

Univerzita Hradec Králové

Pedagogická fakulta

Katedra českého jazyka a literatury

**Návrat kultury do veřejného prostoru ulice
(Performance jako studie vlastní intimity)**

Pavλίna Vítková

Obor: Jazyková a literární kultura

Vedoucí práce: PhDr. Nella Mlsová, Ph.D.

Bakalářská práce

Hradec Králové 2015



Univerzita Hradec Králové
Pedagogická fakulta

Zadání bakalářské práce

Autor: Pavlína Vítková

Studium: P12794

Studijní program: B7310 Filologie

Studijní obor: Jazyková a literární kultura

Název bakalářské práce: **Návrat kultury do veřejného prostoru ulice (performance jako studie vlastní intimity)**

Název bakalářské práce AJ: The Return of Culture to the Street Public Space (Performance as a Study of Personal Intimacy)

Cíl, metody, literatura, předpoklady:

Bakalářská práce se v teoretické části zabývá historií a teorií fenoménu performance spolu se zařazením tohoto termínu do kontextu akčního umění. V práci je tematizována teorie diváctví, rituální kořeny performance, problematika dokumentace performance a intimita a tělesno v této umělecké formě. V praktické části se zabývá samotným průběhem a organizací autorské performance na téma Intimita. Cílem praktické části práce je popis procesu příprav a organizace této akce. Metodou pro získávání informací byly krom odborné literatury interview performery a teoretiky performance.

Anotace:

Bakalářská práce se v teoretické části zabývá historií a teorií fenoménu performance spolu se zařazením tohoto termínu do kontextu akčního umění. V práci je tematizována teorie diváctví, rituální kořeny performance, problematika dokumentace performance a intimita a tělesno v této umělecké formě. V praktické části se zabývá samotným průběhem a organizací autorské performance na téma Intimita. Cílem praktické části práce je popis procesu příprav a organizace této akce. Metodou pro získávání informací byly krom odborné literatury interview performery a teoretiky performance.

Garantující pracoviště: Katedra českého jazyka a literatury,
Pedagogická fakulta

Vedoucí práce: PhDr. Nella Mlsová, Ph.D.

Oponent: Mgr. Petra Bubeníčková, Ph.D.

Datum zadání závěrečné práce: 7.1.2014

PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala pod vedením vedoucí bakalářské práce samostatně a uvedla jsem všechny použité prameny a literaturu.

V Hradci Králové dne 27. 5. 2015

.....
Pavλίna Vítková

PODĚKOVÁNÍ

Chtěla bych poděkovat PhDr. Nelle Mlsové, Ph.D. za odborné vedení mé práce. Zároveň chci vyjádřit své poděkování profesoru Tomáši Rullerovi, Mgr. Janě Orlové a Mgr. Štěpánu Málkovi za cenné konzultace a rozhovory. Mé poděkování patří i mým asistentům a fotografům, bez kterých by tato práce nemohla nikdy vzniknout.

ANOTACE

VÍTKOVÁ, Pavlína. *Návrat kultury do veřejného prostoru ulice (performance jako studie vlastní intimacy)*. Hradec Králové: Pedagogická fakulta Univerzity Hradec Králové, 2015. 98 s. Bakalářská práce.

Bakalářská práce se v teoretické části zabývá historií a teorií fenoménu performance spolu se zařazením tohoto termínu do kontextu akčního umění. V práci je tematizována teorie diváctví, rituální kořeny performance, problematika dokumentace performance a intimita a tělesno v této umělecké formě.

V praktické části se zabývá samotným průběhem a organizací autorské performance na téma intimita. Cílem praktické části práce je popis procesu příprav a organizace této akce. Metodou pro získávání informací byly, krom odborné literatury, interview s performery a teoretiky performance.

Klíčová slova: performance, intimita, umění ve veřejném prostoru.

ANNOTATION

VÍTKOVÁ, Pavlína. *Returning Culture to Public Space (Performance as a Study of Personal Intimacy)*. Hradec Králové: Faculty of Education University of Hradec Kralové, 2015. 90 pgs.
Bachelor Degree Thesis.

In the theoretical section my bachelor thesis addresses the theory and the history of the performance phenomenon and its classification into the context of performance art. In the thesis I thematised theory of spectatorship and ritual roots of performance as well as the question of intimacy and physicality in art. The practical section deals with process and organisation of performance on the Intimacy theme. The aim of the practical part is to describe the process and organisation of such performance. Apart from specialised literature the information have also been obtained by interviewing performers and performance theorists.

Keywords: performance, intimacy, public art.

Obsah

1. Úvod	9
2. Teoretická část	10
2.1 Mapa pojmů: A co je to tedy performance?	10
2.1.1 Performing arts.....	10
2.1.2 Akční umění	10
2.1.3 Akční umění versus action art	11
2.1.4 Akční umění versus akcionismus	12
2.1.5 Typy akčního umění.....	12
2.1.6 Performance versus performance.....	14
2.1.7 Rozdíl mezi performancí a happeningem.....	15
2.2 Intimita a tělesno v performanci	16
2.2.1 Exhibice a performance	18
2.3 Kořeny performance.....	19
2.3.1 Co je to rituál?	19
2.4 Formální stránka performance.....	20
2.5 Obsahová stránka performance	20
2.6 Diváctví	21
2.6.1 Teorie diváctví	22
2.6.2 Potřeba diváka v performanci	22
2.6.3 Etický rozměr diváctví.....	22
2.7 Problematika dokumentace	24
2.7.1 Technický záznam versus video-art a umělecká fotografie.....	24
2.7.2 Mýtizace a práce s fotografickou fikcí	24
2.8 Možnosti studia performance u nás.....	26
2.9 Co je veřejný prostor?	27
2.9.1 Umění ve veřejném prostoru	27
2.9.2 Performance v galerijním prostoru	28
2.10 Současná česká performance - Jana Orlová	28
2.10.1 Začátky tvorby – mediumní umění.....	29
2.10.2 Literatura ve výtvarnu a výtvarno v literatuře	30
2.10.3 Poetika krve	31
2.10.4 Veřejná poetizace partnerského vztahu.....	32
2.10.5 Autorské filiace	32
2.10.6 Eklekticismus jako umělecká strategie	32

3.	Praktická část.....	33
3.1	Úvod k praktické části.....	33
3.2	Ideová část projektu.....	33
3.3	Prvotní myšlenka.....	35
3.4	Konkrétní představa.....	37
3.5	Problematika originality.....	37
3.6	Mentální příprava před jednotlivými performancemi.....	40
3.7	Propagace.....	41
3.8	Dokumentace a její problematika.....	41
3.9	Legislativa.....	43
3.10	Výběr lokace.....	45
3.11	Výběr času.....	46
3.12	Logistika.....	47
3.13	Rekvizity s příběhem.....	47
3.14	Finanční otázka.....	48
3.15	Vlastní průběh akcí.....	48
3.15.1	Očista.....	48
3.15.2	Odpočinek.....	50
3.15.3	Sdílení.....	51
3.16	Co bych příště udělala jinak.....	53
3.17	Otázka intimity.....	53
3.18	Otázka identity.....	54
3.19	Zhodnocení.....	54
3.20	Může být tedy každý umělcem?.....	54
3.21	Budoucí aktivity v této oblasti.....	55
4.	Závěr.....	57
5.	SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ A LITERATURY.....	59
6.	Seznam příloh:.....	62

1. Úvod

Cílem bakalářská práce *Návrat kultury do veřejného prostoru ulice (Performance jako studie vlastní intimacy)* je podrobný popis problematiky přípravy autorčiny vlastní performanční produkce. Tématem performance je intimita a nakládání s ní ve veřejném prostoru, ať už fyzickém nebo mediálním. Předmětem zkoumání není pouze návodný manuál k vytvoření performance, ale i otázka, jestli i naprostý amatér bez praktických zkušeností v daném oboru může vytvořit profesionální uměleckou performanci.

Teoretická a praktická část nečerpá pouze z odborné literatury a článků věnovaných danému tématu, ale také z interview s performery a teoretiky performance, které vznikly z autorčiny potřeby hlouběji proniknout k tématu a potřeby získat zkušenosti a informace z přímých a dosud nezpracovaných zdrojů.

V teoretické části jsou z důvodu orientace v dané problematice vymezeny a zasazeny do kontextu klíčové pojmy. Teoretická část je tematicky šířeji rozkročena a zpracovává i otázky vztahující se k raným kořenům a vývoji performance, její formální a obsahové stránce, teorii diváctví, problematice dokumentace a možnosti jejího studia v České republice.

Důraz je kladen na problematiku intimacy a exhibicionismu v akčním umění stejně jako na problematiku umění ve veřejném prostoru. V poslední kapitole teoretické části je nám představena a analyzována umělecká práce kurátorky a performerky Jany Orlové jako zástupkyně současné české performance pracující s intimním a ženským elementem.

2. Teoretická část

2.1 Mapa pojmů: A co je to tedy performance?

Abychom si mohli vysvětlit, co pojem performance v plné šíři znamená, je potřeba nejdříve rozklíčovat terminologický chaos, který vznikl díky nepřesnosti překladu jednotlivých termínů, jež se v českém jazyce ujaly. Abychom si mohli ujasnit, co performance znamená, je potřeba jasně definovat i to, co performance není.

2.1.1 Performing arts

První obvyklou záměnou bývá mísení pojmů *performer arts* s *performing arts*¹. V českém jazyce by pro pojem *performing arts* byl nejbližší ekvivalent pojem scénická umění. V širším pojetí se jedná o umění zahrnující divadlo, tanec, zpěv a jiné produkce, jež jsou založeny na scénickém základě. Oproti scénickým uměním (*poiésis*) stojí řemeslo (*techné*), do něhož můžeme zařadit například malířství či sochařské umění.

2.1.2 Akční umění

Performance u nás spadá hierarchicky pod akční umění. Široce pojato – jako akční umění neboli umění akce je v českém kontextu označován umělecký proud, „(...) který se zformoval v různých částech světa na konci 50. let. Pod tento pojem jsou zahrnovány rozmanité umělecké tendence, jejichž společným rysem je důraz na čistou kreativitu, časový rozměr uměleckého díla a novou úlohu umělce a diváka.“²

¹ Příloha A

² MORGANOVÁ, Pavlína. *Akční umění*. Olomouc: J. Vacl, 2009. ISBN 978-80-904149-1-4. str. 7

Akční umění je intermediální a mezioborové a integruje do sebe prvky z ostatních oblastí umění. Jak již poznamenal Igor Zhoř, většina definic akčního umění je velmi vágní a je snadnější pro nás říct, co akční umění není, než co akční umění je: „(...)není malbou ani plastikou, nevyjadřuje se tužkou, rydlem, štětcem ani špachtlí. Jde o tvorbu, jež nevytváří obrazy, sochy ani jiné tradiční artefakty. Akční tvorba vědomě překračuje hranice výtvarných oborů a druhů a využívá smíšených vyjadřovacích prostředků (*mixed media*); jednou se ocitá v blízkosti divadla, jindy tance, hudby, literatury, filmu, ale také psychodramatu a *braintraningu* (výcviku myšlení).“³

Podle Pavlíny Morganové je právě toto hlavním problémem nesnadné zařaditelnosti akčního umění mezi ostatní jednotlivé obory. Akční umění se v akademické sféře chápe převážně jako další stupeň výtvarného umění, které na sebe nabralo rysy hybridnosti. Můžeme pak díky tomu nakonec vidět paradoxy typu, že ačkoliv performance patří mezi *performing arts*, tak zároveň patří do akčního umění, které se teoreticky vyvinulo z umění výtvarného, jež naopak pod *performing arts* (scénická umění) v evropském kontextu nepatří.

2.1.3 Akční umění versus action art

Terminologickou problematiku nám komplikuje fakt, že pojem *action art* v anglicky hovořících zemích je vnímaný jako čistě výtvarný směr abstraktního umění, u nás překládaný jako akční malba. Pojem akční malba jako první užil Harold Rosenberg ve svém článku *American action painters* v časopise *ArtNews* roku 1952 a rozumí se jím „*abstraktní expresionismus vyjádřený ve spontánní malířské akci*“⁴, jehož představitelem byl například malíř Jackson Pollock. Umělci tohoto směru věří, že expresivní síla je obsažena v samotném aktu tvorby jako v konečném díle. Akční malba samotná nepatří pod akční umění, ale podle Morganové ji můžeme vnímat jako jejího bezprostředního předchůdce.⁵

³ ZHOŘ, Igor a kol. *Akční tvorba*. Olomouc: Rektorát Univerzity Palackého v Olomouci, 1991, str. 10

⁴ RUHBERG, Karl. *Umění 20. století, 1. díl Malířství*. Bratislava. Nakladatelství SLOVART, 2004. str. 274

⁵ MORGANOVÁ, Pavlína. *Akční umění*. Olomouc: J. Vacl, 2009, ISBN 978-80-904149-1-4. str. 10

2.1.4 Akční umění versus akcionismus

K časté záměně dochází i s pojmem akcionismus, už jen z důvodu, že akcionismus jako takový je druhem akčního umění. „Umělecký směr zvaný vídeňský akcionismus bojoval v 60. letech 20. století za individuální svobodu a významně přispěl k větší mezilidské i sexuální toleranci.“⁶ Představiteli tohoto směru jsou například Otto Muehl či Hermann Nitsch. Estetika jejich tvorby je inspirována dionýskými rituály a je považována díky tomu za velice kontroverzní. V této umělecké oblasti není neobvyklé pít krev a práce s materiály jako je lidská moč, fekálie či sperma.

2.1.5 Typy akčního umění

Stejně jako samotné akční umění je interdisciplinární a jeho hranice se částečně smývají, tak to samotné často platí i pro jednotlivé typy akčního umění. A proto je třeba si je vymežit, abychom získali přesnější obraz kontextuálního zařazení performance.

2.1.5.1 Land-art

Minimalismus, který vznikl v šedesátých letech jako antagonický proud pop-artu, se na přelomu šedesátých a sedmdesátých let rozdělil na dvě větve – konceptuální umění (*concept-art*) a zemní umění (*land-art*). Poprvé se tento typ umění dostal do širšího povědomí výstavou *Earth Work*. Umělci v tomto období začali opouštět prostory galerií a využívali jako své přírodní plátno krajinu. Mezi známé představitele zahraničního land-artu patří Christo, umělec, jenž se proslavil zahalováním přírodních útvarů do umělohmotných plachet či Michael Heizer, Richard Long a Jan Dibbets. Land-artová činnost může zahrnovat dalekosáhlé přestavby krajiny pomocí těžkých strojů, ale může být podle Richarda Longa chápána i jako skromný obřad, „jehož

⁶ Archivní zpráva z výstavy vídeňských akcionistů v galerii DOX. <http://www.dox.cz/> [online] 2012 [18. 5. 2014]. Dostupné z: <http://www.dox.cz/cs/vystavy/amor-psyche-akce-viden-zensky-element-ve-videnskem-akcionismu-sbirka-hummel-1/>

součástí je sběr přírodnin (větví, kamení), jejich skládání v pásy či kruhy nebo opakovaná chůze po určité trase.“⁷

V České republice se tomuto typu umění věnovali například Jan Steklík, Ladislav Novák, Zorka Ságlová, Tomáš Ruller či Milan Knížák.

2.1.5.2 Body-art

Jak už naznačuje samotný název, body-art je typem performance, jenž pracuje s tělem aktéra jako instrumentem. Jak uvádí Zhoř, tyto tělové aktivity jsou založeny na sensiblním pocitu vlastního tělového prožitku a to na námaze, sebezpřemáhání, bolesti a strachu. Tyto emoce se stávají integrální součástí samotné události.⁸

Tento typ performance mívá často silně rituální charakter a není neobvyklá přítomnost sebepoškozování jako zkoumání limitů a možností vlastního těla. Mezi její představitele patří například Dennis Oppenheim, Tom Marioni nebo nedávno zesnulý Chris Burden.

Body-artové akce se nazývaly *piece* a jejich účelem bylo „*prezentovat tělo jako determinant lidské situace ve světě. Často až extrémně náročným či nebezpečným způsobem*“⁹



Obr. č. 1: Chris Burden *Trans fixed* 1974 (<http://wtfarthistory.com/post/14868420227/crucified-on-a-volkswagen-beetle>)

⁷ ZHOŘ, Igor a kol. *Akční tvorba*. V Olomouci: Rektorát Univerzity Palackého v Olomouci, 1991, str. 17

⁸ ZHOŘ, Igor a kol. *Akční tvorba*. V Olomouci: Rektorát Univerzity Palackého v Olomouci, 1991, str. 23

⁹ MORGANOVÁ, Pavlína. *Akční umění*. Olomouc: J. Vacl, 2009. ISBN 978-80-904149-1-4. str. 15

2.1.5.3 Happening

V samotném názvu tohoto typu umění je obsažen paradox. Slovo „happen“ se dá do češtiny přeložit nejlépe jako „přihodit se“. Na těchto akcích však není rozhodně nic náhodného. Idea akce spolu s rámcovým scénářem bývá vždy připravena dopředu. Jedná se o typ umění, na kterém je nejdůležitější divácká účast. Ačkoliv je akce organizována původcem myšlenky a hlavním hybatelem děje, tzv. „hapnerem“, u happeningu se stávají autory všichni včetně přihlížejících. Divácká interakce je ohniskem vzniku happeningu.

„Happening je asambláž událostí předváděná či vnímaná ve více časech a místech. Jeho materiální prostředí mohou být utvářena buď uměle, anebo přebírána z toho, co je po ruce, eventuálně nepatrně pozměněna; také jeho aktivity mohou být vynalézány anebo zcela všední. Happening se na rozdíl od jevištní hry může přihodit v obchodním domě, za jízdy na silnici, pod kupou hadrů, v přítelově kuchyni, a to buď najednou, anebo postupně. Odehrává-li se postupně, může trvat déle než rok. Happening je prováděn na základě plánu, ale bez zkoušek, posluchačů a repríz. Je uměním, ale zdá se, že je blíže životu.“¹⁰

Za „otce“ happeningu je považován avantgardní skladatel John Cage, který v roce 1952 uspořádal akci pro sebe a pár svých přátel, kdy každý z přítomných zastával specifickou roli. John Cage jako dirigent a recitátor textů německých mystiků, David Tudor jako klavírista, Merce Cunningham jako tanečník. Souběžně do všech těchto aktivit byly promítány filmové záběry a světelné efekty. Na jevišti byla vystavena bílá plátna. Slovo happening použil poprvé v kontextu podobného typu akcí Cageův žák Allan Kaprow a pojmenoval tím umělecký žánr, jehož aktivní dozvuky můžeme vidět i dodnes (třeba i ve formě komerčních happeningů typu flash – mob).

2.1.6 Performance versus performance

Pokud bychom zkoumali etymologii a podstatu slova performance, získali bychom v překladu širokou škálu významů od „výkonu“, „představení“, „hry“, „produkce“, „ceremonie“, „činu“, „díla“ či „výtvoru“.

¹⁰ BURDA, Vladimír: Happening ve smyčce. Výtvarná práce č. 15. 1968, str. 1

Do sedmdesátých let byl tento pojem vnímán pouze jako ekvivalent pro předvádění jakékoliv činnosti na jevišti. Od let sedmdesátých let se však tento pojem rozšířil o pragmatické konotace a stal se synonymem pro specifický druh tematicky i vizuálně eklektických akcí založených na rituálním charakteru a předváděnými před diváky. Slovy Tomáše Rullera je umění performance: „(...)zaměřené na podstatu tvůrčího činu. Prolíná všemi formami současného uměleckého projevu. Aktuální performativita se vyjadřuje jakýmikoliv médii. Od akcí individuálního uvědomování, přes tělo i nové technologie, až k sociálním interakcím a environmentálnímu aktivizmu.“¹¹

Performance jako taková může být čistě l'art pour l'artovým projektem, ale často má i (jak bylo naznačeno) symbolické, ekologické, politické, environmentální či jinak angažované přesahy.

Je otázkou, nakolik je politická performance umělecká a jestli politicky směřované aktivity jsou umělecké obecně. Podle Stanislava Komárka je však právě politická angažovanost v dnešní době to jediné, čím se dá určit uměleckost dnešních produkcí. „(...)v západních zemích posledního století se stalo zvykem, že k umělecké dráze patří neoddělitelně radikální postoje, většinou levicového zaměření, protože jiná kritéria, umožňující odlišit umělecké od neuměleckého, se zvolna vytrácejí.“¹²

2.1.7 Rozdíl mezi performancí a happeningem

Jak už bylo řečeno, happeniny neboli *eventy* se pojí s diváckou aktivitou a stojí na narušení jeho pasivity. Divák, který věří tzv. „hapnerovi“, je bezprostředně zapojen do děje a účastní se v něm na konkrétní činnosti. Autorství happeningu je kolektivní. Ačkoliv akce bývá předem promyšlená, její konec je zcela otevřený.

Performance neboli *situation* naopak diváka neaktivizuje. Má diváky, ale není předváděna primárně pro ně. Diváci zde zastávají spíše role svědků.

¹¹ Stránky brněnského Ateliéru performance. <http://performance.ffa.vutbr.cz/> [online] 2015 [6. 5. 2015]. Dostupné z: <http://performance.ffa.vutbr.cz/>

¹² KOMÁREK, Stanislav. Eseje o lidských duších a společnosti. Praha: Argo, 2011. ISBN 978-80-257-0344-1. str. 10

Happening má také na rozdíl od performance minimální rámcový scénář. Performance je oproti tomu založena na prezentaci jednoduché a intuitivní *message* pomocí symbolů a pracuje na principu náhodnosti.

2.2 Intimita a tělesno v performanci

„Když se člověk patlá ve vlastní sliznaté intimitě, co může objevit jiného než smutek z těla, podlou lež o rovnosti a zmatek.“

J. - P. Sartre

Latinsky by se slovo *intimus* dalo přeložit jako „vnitřní“, „skrytý před zraky jiných“ či „důvěrný“. Intimita je termín zkoumaný převážně v sociální psychologii a na naši problematiku jej budeme aplikovat interdisciplinárně.

Robert J. Sternberg definoval intimitu jako součást konceptu *Triangular theory of love*¹³, kde spolu s vášní a oddaností je nedílnou součástí partnerského vztahu. Tyto tři pomyslné vrcholy trojúhelníku tvoří zjednodušenou mapu možných mezilidských vztahů.

V partnerství se vnímá intimita jako sebeodhalení svého nitra příjemci. V performanci však není cíleným příjemcem tohoto sebeodhalení partner, ale divák - náhodný recipient, s kterým se často performer již nikdy nesetká.

Pokud bychom intimitu v umění chápali jako vnitřní život autora, k jehož mediaci dochází pomocí přenosu kódované informace variabilními formami (malířství, literatura, atd.), je performance díky fyzické přítomnosti autora nejpřímějším a nejautentičtějším možným setkáním příjemce s autorskou intimitou. (Nabízí se sice argument, že toto je možné i u divadelního umění, ale herci jsou často pouze instrumenty oživující autorský text a režisérský záměr).

Jako příkladem nám může být vrcholný projekt srbské performerky Mariny Abramović, která se pokusila dovést performance jako tělesné a intimní setkání diváka s autorem až na

¹³ VÝROST, Jozef a SLAMĚNÍK, Ivan. Sociální psychologie. Praha: Grada, 2008. ISBN 8-0247-1428-0. s. 258.

nejzazší mez. V její tvorbě se již v minulosti často objevoval motiv kontaktu s diváky, kteří se museli jejího (často nahého) těla dotýkat nebo s ním měli možnost manipulovat. Na své retrospektivní výstavě *The Artist is present* v newyorském Museum of Modern Art vystavila nejen dokumentaci své vlastní tvorby spolu s re-performovanými akcemi, ale sama sebe v jedné místnosti instalovala u stolu s dvěma židlemi. Na této židli seděla nepřetržitě v otvíracích hodinách muzea od 14. března do 31. května 2010¹⁴. Návštěvníci měli možnost si k umělkyni sednout a dívat se jí do očí tak dlouho, jak sami chtěli. Jak tvrdí Erika Fischer – Lichte: „*Blížkost a intimitu nevyvolává nutně jen dotek, ale také vzájemný pohled dvou lidí. Pohled podněcuje touhu po fyzickém kontaktu.*“¹⁵

Marina Abramović se zde jako autor v tomto okamžiku odevzdala návštěvníkům naplno, nebyla schovaná a nepřístupná za fotografiemi či re-performancemi, které se zde odehrávaly. Stala se sama uměleckým dílem.



Obr. č. 2: Marina Abramović na výstavě *The Artist is present* (<http://ib-art-aisc.blogspot.cz/>)

Performance nám dává jako jedno z mála umění možnost sdílet intimitu duálně skrze sdílení těla i myšlenek. Performer má možnost tuto dualitu zrcadlit pomocí symbolů, které ve své produkci užívá. Osobní prostor u performerera můžeme chápat jeho psychofyzický a právě

¹⁴ Archivní zpráva z výstavy Mariny Abramović. <http://www.moma.org/> [online] 2010 [3. 3. 2015]. Dostupné z: <http://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/965>

¹⁵ FISCHER-LICHTE, Erika. Estetika performativity. Mníšek pod Brdy: NA KONÁRI, 2011. ISBN 978-80-904487-2-8. str. 88

napětí z expozice tohoto osobního prostoru, z překračování soukromě tělesného a mentálně intimního teritoria do teritoria veřejného, vzniká výjimečnost ve sdílené umělecké intimitě.

Někdy však narušování intimního a tělesného teritoria nebývá pouze formou expozice. Převážně u body-artu můžeme být svědky introspektivního zkoumání vlastní intimity. Není neobvyklá šamanistická animace (v původním smyslu oživení instrumentu) předmětů, s kterými performer pracuje, navazuje s nimi intimní kontakt nebo je využívá pro hledání limitů svého těla pomocí extrémních invazivních technik.

2.2.1 Exhibice a performance

V interview, která vznikala jako část teoretických podkladů pro tuto práci, byla tato otázka často kladena. Je pro performanci nutná exhibice? Jsou performeři exhibicionisté? Abychom si mohli zodpovědět tuto otázku, je nutné se podívat na přesný a přenesený význam slova exhibicionismus.

Z čistě psychiatrického hlediska se jedná o deviaci zaměřenou na potřebu ukazovat své tělo, často genitálie. „*Exhibitionism is the exposure of one's genitals to non-consenting strangers for sexual arousal or gratification, also known by more common terms such as "flashing."*“¹⁶ Přeneseně význam toho slova však spíše odkazuje k sebeodhalování (fyzického či psychického) za účelem získání obdivu či odporu přihlížejících.

Například performerka Jana Orlová vnímá sama sebe jako exhibicionistku a hranici mezi exhibicí a performancí vnímá jako tenkou.

„*Já exhibicionismus vnímám jako tendenci, kdy člověku dělá dobře nebo se cítí dobře, když se ukazuje ostatním. Primárně. Rozdíl mezi exhibicí a performancí je to, že exhibice obtěžuje. Performer by měl pracovat s atmosférou a reakcemi lidí.*“¹⁷

¹⁶ Definice exhibicionismu. <http://www.forensicpsychiatry.ca> [online] 2015 [18. 5. 2014]. Dostupné z: <http://www.forensicpsychiatry.ca/paraphilia/exhibition.htm>

¹⁷ Příloha B

Lze z toho vyvodit, že exhibicionismus vzniká fixací na publikum. Je však otázkou, jestli v performanci, která je v mnohých případech (ne však vždycky) na přítomnosti publika nebo jiného recipienta silně vázaná, je možné se této fixaci vyhnout.

Podle Tomáše Rullera existuje mnoho dobrých umělců, kteří exhibicionističtí jsou, ale není to podmínkou a často tento excentrický povahový rys akci spíše škodí.¹⁸ Performance art je druh umění, který k exhibicionismu svádí snad ze všech nejvíc a vyvolává v neznalém publiku pocit (často z důvodu exponované nahoty), že performer nutně musí exhibicionistou být. Jak bude v nižších kapitolách rozepsáno, potřeba přítomnosti diváka je u performance diskutabilní a teoreticky může performance art existovat i bez něj. V takové čisté formě bez fixačního subjektu není žádná exhibice možná. Můžeme tedy říct, že performance jako taková sama o sobě exhibicionistická není, ačkoliv sama mnohé exhibicionisty s histriónskými sklony přitahuje.

2.3 Kořeny performance

Dalo by se říct, že málokteré umění dnes přímo či nepřímo nenavazuje na primitivní prvotní rituály, které byly v minulosti nepostradatelným sociálním tmelítkem společnosti. Performance má ve vztahu k tomuto primitivnímu proto - umění výjimečnou roli. Jako jedna z mála aktivit (krom náboženských rituálů) si dodnes zachovala mnoho vnějších i vnitřních společných znaků.

2.3.1 Co je to rituál?

Podle Hany Babyrádové se *„původní rituál (...) vyznačuje tím, že je představován opakovaným a kolektivně sdíleným děním, odehrávajícím se v určitém čase na určitém místě a vyznačujícím se užíváním smluveného jazyka (pod pojmem jazyk zde míníme výrazové prostředky jak řečové, tak výtvarné, muzikální i pohybové). V rituálu používaný jazyk ovšem nevyklučuje obohacování o individuálně laděné symbolicko – metaforické figury (...) a je také*

¹⁸ Příloha A

výrazem touhy po artikulaci s Univerzem, zosobňovaným božskými bytostmi. Univerzální lidská paměť je tímto způsobem zživotňována.“¹⁹

Mnoho performancí bývá vystavěno na rituálních symbolicko – metaforických figurách, které napomáhají proměně autorova vyjádření v symbol či invokaci a touto proměnou stírají dichotomii mezi prvkem individuálnosti a obecnosti. Umělec se stává šamanem, který sice „neartikuluje s Univerzem“, ale spíše s kolektivním nevědomím v jungiánském smyslu pomocí práce s archetypy. Pro rituál stejně jako pro performanci je obvyklá integrace estetických prvků a symbolů. Mnoho performerů se při svých produkcích dostává do změněného stavu vědomí, který je ne nepodobný šamanskému exaktickému transu. Autor - performer stejně jako šaman upozařuje svoji identitu a stává se médiem pro myšlenku.

2.4 Formální stránka performance

Výraznou stránku performance tvoří její vizuální estetická složka, při její přípravě je proto třeba pečlivě vybírat prostor, který bude kooperovat s myšlenkou akce a vytvoří adekvátní mizanscénu. Performer by měl počítat i s vhodným výběrem času, světla a rekvizit.

Performance jako taková nepotřebuje opulentní mizanscénu a rekvizity, její samotné ohnisko stojí na akci. Předměty jsou často pouze zástupnými symboly.

2.5 Obsahová stránka performance

a) Scénář a narativ

První performeré se scénáři a obecně přítomnosti narativu vyhýbali. Ačkoliv performance symboly sama často používá, nebývá sama o sobě přímou symbolickou alegorií. Její konec je většinou otevřený. Tyto puristické tendence (odmítání narativu a scénáře spolu s příklonem k rituálnosti) se však začaly narušovat už v osmdesátých letech, kdy nastupující generace performerů začala bojovat s touto puristickou ortodoxností po obsahové i formální

¹⁹ BABYRÁDOVÁ, Hana. Rituál, umění a výchova. Brno: Masarykova univerzita v Brně, 2002. ISBN 80-210-3029-1. str. 119

stránce. Produkce nové generace performerů jsou hybridnější a přítomnost narativu zde autoři připouští. Celá umělecká forma se stává stále otevřenější novým impulsům díky práci s novými médii.

b) Dynamika a trvání v performanci

Dalo by se s nadsázkou říci, že umění performance je i umění umět včas skončit. Díky nepřítomnosti scénáře se může performer řídit pouze vlastní intuicí a ta může být často mylná.

„Myslím, že mírou není ostrá hranice jako „ted' už je to moc“. Je to pohyblivé a publikum něco vydrží, ale je velice jasná hranice tam, kde už to přeteklo.“²⁰

Dynamika performance často závisí na tom, jestli se jedná o performanci individuální nebo kolektivní. V kolektivní je klíčová tzv. „škola pozornosti“²¹, tedy určitá otevřenost nahodilostem a impulsům, které přichází od performujících kolegů. Někdy pak nebývají výjimkou ani performance, které trvají několik hodin nebo několik dní.

Jak už bylo řečeno, počítá se sice s otevřeným koncem, ale performer by si měl dát určité mantinely, kdy akci ukončit. Není tím míněn časový horizont, ale spíš cíl, či bod, kdy se autorovi podaří tematizovat a zprostředkovat oblast určitého poznání, kterou tematizovat chtěl a tím zabránit, aby celá akce vyzněla do prázdna.

2.6 Diváctví

V této kapitole pohovoříme o teorii diváctví, problematice potřeby či nepotřeby diváka v performanci a o etickém rozměru zasahování diváka do děje.

²⁰ Příloha B

²¹ Příloha A

2.6.1 Teorie diváctví

Richard Schechner rozděluje diváctví na přirozené (např. autonehoda, veřejné hádky) a umělé (např. divadlo, procesí).²² Performance má v tomto rozdělení své specifické místo přesně uprostřed. Ačkoliv začátek performance je většinou nečekaný a diváci se začínají kolem ní formovat jako okolo autonehody, velice rychle pochopí, že situace je inscenovaná a promění se v umělý dav.

Představa autonehody nám může fungovat jako účinná metafora performance jako takové - překvapení lidé shlukující se kolem nečekané akce, po které zůstane jen pár stop, často i krev.

2.6.2 Potřeba diváka v performanci

Jako jeden z hlavních rozdílů mezi rituálem a performancí (či divadlem) se často uvádí potřeba diváka nebo jiného příjemce. V průběhu let se díky vývoji technologií postava fyzického diváka eliminovala a v častých případech ji nahradila videokamera, která záznam snímá. Mnozí performeři (např. Tomáš Orel) se přiklání k tomuto interakčnímu asketismu a často performují v přírodě pouze na videokameru.

Podle Tomáše Rullera performer vytváří určitý typ scénického prostoru, takže v užším slova smyslu performance bez diváka není možná, ale jak sám dodává – on i jeho kolegové jsou schopni bez diváků performovat.²³ Performance bez přítomnosti diváka je tedy teoreticky možná.

2.6.3 Etický rozměr diváctví

Interakce mezi divákem a performerem může být vyžádaná i nevyžádaná. Příkladem vyžádané interakce nám mohou být práce Mariny Abramović, ve kterých často nutí přihlízející,

²² SCHECHNER, Richard. *Performance Theory*. New York: Routledge. 2003. ISBN 0-203-44047-1.

²³ Příloha A

aby se nechtěně dotýkali jejího těla, nebo je k tomu často sama vybízí (Například v jedné ze svých performancí se se svým partnerem Ulayem instalovali do dveřních rámců tak, aby byl průchod jejich těly částečně blokován a návštěvníci galerie se museli nechtěně otírat o jejich nahá těla.²⁴).

Příkladem nevyžádané interakce je například napadení performerera, které nebývá u kontroverzních produkcí ojedinělé.

Ačkoliv společenský úzus velí divákovi, aby nezasahoval umělci do jeho produkce, některé performance bývají často tak nebezpečné, že bez zásahu přihlížejících může performer zemřít. Ohnisko dilematu se pak rodí v samotných přihlížejících a vede k otázce, zda zasáhnout či nikoliv.

24. 10. 1975 v Innsbrucku představila Marina Abramovič svou performanci *Lips of Thomas*. Během večera pozřela nahá kilo medu, láhev vína a rozdrtila v rukou skleněný pohár, až jí začaly krváčet dlaně. Poté se natočila směrem k divákům a do podbřišku si vyřízla pěticípou hvězdu. Klekla si zády k publiku a švihala se důtkami tak dlouho, dokud se na jejím těle neobjevily hluboké šrámy. Následně se položila na kvádry ledu ve tvaru kříže a měla v úmyslu zde ležet tak dlouho, dokud teplo jejího těla led nerozpustí. Po třiceti minutách, kdy se umělkyně přestala hýbat, diváci zasáhli a odnesli ji ze scény.²⁵

Podle Eriky Fischer – Lichte zde Abramovičová dostala diváky do situace „*jež svými pravidly a normami postavila na hranu umění a běžného života, estetických a etických postulátů*“.²⁶

Takový typ divácké interakce nelze zařadit do vyžádané ani nevyžádané. Ačkoliv diváci do performance zasáhli a zároveň ji tak přerušili, stali se v tom okamžiku spoluaktéry.

²⁴ AKERS, Matthew. Marina Abramovič: The Artist Is Present. USA, 2012, 106 min

²⁵ FISCHER-LICHTE, Erika. Estetika performativny. Mníšek pod Brdy: NA KONÁRI, 2011. ISBN 978-80-904487-2-8. str. 11 - 12

²⁶ FISCHER-LICHTE, Erika. Estetika performativny. Mníšek pod Brdy: NA KONÁRI, 2011. ISBN 978-80-904487-2-8. str. 33

2.7 Problematika dokumentace

Performance stejně jako divadlo patří k typu umění, jež vzniká a zaniká v omezeném časoprostoru a zbývá po ní jen dokumentace a stopy. První performeři využili fotografii jako nutné zlo k vytvoření důkazu, že akce proběhla. Nastupující generace body-artistů brala naopak již videozáznam a fotografii jako plnohodnotný umělecký artefakt poměřitelný se samotnou akcí.

Je zajímavostí, že v českém prostředí je územ, že veškerá fotografická dokumentace performancí je vyvolávána dodnes jako černobílá fotografie. Je paradoxem, že většina fotografií byla zachycena na barevné diapozitivy, ale z ekonomických důvodů byly vyvolávány černobíle. Ačkoliv dnes je otázka peněz na velkých retrospektivních výstavách již bezpředmětná, sedmdesátá a osmdesátá léta české performance jsou stále ukazována ze zvyku ve své černobílé podobě.

2.7.1 Technický záznam versus video-art a umělecká fotografie

V performanci je těžké či zcela nemožné se přiblížit byť jen ideji prostého technického záznamu, protože snímané pasáže budou vždy ovlivněny subjektem a úhlem pohledu snímajícího. Mnoho umělců tak rezignovalo na tuto potřebu a přistoupili na autorský zásah pomocí stříhu, smyček a zvláštních efektů, díky kterým ze záznamu může vzniknout video-art. Dokumentace performance je většinou teoretiků dnes považována za samostatný umělecký žánr.

2.7.2 Mýtizace a práce s fotografickou fikcí

Mnoho ikonických fotografií, které performeři vysublimují ze své dokumentace, jsou často inscenované pro fotografa. Dokumentace může být lživá a následná mediální práce s fotografií mýtotočrná. Můžeme si to ukázat na ikonickém Yves Kleinově *Skoku do prázdna*. „(...) Jsou známé ikonické momenty, například Yves Kleinův Skok do prázdna, slavná fotografie,

na které letí s rozpaženýma rukama vzduchem, se fotila na několikrát. Poprvé se zranil a podruhé měl hasičskou plachtu, do které skákal a která je z fotografie vyretušovaná. Je to fikce, byť skákal, ale je to víc konceptuální gesto než samotná akce tak, jak skutečně vypadala. Fotografie je evidentně manipulovaná, ale nevádí to, protože hlavní smysl té akce bylo právě ono symbolicky chápané gesto.“²⁷

To, že dochází k manipulaci reality tímto způsobem, nemusí však být nutně špatně. „Práce s fikcí na jednu stranu umožňuje manipulaci, vzniká tím něco jiného, message se proměňuje, ale na druhou stranu - když směřujete k nějaké ikončnosti a snažíte se zachytit něco ne úplně zachytitelného, tak máte možnost se k tomu přibližovat i způsobem, kdy úplně nectíte fakta.“²⁸



Obr. č. 3. Yves Kleinův Skok do prázdna 1960 (<http://www.artnews.com/2010/03/01/yves-kleins-leap-year/>)

²⁷ Příloha A

²⁸ Příloha A

2.8 Možnosti studia performance u nás

Když se zaobíráme otázkou možnosti výuky performance, dostáváme se na tenký led otázky, jestli je vůbec možné učit jakýkoliv druh umění.

Ačkoliv performance je forma umění, která se u nás etablovala a zdomácněla již od 70. let, dlouhá léta trvalo, než pronikla na akademickou půdu i v jiných podobách než do skript historických věd o výtvarném umění. Aktuálně se dá performance studovat pouze v *Ateliéru performance* VUT Brno pod vedením profesora Tomáše Rullera nebo na fakultě umění a designu v UJEP Ústí nad Labem pod vedením docenta Jiřího Kovandy.

Zkušenosti ze středních uměleckých škol však často v tomto oboru nejsou výhodou.

„(...) radši přijmu uchazeče, který není ze střední umělecké školy a nemá za sebou uměleckou praxi a zdá se nevzdělaný a nepřipravený, když je otevřený a má elán. Je snadnější pracovat s člověkem, který je schopen přijmout impulsy a jde to toho naplno, než s někým, kdo má něco naučeného a spíš ho to omezuje a brzdí, a proto stagnuje na nižší úrovni.“²⁹

Je těžké odpovědět na otázku, zdali je doopravdy možné vyučovat akční umění, ale rozhodně můžeme říct, že se akční umění dá používat při vyučování. Není neobvyklé zakomponování prvků akčních aktivit do team-buildingů nebo larpů (Live Action Role Play). Výcvik tvořivosti se stává podle Zhoře neodmyslitelným a nepostradatelným prvkem v tmelení mezilidských vztahů. *„Ve všech případech se psychologové shodují v tom, že pro výcvik tvořivosti (creativity training) – má rozhodující význam aktivní jednání. Na celém světě vznikají kurzy tvořivosti pro pracovníky různých odvětví a ve všech spolu s přednáškami a semináři se objevují cvičení ve formě akce. Většina má polohu simulovaných situací, které jsou řešeny kolektivně, někdy jde o individuální úkoly, jež musí každý zvládnout po svém.“³⁰*

²⁹ Příloha A

³⁰ ZHOŘ, Igor a kol. *Akční tvorba*. V Olomouci: Rektorát Univerzity Palackého v Olomouci, 1991, str. 7

2.9 Co je veřejný prostor?

V českém zákoně se definice veřejného prostoru objevuje pouze v 128/2000 Sb § 34 českého zákona o obcích, který jej definuje takto: *„Veřejným prostranstvím jsou všechna náměstí, ulice, tržiště, chodníky, veřejná zeleň, parky a další prostory přístupné každému bez omezení, tedy sloužící obecnému užívání, a to bez ohledu na vlastnictví k tomuto prostoru.“*³¹

Šířeji jej pak definuje docentka Šilhánková: *„Veřejné prostory jsou všechny nezastavěné prostory ve městě, které jsou volně (bezplatně) přístupné všem obyvatelům a návštěvníkům města, buď nepřetržitě, nebo s časovým omezením (např. parky zavírané na noc). Základní charakteristikou veřejného prostoru je jeho obyvatelnost spojená s užitností pro obyvatele, tj. musí sloužit obyvatelům města k provozování nejrůznějších činností pohybových (chůze, jízda na kole) a pobytových (sezení, hry).“*³²

2.9.1 Umění ve veřejném prostoru

Umění ve veřejném prostoru podle Marcela Fišera *„zahrnuje širokou škálu nejrůznějších projevů a médií. Dříve to byly výzdoby chrámů a dalších význačných budov, sochy světců na veřejných prostranstvích a hřbitovní sochařství, později v 19. století převládly pomníky a pamětní desky. Stále silněji se také uplatňovalo volné umění, zejména plastiky dekorující veřejná prostranství – parky, náměstí, ulice a od šedesátých let ve východním bloku také sídliště. Umění ve veřejném prostoru vždy sehrávalo ve společnosti důležitou roli: kromě své estetické dimenze reprezentovalo své objednatele a vyjadřovalo jejich společenský statut, v případě státních zakázek odráželo charakter vládnoucí moci a její interpretaci historie, pointovalo veřejná prostranství a podtrhovalo význam nejdůležitějších veřejných budov, ať už to byly chrámy, kulturní statky, sídla veřejných institucí nebo průmyslové a bankovní paláce.“*³³

³¹ Zákon o obcích a obecních zřízeních. <http://www.zakonycr.cz> [online] 2015 [8. 5. 2014]. Dostupné z: <http://www.zakonycr.cz/seznamy/128-2000-sb-zakon-o-obcich-%28obecni-zrizeni%29.html>

³² ŠILHÁNKOVÁ, Vladimíra. Veřejné prostory v územně plánovacím procesu. Vyd. 1. Brno: VUT, 2003, s. 9

³³ FIŠER, Marcel a ORTMEIER, Martin. Venku: Umění ve veřejném prostoru v jihozápadních Čechách a Dolním Bavorsku 1990-2010. Klatovy: Galerie Klatovy/Klenová, 2011. ISBN 9-7880-87013-30-4. str.24

Umění ve veřejném prostoru se nechápe pouze jako výtvarné, sochařské či dekorativní. Může být i lidovým divadlem či jinými site-specific projekty. V dnešní době se tento trend vyvíjí a nejčastěji frekventovaným uměním bývají hudební a divadelní produkce, street-artové writerství, happeningy a umělecké či komerční performance.

2.9.2 Performance v galerijním prostoru

Už od okamžiku, kdy Duchamp poprvé umístil svůj ready-made do prostoru galerie, vyvstala otázka, nakolik prostředí galerie afirmuje objekt jako umělecký a jak prostředí ovlivňuje význam objektu jako takového obecně. V kontextu naší problematiky se tím formulovala otázka – jaký význam mají galerie a muzea v diskursu performance?

Ačkoliv není neobvyklý fenomén galerijní performance při příležitostech vernisáží, je otázkou, co se dá v muzeích z této formy umění dále zachovávat.

Jak jsme načrtli v předchozích kapitolách, zaznamenání čistého technického záznamu je zhora nemožné, aniž by nebylo ovlivněno autorskou osobou snímajícího. V muzeích pak často nalezneme krom promítaných záznamů a fotografií dochované rekvizity z performance, které mají spíš roli určitého fetiše (např. kulka, kterou se nechal postřelit Chris Burden). Při retrospektivních výstavách performerů dochází k paradoxu, že galerie slouží pouze jako úschovna fyzicky užitých předmětů, případně jako výstava uměleckých fotografií z akcí, jejichž autorem ani nemůže být sám performer.

2.10 Současná česká performance - Jana Orlová

Další kapitola bude věnována performerce, spisovatelce a kurátorce Janě Orlové. Tvorba a osoba Jany Orlové nebyla do této doby předmětem akademického zkoumání a v kontextu analyzování intimity v performanci je tato autorka živoucí výpovědí nastupující mladé generace performerů.

Jana Orlová se narodila v roce 1986 v Uherském Hradišti, kde později vystudovala gymnázium. Svůj bakalářský titul získala na Univerzitě Pardubice absolvováním tříletého oboru historicko – literárního studia. Na ten navázala magisterským oborem environmentálních studií na Masarykově Univerzitě a paralelně s tímto oborem vystudovala magisterský obor na Fakultě výtvarných umění v Brně v *Ateliéru performance* u profesora, performerera a akademického sochaře Tomáše Rullera. Aktuálně pracuje v Nadaci a Centru pro současné umění Praha a zároveň jako kurátorka v galerii Art space NOV.

2.10.1 Začátky tvorby – mediumní umění

Jana Orlová se zapojila do světa umění původně jeho básnířka, v roce 2012 debutovala svou básnickou sbírkou *Čichat oheň*, která si získala zpětnou vazbu v periodikách Analogon, Tvar i Host.

K myšlence performance ji přivedla potřeba dělat literární čtení „jinak“. Vněst do nich akci a pohyb. „...málo výtvarníků chápe, jak moc je má tvorba svázaná s literaturou. Chtěla jsem dělat jiná autorská čtení, zábavnější. Mě většina autorských čtení nudí – je to dlouhé, lidé čtou monotónně, nic se tam neděje. Já jsem to nechtěla dělat, takže jsem začala dělat vizuál k tomu, scénky. V podstatě jsem nevědomky performovala a zároveň se v té době ke mně dostala kniha *Akční umění od Pavlína Morganové (...)* a uvědomila jsem si, že dělám něco podobného.“

Její raná tvorba byla ovlivněna četbou knih Aleny Nádvořnickové, českou specialistkou na art brut. V knize *Art brut v českých zemích: Mediumici, solitéři a psychotici* byla konfrontována nejen s úryvky ze základních teoretických prací André Bretona a Jeana Debuffeta, ale převážně s definicí mediumní (či mediační) kresby, která bývá někdy označována i za automatickou či spiritistickou. Mediumní kresby a mediumní psaní je podle Bretona reakcí na „senilní hrůzu ze spontaneity“³⁴ a pomáhaly surrealistům zachytit psychický automatismus a čistý proud nevědomí.

Jana Orlová se volně inspirovala touto technikou a v duchu automatismu vize a automatismu vyjádření podle Teigeho vytvořila vlastní cyklus *Spontánní pohyb*, který vznikl v období 2012 – 2013 jako série performancí pro kameru. Její snahou bylo převést mediumní

³⁴ NÁDVOŘNÍKOVÁ, Alena. *Art brut v českých zemích: Mediumici, solitéři, psychotici*. Olomouc: Arbor Vitace, 2007. ISBN: 978-80-86300-95-5. str. 20

kresbu do pohybu a zjistit, jestli je to možné. Místo automatického psaní experimentovala s automatickým mluvením. Jednalo se o experiment, který ji měl dostat při performanci do transu tím, že nechá tělu volný prostor a nebude jej kontrolovat vědomě. Záznamy probíhaly v přírodě, opuštěných budovách, v zasněžené aleji nebo i vlakovém kupé Českých drah. Výsledná práce nebyla dle jejího závěru uspokojivá, ale dnes tuto část své tvorby chápe jako „*hřiště pro performance, kterou dělá teď*.“³⁵ Její pokusy s mediumním uměním se projeví i v automatické kresbě, která připomíná automatické agresivní abstraktní črty.

2.10.2 Literatura ve výtvarnu a výtvarno v literatuře

Jana Orlová začala doprovázet svá literární čtení pohybem a ze začátku se setkala s jistým nepochopením ze stran obou světů, ať už literárního nebo výtvarného. Její výrazové pohyby, často kombinované s nahotou, sice konvenovaly návštěvníkům galerií a její poezie konvenovala posluchačům literárních čtení, ale propojení těchto dvou aktivit vyvolávalo jistý úžas. „...*literární komunita přijímá velmi špatně performance. Pro ně to je jiný svět. Oba světy jsou velmi rozdílné a nejsou velmi slučitelné. Stejně jako když jsem mezi výtvarníky vernisáže četla poezii, tak bylo velké nepochopení.(...) Jsou vizuálně uvažující lidi a jsou lidi uvažující v konceptech, kteří myslí slovy. A takto se i vyjadřují.*“³⁶

Ne vždycky však doprovázela performativní činností pouze svou vlastní tvorbu. Příkladem nám může být i její spolupráce s básničkou Olgou Pekovou, ke které došlo v roce 2013 v rámci festivalu *Ars Poetica*. Zatímco Olga Peková četla své verše, tak Jana Orlová svléknutá donaha (krom provazu obmotaného kolem svých beder) předváděla na potměném pódiu minimalistickou performanci za využití pouze pár rekvizit a vlastního těla.

Jana Orlová pracuje se svou nahotou a ženskostí jako estetickým instrumentem, který používá i pro vizuální barevný kontrast (rusé vlasy, bledé tělo, černé pozadí pódia). Můžeme zde vidět i opakované využití vlastních vlasů zakrývajících poprsí jako rekvizity zprostředkovávající nám metaforu ženského tajemství, snad i falešného studu. Kontrast zahaleného poprsí a odhaleného klína zde odkazuje k často opakovanému motivu dichotomie bohyně/panny a děvky.

³⁵ Příloha B

³⁶ Příloha B

2.10.3 Poetika krve

Další performance zkombinovaná s četbou vlastní tvorby, kterou autorka s oblibou zařazuje do svého portfolia, je již legendární čtení v synagoze v Heřmanově Městci.

„Do synagogy v Heřmanově Městci jsem byla pozvána jako básnička, nicméně příznavce literatury jsem dopředu upozornila, že součástí vystoupení bude i performance. Stála jsem nahá, před klínem rozbité zpětné zrcátka a řízla jsem se žiletkou do podbřišku tak, aby krev stékala na zrcátko. Teprve poté jsem přešla k autorskému čtení. O této akci s minimální diváckou účastí kolují fantastické historky.“³⁷

Krev je častým symbolem využívaným v autorčiných performancích. Ať už jako tematizace starozákonní oběti (pořezání břicha v synagoze), tak jako spojení s ženskou přírodní sexualitou a tabu (např. performance *Pes líže krev*, při které autorka menstruovala na ulici a nechala si tekoucí krev olizovat ze stehů psem).



Obr. č. 4: Jana Orlová při performance *Vzpomínky na obětní obřady III*. (http://www.janaorlova.cz/sites/default/files/styles/big_portfolio_image/public/02_jana_orlova_vzpominky_na_obetni_obrady_iii.jpg?itok=8Je-h4v7)

³⁷ Osobní stránky Jany Orlové. <http://www.janaorlova.cz/> [online] 2015 [6. 5. 2015]. Dostupné z: <http://www.janaorlova.cz/>

2.10.4 Veřejná poetizace partnerského vztahu

Partnerská spolupráce v performanci bývá poměrně výjimečná. Pokud jsou tito performeři manželé, je taková situace zcela raritní (příkladem nám může být jen nejslavnější umělecký pár Marina Abramović a Ulay). Nevýhodou plynoucí z takové spolupráce bývá často vzdání se svého individuálního uměleckého projevu. Jana Orlová začínala jako performerka v partnerském pracovním i milostném vztahu se svým manželem Tomášem Orlem. Jejich vztah se neodehrával pouze v soukromém sektoru, ale stal se na určitou dobu veřejným majetkem přihlížejících. Manželé Orlovi například přenesli svou postel a svůj soukromý život na několik dní do prostoru galerie. Oba byli členové hnutí Odpad a věnovali se ekologicky zaměřeným performancím, galerijním výstavám z odpadků a dumpster divingu.

2.10.5 Autorské filiace

V autorčině tvorbě můžeme vidět přímé i nepřímé filiace s tvorbou Any Mendiety a Mariny Abramović.

Pro Orlovou je stejně jako pro Abramović častý motiv sebepoškození jako tematizace rituálních obětí. V tvorbě obou autorek se objevil motiv škrcení, řezání do podbřišku či tahání za vlasy.

Jana Orlová v minulosti také re-performovala a recyklovala akci Any Mendiety, při které se obě obalily peřím a pohybovaly se přírodní krajinou. U Jany Orlové je tato eko - linka (jako motiv propojení s přírodou) patrná pouze v prvotní fázi tvorby.

2.10.6 Eklekticismus jako umělecká strategie

Tvorba Jany Orlové je živým propojením popkulturních a archetypálních odkazů, mýtických, biblických a náboženských motivů (Kálí, Lilith, Freya), které dávají vzniknout kvazináboženskému syntetickému vyznění jejích prací. Toto koncentrované kladení motivů vedle sebe nepůsobí konstruovaně, ale stává se apoteózou postmoderní práce s motivy.

Toto funkční propojení motivů můžeme vidět například na její performanci pořádané při příležitosti koncertu kapely *Skrytý půvab buržoazie*.

Akce nesla název *Pitva Reinharda Heydricha*. Nahá Jana Orlová byla potřena černou barvou a zabalena do igelitu. Skupina mužů ji položila na stůl a na hrud' ji umístili těžkou železnou obouruční sekeru. V okamžiku, kdy byla tíha sekery příliš těžká, se Orlová začala rozbalovat z igelitu jako motýl.

Na tomto příkladu můžeme vidět funkční propojení motivů oběti, severských bohů, estetizaci kýče, symbolu ženy jako smrti a zrození obohacenou o historickou aktualizaci.

Závěrem by se dalo říct, že ačkoliv práce této autorky promlouvá k příjemcům svou naléhavou intenzitou prožitku, často může na první pohled působit prvoplánově jako pustá snaha o přímočarou kontroverzi (př. pálení kalhotek na koncertu kapely *Vítrholec*). Při povrchním čtení může práce Jany Orlová působit jako silná vizuální samohana, ale při hlubším zkoumání se v její tvorbě setkáme s pestrými hlasy motivů, které v celku tvoří funkční polyfonii.

3. Praktická část

3.1 Úvod k praktické části

Kapitola věnovaná praktické části bakalářské práce se zabývá postupem přípravy performance zaměřené na studium intimity a niterného sdílení ve veřejném prostoru ulice. V následujících pasážích je porušen nepsaný úzus o psaní odborné práce primárně v ich-formě z důvodu, že autorkou performance je samotná autorka textu. Tato část bakalářské práce se zabývá nejen praktickými úkony, ale také mapováním mentální přípravy a intimity performerera, které jsou jinak než přímou promluvou autorky nepřenositelné.

3.2 Ideová část projektu

Hlavní ideou mého kulturního projektu bylo připravit profesionální performanci, aniž bych s touto uměleckou formou měla v minulosti jakékoliv praktické zkušenosti. Mým cílem bylo zjistit, jestli i nezkušený amatér může v tomto oboru napoprvé vytvořit umělecké dílo

s přesahem a jestli je vůbec možné vytvořit praktický návod k umělecké akci. Důvod, proč jsem si zvolila jako zastřešující téma intimitu (ať už mentální nebo tělesnou), prezentovanou před cizími lidmi, byl převážně ten, že jsem sama velice plachá a verbální a tělesná expozice mi není vlastní. Přepokládala jsem, že tento vnitřní konflikt by mohl být právě ohniskem napětí a hnací energií, která z obyčejného praktického návodu, jak vytvořit performanci, udělá i záznam vzniku umělecké akce s přesahem a autentickým emocionálním nábojem.

Intimita zpracovaná v tomto projektu není jednoznačná. Krom mentální a fyzické expozice, při které zprostředkovávám přihlížejícím náhled do svého soukromí, na své tělo a své domácí zvyky, jsem se pokusila skrze své dílo upozornit na aktuální téma intimity a jejího přesunu do veřejného prostoru, ať už fyzického, mediálního či cyberprostorového.

V dnešní době, kdy běžně prosakuje do veřejného prostoru nahota a hranice sakrálního a profánního se naprosto stírají, je otázkou, která intimní část člověka ještě nebyla komerčně využita a znásilněna v médiích, reklamě či bulváru. Důležitým faktorem při manifestaci intimity ve veřejném prostoru je její kontext. Je běžné intimitu odhalovat a spatřit v médiích bez jakékoliv hlubší emocionální odezvy, ale stačí pouze změnit mediální prostor na prostor fyzický a lidé jsou šokováni a morálně pobouřeni. Zobrazovaná intimita je přitom naprosto stejná. Nabízí se otázka - je intimita ukazovaná v médiích méně skutečná než ta fyzicky přítomná nebo je takto zobrazovaná intimita v médiích afirmovaná jako neškodná kvůli masové zahlcenosti, kdy se nám jí dostává každý den? Tato akce aspirovala na otevření diskuse na téma absurdně dichotomického vnímání tohoto problému.

Navštívila jsem proto před samotnou realizací odborníky, abych získala potřebné rady a reflexi k uskutečnění projektu. První člověk, kterého jsem navštívila, byl akademický sochař a známá persona hradeckého kulturního prostředí Štěpán Málek. Konzultovala jsem s ním možnosti pořádání kulturních akcí a legislativu vztahující se k umění ve veřejném prostoru. Zároveň jsem díky němu získala kontakty na umělce, kteří se performanci věnují, a na profesionální fotografy, kteří by mi byli ochotni pomoci s dokumentací.

Kontaktovala jsem pomocí facebooku a emailu *Ateliér performance* VUT v Brně a vytvořila si díky spolupráci s touto katedrou mapu možných zájemců a respondentů z oboru spolu s kontakty na ně. Setkávala jsem se v průběhu zimy a jara 2015 s performery a teoretiky performance a kladla jim otázky vztahující se k možným variantám postupu přípravy

performance. Získávala jsem praktické tipy a zároveň jsem hlouběji analyzovala jejich vlastní tvorbu, zážitky a zkušenosti, ze kterých jsem chtěla později vyextrahovat obecná pravidla pro svou vlastní práci. Konzultovala jsem s nimi i své nápady a koncepty a pomocí zpětné vazby od nich svou vlastní performanci upravovala.

3.3 Prvotní myšlenka

První koncept, z kterého jsem vycházela, byla možnost metaforického oživení tří archetypálních mýtů - o Prométheovi, Františkovi z Assisi a Faustovi. Tyto tři mýty by byly vytvořeny na třípatrovém tematickém plánu.

1. Symbolické převyprávění samotného mýtu
2. Aktualizace o obecné společenské problémy
3. Intimní vklad vlastních prožitků a strachů, které by byly pomocí těchto mýtů zhmotněny

Každý z těchto mikropříběhů měl být barevně odlišen oblečením a rekvizitami tří barev – bílá (František z Assisi), červená (Prométheus) a černá (Faust). Symbolika tří barev měla ukazovat k archetypálnímu vývoji ženy v linii panna – matka – stařena.

První den věnovaný Františkovi z Assisi by byl ztvárněn jako rekonstrukce mýtu, kdy bych v bílé říze kázala biblické texty plyšovým zvířatům. Aktualizace o společenské problémy by v tomto případě byla symbolicky tematizovaná jako problém komercializace spirituality a proměny sakrálních symbolů v kýče. V intimní rovině bych odkazovala k vlastní dětské naivitě a určitému pocitu marnosti, který má každý dospívající jedinec.

Druhý den, věnovaný mýtu o Prométheovi, by byl zaměřen na tematiku osamění, které přichází s dospělostí spolu s vědomím, že na vše ve svém životě budeme vždy sami. Můj Prométheus by byl zapomenutý lidmi a svými trýzniteli natolik, že by si musel vlastní játra vyřezávat a konzumovat sám. Při tomto projektu bych v bílých šatech ležela na kameni. Na holém břiše bych měla položena vepřová játra, která by prosakovala světlou látkou. Vyřízla bych je přes látku a zkonsumovala. Díky tomu, že by se jednalo o čerstvý masný produkt, byla bych krví pokrytá téměř celá a barva mých šatů by se změnila na avizovanou červenou. V

aktuální symbolické rovině bych tím odkazovala k tématu rostoucího tlaku na samostatnost a výkonnost jedince ve společnosti, který vede pouze k psychickému zničení a metaforické autokanibalizaci.

Poslední den věnovaný postavě Mefista jsem plánovala zahájit v kruhu tvořeném ohněm. Mé tělo by bylo potřené popelem. Na vnější straně kruhu (ale v bezpečné vzdálenosti) by byly postaveny zbytné výdobytky moderní doby. Notebook, mobilní telefon, klíče od auta, kreditní karta. Hlídala by je osoba se zahalenou tváří a s vědrem vody. Pokud bych se pro tyto věci chtěla natáhnout, nutně se spálím. Několikrát se o to pokusím. Ve vnitřním kruhu jsem sama, u nohou mám sekýru a objektivně bezcenné věci, které pro mě subjektivně mají nenahraditelnou hodnotu. Fotografie mých příbuzných, kteří jsou již po smrti (k těmto fotografiím neexistují negativy). Dopisy od lidí, kteří jsou pro mě drazí. Jediná cesta, jak se dostat z plamene a získat všechny věci z vnějšího kruhu, je všechny předměty z vnitřního obvodu kruhu zničit. Pokud bych to udělala, osoba v černém okolo mě plameny uhasí. Možnosti zničení jsou v tomto případě variabilní. Od spálení, rozsekání sekýrou až po rozžvýkání. Tato poslední performance má opět tři roviny. Náznakový mefistotelský příběh o získání znalostí/bohatství za cenu oběti lidskosti. Zároveň tematizuje stáří se všemi ztrátami blízkých osob, které se k němu pojí. Obsažen je i proces veřejného sebezpytu, který ukazuje, nakolik jsou pro nás materialistické statky důležité a často důležitější než statky duchovní a emocionální.

Konzultovala jsem plán této triády s profesorem Tomášem Rullerem, ale byla jsem od něj odrazena. Přílišná narativita v kombinaci se scénářem a vykonstruovanými doslovnými symboly by mohly podle něj pravou performanci zabít. Performance podle něj vzniká v okamžiku neplánového a nečekaného. Prvek očekávání není důležitý jen pro publikum, ale i pro samotného tvůrce, který nemusí sám vědět, jak samotná performance dopadne. Jak už bylo řečeno - performance využívá často symboly, není ale nikdy čistě symbolická. Tyto performance by tíhly ke konceptuálnímu umění a mému záměru by se tak vzdalovaly.

Tato triáda byla tedy zavržena. Zavrhla jsem alegorické a symbolické vyjádření své vlastní intimity a přešla jsem k minimalisticky přímočarému postupu.

3.4 Konkrétní představa

Nová triáda, která byla nakonec uskutečněna, čerpala z mé vlastní introspekce k tématu, co je pro mě samotnou intimní. Vygenerovala jsem tři situace, které považuji za vrcholně soukromé. Oblast vlastní hygieny, spánku a fyzického mezilidského kontaktu. Podle těchto témat jsem pojmenovala části své triády jako Očista, Odpočinek a Sdílení.

Myšlenkou první performance bylo přenést předměty své běžné denní hygieny do prostoru ulice a bezprogramově je využívat ke své ritualizované denní hygieně tak, jak jsem zvyklá.

Myšlenkou druhé performance bylo přenést úplný či částečný interiér své ložnice do veřejného prostoru a pokusit se v něm usnout.

Poslední performance se částečně vymykala konceptu. Zdráhala jsem se přenést sexuální aspekt svého tělesna do ulice, proto jsem zvolila alternativu. Hledala jsem cestu, jak přesvědčit kolemjdoucí, aby se mnou navázali fyzický a verbální kontakt. Chtěla jsem toho dosáhnout tak, že budu stát na ulici téměř nahá s cedulí, na níž bude nápis, který bude vybízet chodce, aby na mé tělo napsali vzkaz, dopis či báseň. Dovolila bych takto naprosto cizím lidem, aby se mě dotýkali, navázali se mnou kontakt a napsali na mě něco intimního. Tento aspekt intimity sice není sexuální, ale zato se mi zdálo toto sdílení na psychické úrovni mnohem hlubší. Lidé měli možnost na mé tělo psát fixou, barvou, tuší či žiletkou, které jsem měla u svých nohou.

3.5 Problematika originality

V průběhu studia fenoménu performance ve světovém a českém kontextu, které by mi mohlo pomoci v hledání teoretického zázemí pro svůj vlastní projekt, jsem narazila na problém originality vlastního projevu. Ačkoliv jsem nedoufala, že by má vlastní produkce neměla ve světě alternativu, zarazilo mě, jak brzo jsem našla akce obsahově a formálně podobné. Došla jsem ale k tomu, že ačkoliv naše práce sdílí některé formálně podobné znaky, tak jejich účel, význam a kontext plynoucí z časoprostorového umístění jsou rozdílné.

Prvním příkladem pro komparaci je nám chronologicky první část projektu s názvem Očista. V roce 1974 vytvořil Jan Mlčoch performance s názvem *Mytí?*³⁸. Obsahovou náplní této akce bylo rituální omývání v přítomnosti několika přátel. Mlčochova performance se odehrává pouze v okruhu blízkých lidí a její charakter je rituální a minimalistický. Aktér je nahý a přítomna je pouze široká nádoba s vodou a zapálená svíčka. Mlčochova očista se blíží



Obr. č. 5: Jan Mlčoch - *Mytí?* (<http://www.artlist.cz/dila/myti-3303/>)

rituálnímu aktu sebeočisty ne nepodobného magickému ritu. Zatímco jeho akce je více sebereflexivní a intimní, můj projekt je více zaměřen externě. Externě ve smyslu atakování přihlížejících svou intimitou tím, že jim nabídnu k nahlédnutí zcela profánní části mého života, zatímco Mlčoch nabízí tu sakrální.

Druhá akce věnovaná tématu Odpočinku si našla svého tematického dvojníka v performance Milana Knížáka, která spadá do jeho cyklu *PROSTŘEDÍ NA ULICÍCH A DVORECH 1962-1964: Nový svět*. Knížák přenesl interiér svého bytu do prostoru ulice, kde chvíli pobýval a o této zkušenosti hovoří: *„Díky Karibské krizi se mi vojna prodloužila o 4 měsíce a tak jsem se vrátil domů až na Silvestra 1961 a hned od začátku jsem bydlel na Novém Světě č. 19, kde studentka AVU Lída Bučková, sehnala od OPBH pracovnu, kterou mi poskytla, poněvadž jsem neměl na nic nárok. Místnosti byly absolutně nezařizené, vlhké, bez příslušenství a první čas jsem spal oblečen, zabalen do malířského plátna.*

³⁸ MORGANOVÁ, Pavlína. Akční umění. Olomouc: J. Vacl, 2009. ISBN 978-80-904149-1-4. str. 121

Jelikož místnosti byly malé a tmavé, pracoval jsem především venku. To umožňovala i



Obr. č. 6: Milan Knížák – *Prostředí na ulici, Nový svět* (1962-1964) (<http://www.milanknizak.com/192-akce/218-prostredi-na-ulicich-a-dvorech-1962-1964/240-novy-svet/>)

skutečnost, že úroveň podlahy v místnostech byla stejná a stačilo jen překročit tlustý parapet a člověk se octnul na ulici. Tím se moje práce dostala do veřejného prostoru.“³⁹

Třetího ideového dvojníka našla má akce ve zpěvačce, šansoniérce a performerce Amandě Palmer. Jejím zvykem je po svých koncertech, čteních a přednáškách nahá vstoupit mezi lidi a nechat po sobě psát. Sama tento prvek svých vystoupení označila na své

přednášce jako „*act of total trust*“ a naprostého sdílení intimity s diváky.⁴⁰ Stejně jako ona, tak já vidím v okamžiku nabídnutí svého těla procházejícím lidem akt totální důvěry, kdy věřím, že mi nebude ublíženo.



Obr. č. 7: Amanda Palmer popsána diváky po koncertu v Baltimoru (<https://www.facebook.com/amandapalmer?fref=ts>)

³⁹ Stránky Milana Knížáka. <http://www.milanknizak.com> [online] 2015 [2. 5. 2015]. Dostupné z: <http://www.milanknizak.com/192-akce/218-prostredi-na-ulicich-a-dvorech-1962-1964/240-novy-svet>

⁴⁰ Přednáška Amandy Palmer *The Art of Asking*. <https://www.ted.com/> [online] 2013 [6. 5. 2015]. Dostupné z: https://www.ted.com/talks/amanda_palmer_the_art_of_asking

3.6 Mentální příprava před jednotlivými performancemi

Při interview byli jednotliví performeři vybraní pro výzkum tázáni, jak si dopomáhají k navození stavu mysli, ve kterém jsou schopni performovat. Většina souhlasila s tím, že je třeba mít pro tuto aktivitu stav „změněného vědomí“, pouze jeden respondent uvedl, že pro vlastní výstup nepotřebuje žádnou psychickou stimulaci a je schopen performovat kdekoliv a kdykoliv.

Nejčastější odpovědí byla:

1. Meditace
2. Látky pozměňující kvalitu vědomí
3. Příprava není nutná

Performanční projekt byl rozdělen do tří částí a to bylo impulsem k rozhodnutí, že ke každému jednotlivému performančnímu výstupu bude aplikován jeden z těchto zvyš zmíněných postupů.

1. Meditace

Při výběru mezi meditací křesťanskou, buddhistickou a psychoterapeutickou jsem se přiklonila k poslední zmíněné z důvodu osobní skepse vůči technikám s diskutabilním mystickým přesahem. Pracovala jsem s meditací popsanou v knize psychiatra a psychoterapeuta Jána Praška - *Asertivitou proti stresu*. Jeho meditace pracuje jak s kontrolovaným dechem, tak s cíleným uvolňováním svalů. Tato technika se osvědčila. Dostala mě do klidného a uvolněného stavu vědomí, který mi napomohl chovat se téměř autenticky jako v prostorách svého vlastního bytu.

2. Sklenice vína

Tato technika se neosvědčila. Krom nelibých pocitů způsobených z konzumace vína v tuto neobvyklou a brzkou hodinu ve mně tento uvolňovací proces způsobil stres plynoucí z faktu, že v případě prověřování policií ze mě bude víno cítit a já budu působit neprofesionálně a podivínsky.

3. Bez přípravy

Tato technika se opět neosvědčila. Na ní se teprve ukázalo, jak je důležité najít si svůj rituál pro změnu normálního psychického módu do módu performerského. Díky přímému přechodu z běžné činnosti do performování jsem celou dobu cítila, že se chovám nepatřičně, protože jsem stále zůstávala psychicky ve své obvyklé sociální masce, kterou nasazuji v prostředí ulice.

3.7 Propagace

Ačkoliv v dnešní době je populární provádět performance s kompletním PR (obsahujícím propagaci pomocí letáčků, plakátů, médií, webových stránek a sociálních sítí), které zajistí početné publikum, rozhodla jsem se touto cestou nejít z důvodů, které rozvedu níže.

Je územ podobné akce propagovat minimálně v okruhu kolegů z daného oboru. Pro ostatní osoby, které s performancí přišly do kontaktu málo nebo vůbec, tím vzniká dojem, že performance je typ výlučného umění dostupného pouze zasvěceným. Mým cílem nebylo performovat pro informované publikum, ale vyvíjet interakci s kolemjdoucími, pro které toto setkání bude nečekané.

3.8 Dokumentace a její problematika

Už při primárním vypracování konceptu projektu studie intimity ve veřejném prostoru se počítalo s fotografickou a video dokumentací s tím, že v plánu byla i možná výstava složená z fotografií pořízených při této akci. Oslovena byla profesionální fotografka z Hořic, ale při přípravě projektu se ukázala nutnost tento nápad zavrhnout.

Prvním důvodem pro ukončení spolupráce byla problematika technického záznamu a vzniku možného videoartu, která byla načrtnuta v předešlých částech této práce. Práce s uměleckou fotografkou byla tedy zavrhnuta. Dokumentace zaznamenaná při takové akci

bude vždy ovlivněna subjektem a estetickým cítěním snímajícího. Ačkoliv čistá technická dokumentace není nikdy možná, záměrem bylo se jí alespoň přiblížit.

Druhým důvodem byl psychologický vliv na chování publika. Fotograf dokumentující událost obecně vzbuzuje v jakékoliv akci punc oficiálnosti, který v publiku vzbuzuje odstup a byly by tak potlačeny veškeré možné interakce.

Za účelem dokumentace Očisty byla oslovena má kolegyně Barbora Karlíková, která se focení věnuje amatérsky. Na svou digitální zrcadlovku Canon EOS 55D zaznamenala přípravné práce (logistické, úpravy mizanscény) před performancí spolu s pár ilustračními fotografiemi před zahájením projektu. Použit byl objektiv s ohniskovou vzdáleností 18 – 50 mm.

Aby se procházející účastníci cítili přirozeně a mohly být zdokumentovány jejich reakce, veškeré snímače zvuku a obrazu musely být zamaskovány. Před každou performancí se nejdříve zamaskoval diktafon poblíž mého těla (počítalo se i s možnou verbální komunikací s procházejícími lidmi případně i s rozličnými poznámkami). Místo vybrané pro performance je díky vysoké frekvenci průchozích lidí a blízkostí silnice velice rušné. Musely být tedy vyřešeny možné ruchy z ulice a zároveň se muselo předejít utlumení zvuku snímače, který musel být schovaný tak, aby nebyl viditelný. Použit byl pro tuto akci profesionální žurnalistický mikrofon Olympus VN-732PC spolu se stereofonním mikrofonom ME51S s možností snímání do tří metrů a vyrušení většiny šumů a hluků.

Barbora Karlíková se po zahájení performance stáhla do ústraní a každých deset minut se vracela na dané místo. Měla za úkol tvářit se jako náhodný kolemjdoucí, který vidí něco neobvyklého a zaznamenává danou situaci na fotoaparát zabudovaný ve svém mobilním telefonu. Kvalita fotek zaznamenaných během celé akce byla o něco nižší.

První den se bohužel reakce povedly zdokumentovat pouze na diktafon díky tomu, že kolegyně Karlíková zamířila fotoaparát přímo na jednu procházející ženu a ta ji agresivním stylem požádala, aby danou fotografii smazala a k další dokumentaci procházejících po této zkušenosti ztratila odvalu. Došlo tedy k rozhodnutí, že další den budou fotografie, dokumentující dění, zabírat celou scénu z větší vzdálenosti, aby přihlížející mohli být na fotografii zaznamenání mimoděk se mnou.

Druhý den byl další fotograf Tomáš Sládek instruován díky této zkušenosti podrobněji. Jeho úkolem bylo zabírat mě z takové vzdálenosti, aby si kolemjdoucí neuvědomili, že jsou foceni. K tomuto focení byl využit mobilní telefon.

Posledním dokumentujícím byl Jan Potměšil, který mě zpovzdálí snímal fotoaparátem CANON.

Mí fotografové neměli žádné restriky krom jediné - stáhnout se do ústraní v případě příjezdu policie. Při poslední performanci opravdu k zásahu policie došlo. Můj fotograf vzal však tuto radu doslovně a nemám z této interakce tedy žádné fotografie.

V budoucím plánu je možná i výstava složená z fotografií pořízených při této akci.

3.9 Legislativa

V předešlých kapitolách jsme si vymezili, co je veřejný prostor, zde si naznačíme pravidla, která se vztahují k jeho užívání. Veřejný prostor má z právního pohledu dvě možnosti užívání. Užívání obecné a užívání zvláštní. Nutnost povolení nebo placení poplatků za jeho využití se vztahuje pouze k zvláštnímu užívání.

„Charakter veřejného prostranství je vyjádřen obecným užíváním, přičemž meze jeho užívání jsou dány pouze nutností respektovat stejná oprávnění ostatních uživatelů.“⁴¹

Zvláštní užívání spolu s kalkulováním poplatku je dále definováno takto:

„(1) Poplatek za užívání veřejného prostranství se vybírá za zvláštní užívání veřejného prostranství, (4b) kterým se rozumí provádění výkopových prací, umístění dočasných staveb a zařízení sloužících pro poskytování prodeje a služeb, pro umístění stavebních nebo reklamních zařízení, zařízení cirkusů, lunaparků a jiných obdobných atrakcí, umístění skládek, vyhrazení trvalého parkovacího místa a užívání tohoto prostranství pro kulturní, sportovní a reklamní akce nebo potřeby tvorby filmových a televizních děl. Z akcí pořádaných na veřejném

⁴¹ Zpracování poplatků za užití veřejné prostranství podle ministerstva vnitra. <http://www.mvcr.cz> [online] 2015 [7. 5. 2015]. Dostupné z: <http://www.mvcr.cz/clanek/metodika-k-problematice-ozv-o-mistnim-poplatku-za-uzivani-verejneho-prostranstvi.aspx>

prostranství, jejichž výtěžek je určen na charitativní a veřejně prospěšné účely, se poplatek neplatí.

(2) *Poplatek za užívání veřejného prostranství platí fyzické i právnické osoby, které užívají veřejné prostranství způsobem uvedeným v odstavci 1.*

(3) *Poplatku za užívání veřejného prostranství spočívajícího ve vyhrazení trvalého parkovacího místa nepodléhají osoby zdravotně postižené. **1a)***

(4) *Sazba poplatku za užívání veřejného prostranství činí až 10,- Kč za každý i započatý m² užívaného veřejného prostranství a každý i započatý den. Za užívání veřejného prostranství k umístění prodejních nebo reklamních zařízení, lunaparků a jiných atrakcí může obec zvýšit sazbu až na její desetinásobek. Obec může stanovit poplatek týdenní, měsíční nebo roční paušální částkou.⁴²*

U performance je diskutabilní, jestli se dá zařadit do kategorie akcí kulturních. Po konzultaci s právníkem jsem však nabyla jistoty, že solitérní performerská akce se dá zahrnout do užívání obecného a rozhodla jsem se tedy tuto akci nenahlašovat. V případě nahlášení akce bych však neplatila za celou akci více než 60 Kč.

Další možnou legislativní překážkou se zdálo být spáchání veřejného pohoršení, za které by mě mohla perzekuovat policie. Mé vystoupení obsahovalo částečné prvky nahoty, které sice nebyly nijak vulgární, ale v kontextu chladného jara mohly působit neobvykle. Definice veřejného pohoršení je sestavena v § 47 odst. 1 písm. c) zák. č. 200/1990 Sb. Veřejné pohoršení „*musí být spácháno veřejně, jednání musí subjektivně pohoršovat zpravidla více než dvě osoby, které budou tomuto jednání obvykle přítomny současně, a musí být v rozporu s tím obsahem mravnosti, na němž se společnost shoduje. Správní orgán neporovnává toto jednání s mravností stanovenou podle vlastních kritérií, nýbrž je poměřuje s obecnou společenskou shodou o obsahu mravnosti.*“⁴³

Z výše zmíněného textu vyplývá, že takto spáchaný přestupek je silně závislý na subjektivním a morálním cítění přihlížející a z mé strany není ovlivnitelný. Ke kontaktu s policií nicméně při poslední performanci došlo. Neznámým kolemjdoucím byla zavolána městská hlídka. Ta si pouze zkontrolovala nápis na mé ceduli, vyhodnotila situaci jako neškodnou a

⁴² Zákon České národní rady o místních poplatcích. <http://www.zakonyprolidi.cz> [online] 2015 [8. 5. 2014]. Dostupné z: <http://www.zakonyprolidi.cz/cs/1990-565>

⁴³ Definice veřejného pohoršení. <http://www.elaw.cz> [online] 2015 [8. 5. 2014]. Dostupné z: <http://www.elaw.cz/judikatura/k-definici-podstaty-vzbuzeni-verejneho-pohorseni>

nedošlo ani k legitimování. Ačkoliv jsem měla nazpaměť naučené vyhlášky o veřejném prostoru a veřejném pohoršování, nebylo nutné je použít.

3.10 Výběr lokace

Jak bylo zmíněno již v předešlých kapitolách, výběr lokace pro provedení samotné akce je důležitý. Ve vybírání jsem byla omezena mantinely určenými zastřešujícími tématem této bakalářské práce. Nemohlo tedy dojít k vybírání různorodějších lokací, výběr byl omezen na veřejná prostranství a prostory ulice, s kterými bylo dále pracováno jako s mizanscénou, která měla splňovat následující požadavky.

1. Prostor musí být veřejný
2. Prostor by měl minimálně částečně zasahovat do ulice
3. Prostor by měl mít vhodné osvětlení kvůli fotodokumentaci
4. Prostor by měl být frekventovaný a tím zvyšovat možnost interakce s přihlížejícími
5. Performer by v něm svou činností neměl blokovat veřejnou komunikaci
6. Prostor by však měl být natolik malý, aby byli přihlížející kolem performerů nuceni procházet, případně se jej nechtěně letmo dotknout

Do užšího výběru lokací se postupně dostaly tři s jednou bonusovou, která měla účel možné alternativy v případě nepřízně počasí.

Jako první lokace byla vytipována ulice Hradečnice na periferii Hradce Králové. Konkrétní umístění bylo v blízkosti zastávky Lesní hřbitov, která končí téměř u brány městského hřbitova. Tato ulice není ve všední dny výrazně frekventovaná, ale byla přitažlivá intimním prostředím, které nabízí o to silnější následnou možnou interakci s přihlížejícími. Lokace pro performance je to natolik neočekávaná, že by má přítomnost v této oblasti působila jako čirý vizuální nonsens. Atmosféru by umocňovalo i prostředí blízkého hřbitova a přírodní prvek hradeckých lesů. Při hlubším rozvíjení uskutečnění akce v tomto prostředí se vyjevilo, že by bylo nevhodné a necitlivé předvádět tuto činnost v místě, kde chodí lidé truchlit za svými blízkými.

Druhou možnou lokací bylo Masarykovo náměstí, které bylo lákavé svou exponovaností, jež zaručovala téměř jistou interakci s velkým množstvím lidí. Negativem této lokace byla její

rozlehlost, která mohla vést k zániku performance v takto velkém prostoru a i při větší koncentraci lidí k nižší interakci. Náměstí bývá také často místem pro různé kulturní akce a chyběl by tedy efekt překvapení a neobvyklosti pro procházející jedince. Výběr prostoru, který je navíc obvyklým místem pro kulturní akce, by mohl dodat mé práci nechtěnou auru estrádnosti, které jsem se chtěla vyhnout.

Třetí lokace se ukázala být jako kompromisem mezi dvěma předešlými. Jednalo se o Sukovy sady. Konkrétně o tři kvadranty parku, které se stýkají na křižovatce Gočárový třídy a Horovy ulice.

Tato lokace disponuje menším počtem průchozích lidí než lokace č. 2. Kvantita interagujících účastníků byla tedy sice menší, zato se předpokládal bohatší kontakt s variabilnějšími sociálními skupinami. Díky přítomnosti parku byly očekávány maminky s dětmi, mladé páry, cyklisti, lidé venčící psy. Díky přítomnosti hlavní třídy i procházející různorodí obyvatelé Hradce Králové. Lokace sídlící v těsné blízkosti silnicí zajišťovala i krátké interakce s řidiči dopravních prostředků.

Čtvrtá lokace byla vybrána pouze jako záchytná v případě nepříznivého počasí. Nachází se v podchodu na třídě Karla IV. Tento prostor sice nesplňoval adekvátní světelné podmínky, zato však zajišťoval vysokou koncentraci průchozích občanů.

3.11 Výběr času

Výběr času byl po výběru místa dalším nutným koordinátem. Několik dní před začátkem akce jsem zahájila observaci oblasti, abych zjistila, v kterou denní hodinu zde mohu potkat nejvíce lidí. Nejlépe byla vyhodnocena šestá hodina v podvečer. Tento čas nešel sjednotit s harmonogramy mých fotografií, proto se přistoupilo ke kompromisnímu zahájení všech akcí v 13 : 30, kdy byly i ideální světelné podmínky pro dokumentaci. Datum konání akce bylo stanoveno na 10. 4., 11. 4. a 12. 4. Datum bylo vybráno na základě nejvhodnější předpovědi počasí.

3.12 Logistika

Vybraná lokace byla od mého bytu, kde jsem měla uloženy všechny své rekvizity, vzdálena necelého půl kilometru. Z toho důvodu se plánoval fyzický přenos rekvizit v příručních zavazadlech bez asistence automobilu. Na každou performanci se počítalo pouze s jedním asistentem – fotografem, který by byl při přenosu věcí nápomocný.

3.13 Rekvizity s příběhem

Z důvodu autenticity jsem vybírala předměty, které se vážou k mému dennímu užívání nebo se k němu v minulosti vážaly. Ačkoliv jsem měla možnost díky spolupráci s Klicperovým divadlem získat rekvizity, které by mi pomohly vytvořit opulentnější mizanscénu (vana, postel), nechtěla jsem využívat žádné rekvizity, ke kterým nemám intimní vztah.

K první performanci jsem využila rekvizity z mého bytu: křeslo, konferenční stůl, květinu v květináči, předložku k vaně, aromatickou svíčku, hrnek s mátovým čajem, ručník, domácí obuv, župan, žínku, zubní kartáček s pastou, šampón, žiletky, holicí pěnu, kosmetické zrcátko, kartáč na vlasy, pleťovou masku, kosmetické houbičky, odličovací mléko, malou misku na vodu, knížku, make – up, řasenku a 6 litrů kohoutkové vody v plastových lahvích. Jako hlavní kontejner na vodu, ve kterém jsem se chtěla umývat, jsem nemohla využít vlastní vanu, proto jsem se rozhodla pro kameninové umyvadlo, které naše rodina používala k mytí na chalupě v mém dětství. Toto umyvadlo se bohužel při přepravě z Moravy rozbilo a muselo být na poslední okamžik nahrazeno plastovým džberem, který za normálních okolností slouží k ručnímu praní jemného prádla.

K druhé performanci byly využity rekvizity: plastová folie, matrace, prostěradlo, peřiny a polštář s povlečením, pyžamo a plyšová hračka.

K poslední performanci byly využity rekvizity: cedule s nápisem „*Napište na mě vzkaz, napište na mě báseň, napište na mě dopis, napište na mě cokoliv*“ spolu s psacími potřebami jako fixy, tuš, barvy, žiletka a propisky.

3.14 Finanční otázka

Původní rozpočet na pokrytí nákladů byl po zaokrouhlení vykalkulován na 5 000 Kč. Do těchto nákladů byly započítány odměny za logistickou výpomoc, dokumentaci a nákup dalších rekvizit. Při podrobnějším studiu performance však stále více vycházelo na povrch, že atributem tohoto umění není opulentnost mizanscény, ale spíše prostota a minimalismus, s jakými je možné na malé ploše naprosto bez ničeho (rekvizit, dokumentace a někdy i diváků) vytvořit něco neoddiskutovatelně přítomného. Bylo výzvou performanci uspořádat guerillově a ukázat, že je možné uskutečnit podobnou uměleckou akci s nákladem 0 Kč. Dalším důvodem, proč jsem chtěla náklady mého projektu vynulovat, byl i osobní důvod silné averze k jakkoliv finančně dotovanému umění.

Tohoto cíle se bohužel dosáhnout nepodařilo. Díky využití vlastních rekvizit, které slouží jako předměty denního užívání, a využití fyzických sil a času přátel a kolegů se podařilo utratit za celou kulturní akci pouhých 89 Kč, které byly použity na nákup krycí malířské folie s rozměry 5 x 3 metry, jež fungovala jako ochrana matrace před ušpiněním prachem z ulice a vlhkostí.

3.15 Vlastní průběh akcí

3.15.1 Očista

13 : 00 Příjezd fotografky Barbory Karlíkové

13 : 15 Pětiminutová meditace

13: 22 Zahájení přesunu

13 : 28 Instalace rekvizit

13 : 31 Zahájení performance

14 : 15 Ukončení



Obr. č. 8 : Záznam z akce Očista (soukromý archiv)

První performance věnovaná tématu očisty započala v okamžiku, kdy jsem v županu a ručníku na hlavě usedla do křesla, nalila si čaj a upíjela jej. Odlíčila jsem si obličej, vyčistila zuby a nanasla na očištěnou pleť minerální pleťovou masku. Zatímco maska zasychala, tak jsem se usadila do křesla, pila čaj a četla si knížku. Ačkoliv jsem původně měla v záměru držet se ve svém vymezeném prostoru, nakonec jsem se pohybovala při některých úkonech po větší části ulice, zvláště u čištění zubů, u kterého jsem doma zvyklá chodit po celém bytě. Po smytí masky jsem si omyla nohy a paže a oholila nohy a podpaždí. Učesala jsem si vlasy, nalíčila se a performanci ukončila. Necítila jsem tenzi z přihlížejících a mé osobní předměty denního užívání na mě měly takový vliv, že jsem se uvolnila a cítila se jako v soukromí. Již při instalaci jsem se setkala se zvědavými otázkami kolemjdoucích, co se zde chystá za akci. Mé vysvětlení, zvláště starší ročníky obyvatel, neuspokojilo a vyvolávalo někdy i hostilní reakce.

A: „Co to tady děláte?“

B: „Chystáme tu takovou malou performanci.“

A: „Hmmm. (směrem k fotografce) Vy jste mě vyfotila? Jakože jste mě vyfotila? Okamžitě to vygumujte!“

C: „Vám to vadí?“

A: „Mě nikdo fotit nebude, když vám nedám povolení.“

B: „Báro, prosím, vymaž to.“

A: „Tak co tu teda děláte?“

B: „Uměleckou performanci.“

A: „Aha. No tak to jste mi tedy vysvětlila.“

Hostilní reakce nebyly četné, zato však intenzivní.

A: "Co to tam dělá za p*****u?"

Většina procházejících se však ostýchala interagovat, často však přecházeli na chodník blíže k mé instalaci a za pohybu si ji zaraženě prohlíželi. Díky tomu, že performance byla pořádána v těsné blízkosti cyklistické stezky, míjelo mě mnoho cyklistů, kteří zpomalovali, a jeden kvůli nepozornosti po spatření mé performance spadl z kola, když se na poslední chvíli pokoušel vyhnout malému dítěti.

Ostatní reakce, převážně ze strany dětí, byly naopak pozitivní a radostné.

3.15.2 Odpočinek

12 : 30 Setkání s fotografem

12: 30 – 12 : 55 Balení rekvizit s fotografickou instruktáží

12 : 55 – 13 : 10 Konzumace skleničky vína

13 : 15 Přesun

13 : 28 Instalace rekvizit

13 : 33 Zahájení

14 : 30 Ukončení akce



Obr. č. 9: Záznam z akce Odpočinek (soukromý archiv)

Průběh této akce nebyl natolik dynamický jako v akci předešlé. Umístila jsem za pomoci svého asistenta matraci na chodník, povlékla ji, ustlala si a v pyžamu šla spát. Většinu interakcí s procházejícími mám zprostředkované pouze skrz fotografie, protože jsem se

pokoušela usnout a na chvíli se mi to podařilo. K nejzajímavějším interakcím patřilo setkání s mužem, který se se mnou dal do řeči o smyslu mého projektu a pak mě požádal, jestli si mě může zdokumentovat. Většina lidí však kolem mého ležení spíše zrychlovala, někteří si sedli na blízké lavičky a pozorovali mě. V jednom kolemjdoucím jsem vzbudila takové znepokojení, že kvůli mně nebyl schopen projít po chodníku okolo mě a schovaný za značkou mě pozoroval a každých deset vteřin nakouknutím kontroloval mé pohyby. Po čtvrt hodině toho zanechal a odešel směrem, kterým původně přišel.

3.15.3 Sdílení

13:25 Setkání s fotografem

13: 30 Instalace

13: 31 Zahájení

14: 30 Ukončení



Obr. č. 10 : Záznam z akce Sdílení (soukromý archiv)

Reakce diváků byly (jak se dalo očekávat díky částečné nahotě) při této akci nejpestřejší. Samotnou mě nejvíc zarazilo originální: „*To bych si nelajzl vole, sou tu bengal za rohem.*“ Zaujalo mě toto zakořeněné postkomunistické přesvědčení v některých lidech, že cokoliv vybočujícího a pohybujícího se na hraně normy by mělo být trestané.

Mnoho lidí se ostýchalo na mě cokoliv napsat. V průběhu hodiny se však šest lidí odvážilo. Získala jsem podpisy maminky a chlapečka: „*Karla a Petr*“, vzkaz bezdomovce, který mi napsal na rameno slovo „*ŠTĚSTÍ*“ a ještě dlouho si se mnou poté povídal o tom, jak mu tato akce připadá hezká. Tři mladíci nezávisle na sobě mě popsali nápisy „*Mýval for president!*“, „*Byl jsem tady, Škromach*“ a „*Muzejní exponát 231*“. Atmosféra celé akce byla uvolněná a převažoval obecně pozitivní smích a pokusy o humorné vzkazy.

3.16 Co bych příště udělala jinak

Už v okamžiku předpřípravy performance se ukázala naprostá nevhodnost zvoleného místa a času. Ačkoliv se zprvu oba dva časoprostorové koordináty zdály jako naprosto ideální z hlediska estetiky, dostupnosti, naplnění ideového obsahu akce a programového sjednocení času se všemi účastníky, tak se ukázalo, že tyto úvahy byly liché. Pozorování lokality před výběrem probíhalo v jiném čase, než byl konečný afirmovaný čas performance. Původní pozorování probíhalo v šest hodin odpoledního času, kdy danou lokalitou procházeli lidé vracející se z práce, lidé na procházce a lidé venčící psy. O půl druhé odpoledního času bývá prostor parku zaplněn dětmi. Ačkoliv celá akce krom jednoho prvku (žiletka nabídnutá k psaní po těle) neměla objektivně závadný charakter (nedocházelo k exponované nahotě ani jiným pobuřujícím činnostem), zdála se být tato akce pro dětského diváka minimálně neobvyklá a matoucí a mně jako samotnému účastníkovi působila při kontaktu s dítětem nelibé pocity vedoucí k nesoustředěnosti a nemožnosti se zcela uvolnit a provést akci v předpokládané kvalitě.

Druhou chybou bylo podřízení se počasí, kdy byly poslední dvě performance naplánovány na víkend. Tyto dny byly sice teplé, ale ulice zely prázdnotou.

3.17 Otázka intimity

V průběhu performance se ukázalo, že pro mě není tak velký problém sdílet s procházejícími lidmi svou částečnou nahotu a náhled do svého soukromého života. Jediná nejistota, která mě před akcí doprovázela, nebyl ani tak strach z reakce na tuto neobvyklou činnost, ale strach z reakce na mé tělesné nedokonalosti. Nebála jsem se jakékoliv inzultace, ale bála jsem se neznámým lidem ukázat svou odličnou tvář a svou neideální postavu. Dala jsem procházejícím důvěru, že mi neublíží nejen fyzicky, ale neraní mě ani psychicky. Tento proces byl hodnotný v procesu vlastního sebepoznávání. Až do této chvíle jsem si nebyla nikdy vědoma, nakolik může být každý, byť zdánlivě vyrovnaný člověk, věznem svých vlastních komplexů a strachu z hodnocení ostatních.

Za celou dobu mé produkce jsem se však nesetkala s jedinou negativní reakcí vztahující se k tomuto tématu a pro mě samotnou tento zážitek vedl k pozitivní obrodě vlastního sebevědomí a sebevnímání.

3.18 Otázka identity

Protože má performance se nepohybovala v rovině složitějších symbolů, ale pouze náznakově v alegorické rovině, nemusela jsem tedy sama se sebou pracovat jako s médiem mezi abstraktním obsahem sdělení a diváky. Díky prostému poselství, které má performance měla, bylo jediným nárokem na mou osobu uvolnění a vžití se do stavu, ve kterém se nacházím ve svém soukromí. Jediná proměna identity, o které by se dalo mluvit, byla proměna mých sociálních rolí. Mého privátního já, které přišlo do konfliktu s mým já neprivátním. Hranice mezi těmito sociálními rolemi se ukázala až neobvykle tenkou. Nedokázala jsem sice tuto proměnu dovést k dokonalosti díky nervozitě, ale do určité míry došlo k propustnosti mezi světem mého veřejného já a soukromého já.

3.19 Zhodnocení

Abych získala zpětnou vazbu okolí, uploadovala jsem vybrané snímky z akcí na svůj profil na facebooku. Teoretický virální dosah díky počtu mých „přátel“ na facebooku a počtu followerů byl vysoký a možnost zhlédnout snímky mělo minimálně 1 680 lidí. Získala jsem pouze dvě reakce obsahující nepochopení a v průměru 94 pozitivních ve formě komentářů a facebookových „lajků“.

3.20 Může být tedy každý umělcem?

Když zpětně hodnotím svou akci, nedokážu sama říct, jestli se mi podařilo vytvořit akci uměleckou. Tyto úvahy pouze vedou k nezodpověditelným otázkám, co je a co není umění.

Tyto pochybnosti jsem měla i předem a při diskusích na toto téma mi přišel nepříhodnější citát profesora Rullera.

„Někteří říkají, že v umění se dá učit pouze řemeslo, někteří říkají, že se umění nedá učit vůbec. Já nejsem tak skeptický. Myslím si, že se dá učit příkladem a že se dá zkušenost předávat. Řekl bych, že souhlasím s přístupem Josepha Beuyse, který říkal, že v každém dříme umělec. Dá se říct, že v každém dříme nějaká "božská jiskra" nebo vědomí. Pokud se na to díváte takto, tak můžete u adeptů odbourávat bloky, odbourávat jejich iluze a sebestřednost, egoismus a všechno to, co brání tomu, aby kreativní podstata byla svobodná. To je velmi podobné steinerovskému rozvíjení kreativity v každém člověku. Z tohoto hlediska má talent každý, ale každý je v jiné situaci, ...někdo je blíž tvůrčí svobodě a někdo dál, takže se s někým dá pracovat rychleji nebo snáz. Každý člověk, kdyby opravdu chtěl, má šanci vydat se tou cestou.“⁴⁴

Pokud bychom z jeho teze vycházeli a konstatovali, že se o umění jednalo, je otázkou, zdali se jednalo o umění „špatné“ či „dobré“, na kterou už sama jako aktér nedokážu odpovědět.

3.21 Budoucí aktivity v této oblasti

Projekt *Performance jako studie vlastní intimity* byl mým prvním setkáním s performancí převedenou do vlastní praxe. Výsledkem tohoto projektu nebyl jen vlastní kulturní výstup, ale zároveň i navázání kontaktů s lidmi zabývajícími se kulturní činností a odborníky, kteří se performance věnují profesionálně. Díky této vlastní zkušenosti a možnosti proniknout do tohoto uzavřeného světa nedošlo k tomu, že by se jednalo o akci jednorázovou bez možného pokračování, ale stala se naopak preludiem k dalším projektům. V nejbližší budoucnosti uvažuji primárně o výstavě fotografií pořízených jako dokumentace tohoto uměleckého projektu a zároveň v květnu 2015 dojde na festivalu *Nábřeží umělců* k navázání na tuto činnost díky uskutečnění původní performanční triády (oživení a aktualizace archetypálních mýtů o Prométheovi, Františkovi z Assisi a Faustovi), která byla v bakalářské práci také předestřena a byla seznána jako nevhodná a nesplňující veškeré atributy a

⁴⁴ Příloha A

mantinely vymezené tématem práce. Další navazující činností, která by nikdy nevznikla bez tohoto projektu, je organizování sympozia performance v Novém Bydžově, na kterém se podílím ve spolupráci s akademickým sochařem Štěpánem Málkem. Symposium bude zahrnovat nejen přehlídku akčního umění, ale i přednášky od nejlepších českých odborníků a umělců, kteří se tomuto uměleckému žánru věnují.

4. Závěr

Jedním z cílů bakalářské práce bylo teoreticky vymezit fenomén performance a zaznamenat popis procesu přípravy a realizace samotné autorské performerské produkce. Akce úspěšně proběhla jako performanční triáda ve dnech 10. 4., 11. 4. a 12. 4. v Sukových sadech v Hradci Králové.

Teoretická část práce byla koncipována tak, aby úzce tematicky korespondovala s přípravou vlastní performance, ať už po obsahové (narrativ, scénář, symbolika) či formální stránce (práce s prostorem, časem, světlem, dokumentace, práce s diváky).

Performance zaobírající se tématem intimity měla za cíl mapovat nakládání s intimitou ve veřejném, mediálním a fyzickém prostoru. Krom teoretického vymezení termínu intimita a zkoumání problematiky intimity v performance se podařilo v práci zaznamenat autentický proces autorčina pracování s intimitou ve veřejném prostoru a ukázkou, jak je percepce intimity proměnlivá při zasazení do jiného kontextu.

Praktická část práce krok po kroku mapovala všechny důležité aspekty přípravy vlastní produkce (logistika, zpracování, rekvizity, dokumentace, finance, legislativa vztahující se k umění ve veřejném prostoru, výběr lokace, času a tématu) a zároveň byla přímou intimní výpovědí autorky jako hlavní aktérky.

Jako dalším cílem byla stanovena snaha odpovědět na otázku, jestli i naprostý amatér bez praktických zkušeností v daném oboru může vytvořit profesionální uměleckou performance. Práce vycházela z toho, že pokud bereme za platnou tezi Josepha Beyuse, že v každém dříme umělec a díváme se na problematiku ze steinerovského hlediska, že rozvíjením kreativity je možné v každém jedinci probudit „božskou jiskru“, pak můžeme říct, že akci se podařilo uskutečnit jako uměleckou. Nelze však odpovědět, nakolik kvalitní tato umělecká akce byla z důvodu, že aktérem byla samotná autorka a reflexe vlastního výkonu bývá v takových případech omezená.

Tato práce byla iniciací pro vznik budoucí výstavy fotografií zachycených při vlastním uměleckém výstupu a zároveň iniciací k autorčinu pokračování v této umělecké činnosti. Díky metodologickému výzkumu založenému na interview s performery a teoretiky performance, získala autorka potřebné kontakty a pronikla do dané problematiky natolik, že se rozhodla

realizovat přednáškové sympozium na téma performance spolu s uměleckými workshopy v Novém Bydžově.

5. SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ A LITERATURY

Literatura:

BABYRÁDOVÁ, Hana. Rituál, umění a výchova. Brno: Masarykova univerzita v Brně, 2002. ISBN 80-210-3029-1.

BURDA, Vladimír: Happening ve smyčce. Výtvarná práce č. 15. 1968, str. 4

CÍSAŘ, Karel a kol. Stav věcí. Brno: Statutární město Brno. 2011

FISCHER-LICHTE, Erika. Estetika performativity. Mníšek pod Brdy: NA KONÁRI, 2011. ISBN 978-80-904487-2-8.

FIŠER, Marcel a ORTMEIER, Martin. Venku: Umění ve veřejném prostoru v jihozápadních Čechách a Dolním Bavorsku 1990-2010. Klatovy: Galerie Klatovy/Klenová, 2011. ISBN 9-7880-87013-30-4.

KOMÁREK, Stanislav. Eseje o lidských duších a společnosti. Praha: Argo, 2011. ISBN 978-80-257-0344-1.

MORGANOVÁ, Pavlína. Akční umění. Olomouc: J. Vacl, 2009. ISBN 978-80-904149-1-4.

NÁDVORNÍKOVÁ, Alena. Art brut v českých zemích: Mediumici, solitéři, psychotici. Olomouc: Arbor Vitace, 2007. ISBN: 978-80-86300-95-5.

POLÁŠKOVÁ, Marie. Nesmrtelnost intimity. Brno: VUT Brno, 2009

PRAŠKO, Ján. Asertivitou proti stresu. Praha: Grada, 2012. ISBN: 978-80-247-1697-8.

REZEK, Petr. Spisy: Tělo, věc a skutečnost. Praha: Ztichlá Klika, 2010. ISBN 978-80-903898-5-4.

RUHBERG, Karl. Umění 20. st. Praha: Slovart. 2004. ISBN 80-7209-521-8.

SCHECHNER, Richard. Performance Theory. New York: Routledge. 2003. ISBN 0-203-44047-1.

ŠILHÁNKOVÁ, Vladimíra. Veřejné prostory v územně plánovacím procesu. Brno: VUT, 2003

VÝROST, Jozef a SLAMĚNÍK, Ivan. Sociální psychologie. Praha: Grada, 2008. ISBN 8-0247-1428-0.

ZHOŘ, Igor a kol. Akční tvorba. V Olomouci: Rektorát Univerzity Palackého v Olomouci, 1991

Internetové zdroje:

Archivní zpráva z výstavy Any Mendiety Stopy. <http://www.galerierudolfinum.cz/> [online] 2015 [6. 5. 2015]. Dostupné z: <http://www.galerierudolfinum.cz/cs/exhibition/ana-mendieta-traces-stopy>

Archivní zpráva z výstavy Mariny Abramovič. <http://www.moma.org/> [online] 2010 [3. 3. 2015]. Dostupné z: <http://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/965>

Archivní zpráva z výstavy vídeňských akcionistů v galerii DOX. <http://www.dox.cz/> [online] 2012 [18. 5. 2015]. Dostupné z: <http://www.dox.cz/cs/vystavy/amor-psyche-akce-vidensky-element-ve-videnskem-akcionismu-sbirka-hummel-1>

Definice exhibicionismu. <http://www.forensicpsychiatry.ca> [online] 2015 [18. 5. 2015]. Dostupné z: <http://www.forensicpsychiatry.ca/paraphilia/exhibition.htm>

Definice veřejného pohoršení. <http://www.elaw.cz> [online] 2015 [8. 5. 2015]. Dostupné z: <http://www.elaw.cz/judikatura/k-definici-podstaty-vzbuzeni-verejneho-pohorseni>

Fotografie z výstavy Mariny Abramovič. <http://ib-art-aisc.blogspot.cz> [online] 2015 [13. 5. 2015]. Dostupné z: <http://ib-art-aisc.blogspot.cz>

Chris Burden při své performance. <http://wtfarthistory.com> [online] 2015 [7. 5. 2015]. Dostupné z: <http://wtfarthistory.com/post/14868420227/crucified-on-a-volkswagen-beetle>

Oficiální facebooková stránka Amandy Palmer. <https://www.facebook.com> [online] 2013 [7. 5. 2015]. Dostupné z: <https://www.facebook.com/amandapalmer?fref=ts>

Osobní stránky Jany Orlové. <http://www.janaorlova.cz/> [online] 2015 [6. 5. 2015]. Dostupné z: <http://www.janaorlova.cz/>

Přednáška Amandy Palmer The Art of Asking. <https://www.ted.com/> [online] 2013 [6. 5. 2015]. Dostupné z: https://www.ted.com/talks/amanda_palmer_the_art_of_asking

Přednáška Tomáše Glance na téma ruské performance mezi pravoslávím a aktivismem. <https://www.youtube.com/watch?v=BWQjyBc4PFk> [online] 2015 [5. 5. 2015]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=BWQjyBc4PFk>

Stránky brněnského Ateliéru performance. <http://performance.ffa.vutbr.cz/> [online] 2015 [6. 5. 2015]. Dostupné z: <http://performance.ffa.vutbr.cz/>

Stránky Milana Knížáka. <http://www.milanknizak.com> [online] 2015 [2. 5. 2015]. Dostupné z: <http://www.milanknizak.com/192-akce/218-prostredi-na-ulicich-a-dvorech-1962-1964/240-novy-svet>

Stránky ústeckého ateliéru performance. <http://atelierperformance.tumblr.com/> [online] 2015 [6. 5. 2015]. Dostupné z: <http://atelierperformance.tumblr.com/>

Yves Kleinův skok do prázdna. <http://www.artnews.com> [online] 2015 [15. 5. 2015]. Dostupné z: <http://www.artnews.com/2010/03/01/yves-kleins-leap-year>

Zákon České národní rady o místních poplatcích. <http://www.zakonyprolidi.cz> [online] 2015 [8. 5. 2015]. Dostupné z: <http://www.zakonyprolidi.cz/cs/1990-565>

Zákon o obcích a obecních zřízeních. <http://www.zakonycr.cz> [online] 2015 [8. 5. 2015]. Dostupné z: <http://www.zakonycr.cz/seznamy/128-2000-sb-zakon-o-obcich-%28obecnizrizeni%29.html>

Záznam performance Petra Mlčocha. <http://www.artlist.cz/> [online] 2013 [28. 4. 2015]. Dostupné z: <http://www.artlist.cz/dila/myti-3303/>

Zpracování poplatků za užití veřejné prostranství podle ministerstva vnitra. <http://www.mvcr.cz> [online] 2015 [7. 5. 2015]. Dostupné z: <http://www.mvcr.cz/clanek/metodika-k-problematice-ozv-o-mistnim-poplatku-za-uzivani-verejneho-prostranstvi.aspx>

Ostatní:

AKERS, Matthew. *Marina Abramović: The Artist Is Present*. USA, 2012, 106 min

6. Seznam příloh:

Příloha A: Přepis rozhovoru s Tomášem Rullerem

Příloha B: Přepis rozhovoru s Janou Orlovou

Příloha C: Fotografie z přípravy performance Očista

Příloha D: Fotografie z přípravy performance Odpočinek

Příloha E: Fotografie z přípravy performance Sdílení

Příloha A: Přepis rozhovoru s Tomášem Rullerem

Rozhovor vzniknul 16. 4. v Brně, byl autorizován a redakčně upraven Tomášem Rullerem.

Může existovat performance bez diváků? Je možné vytvořit dokonalý technický záznam performance?

Celá řada formulací stojí na nejasných pojmech a to se týká samozřejmě i tohoto termínu. Když se mě ptáte na „performance“, tak je v tom nejasnost. Já předpokládám, že myslíte „performance art“, nikoliv „performance“, tedy jakékoli představení obecně. V angličtině navíc „performing arts“ znamená v našem kontextu múzická umění obecně. Tam patří divadlo, hudba, tanec. Já se samozřejmě zabývám i tímto přesahem. Jak v rámci doktorského studia, tak magisterského, dělám i obecnější přesahy do performing arts v tradici Richarda Sechnera, zakladatele „performance studies“. I v této šíři o tom můžeme hovořit. Studoval jsem sochařství, částečně architekturu, ale dělal jsem i ochotnické divadlo a vystupoval i v profesionálním souboru v Divadle na provázku. Má profesionalita se pohybuje v hraniční oblasti výtvarného umění, vychází spíše z výtvarného umění, ale ocitá se i na pomezí mezi performance art a performing arts. Ten pojem, kterému se v anglosaských zemích říká „performance art“, my v Česku nazýváme „akční umění“. Existuje také samozřejmě pojem „action art/art of action“. Je tu jakási kulturní rozdílnost. V našem kontextu bychom měli tedy mluvit o akčním umění, kterým se zabýváme a které tady učíme, protože pojem performance art je podmnožinou této oblasti. V anglickém slovníku je to trochu jinak. My navíc máme múzická umění, která pro nás znamenají něco jiného. Akční umění v našem kontextu pod múzická umění nespadá, zatímco v anglosaském ano. Tím naznačuji komplikovanost této problematiky v pojmosloví. V přesnějším slova smyslu performance art jako podmnožina akčního umění je také svázána s dobou. Po éře „happeningů“, v šedesátých letech, a hnutí Fluxus, se v 70. letech přišlo s pojmy „intermedia“, „event“ – událost, „aktivity“ a „bodyart“. (...) Happening stál na tom, že se autorský impuls dal k dispozici publiku a publikum se stalo aktéry. To je podstata happeningu. Všichni účastníci se stávají spoluautory díla. Zatímco u performance art je znovu nastolen vztah performer - divák. Performance art se s další generací vrátilo na scénu. Zjednodušeně řečeno performance art, v užším slova smyslu, je jakýmsi návratem k rozlišování mezi performerem a diváky. Performer vytváří, byť ad hoc, scénický prostor obklopený publikem. Čili je to akce pro „diváky“. Z toho hlediska se dá říct, na vaši

otázku, jestli existuje performance art bez diváků, že v tom užším slova smyslu neexistuje. Tento druh “akčního umění” přišel s nástupem nových dokumentačních médií. Klasičtí hapneři byli v šedesátých letech proti dokumentaci a generace bodyartistů dokumentaci jako fotografii nebo video považovala za něco druhotného. Podstatná byla živá akce. Medializace byla pro ně v extrémním pojetí spíš nežádoucí. Mimochodem happeningy jsou proto velmi málo zdokumentovány. Poté přišla naše generace, která přijala záznamová média od videokamery a fotoaparátu, přes nová média až po sítě, jako přirozenou součást procesu a přestala rozlišovat mezi čistým, puristickým akčním uměním, samotnou akcí jako artefaktem a jejím záznamem. Tím myslím vše, co se děje, když se zaznamenává a reprezentuje, reprodukuje. Později přišly i opačné teze, že samotná i fiktivní dokumentace je umění (...)

V oblasti akčního umění je tedy zcela právoplatný postoj puristických akcionistů, aktérů, kteří tvrdí, že artefaktem je jenom akce a záznam popírá smysl a ducha věci, což je potřeba respektovat. V tom se liší právě od multimediálních performancí. Ty média začaly ze začátku využívat přirozeně jako záznamová, akce se fotografovaly a později natáčely, až se postupně média do akcí integrovala. Děly se uzavřené smyčky, projekce na scéně při akci, práce s videokamerou jako performance. Třeba u Dana Grahama nebo Joan Jonas. Oproti klasickému bodyartovému videu, které dělal Vito Acconci, kde je fyzická akce zaznamenávaná na kameru a promítaná na monitor jako jednobanální video, se tu už jedná o něco jiného. Medializace je součástí performance a je součástí struktury jakési širší kvaziscény(...). Potom máme v rámci “performance art” i práce multimediální, které stojí vyloženě na technologii a integrují ji do akce, nebo přímo pracují s masovými médii. Jsou performance, které jsou postavené na živém vysílání v televizi nebo streamování na internetu. Celé se to rozkoštuje v možnostech, co se s tím dál děje. Co se mediálních performancí týče je zajímavý například Chris Burdenův “Tv hijack” z roku 1972, kdy v živém vysílání napadl hlasatelku a dožadoval se pod hrozbou násilí pokračování v živém vysílání, to by dnes neprošlo.

Vztah k médiím je samostatný problém a na vaši otázku, jestli existuje dokonalý záznam nebo co lze považovat za objektivní záznam... Já si myslím, že v Čechách paradoxně vznikl neuvěřitelný mýtus, že až amatérská špatná černobílá fotografie, která je jenom doklad toho, že se něco odehrálo (většinou opatřená strojopisem nebo faktografickou popiskou), vytváří autentický a čistý záznam. Přitom z jiného hlediska je to čistě konceptuální gesto. Navíc u těch akcí není mnohdy prokazatelné, že nebyly inscenované pro fotografa. U fotografie je něco

jiného dokument a inscenovaná fotografie. U akce máte to samé. U řady ikonických dokumentací ze sedmdesátých let si nemůžete být úplně jistá, jestli to tak opravdu bylo nebo nebylo. Mýtizace a práce s fikcí je ale vtělena do akčního umění od počátků. Jsou známé ikonické momenty, například Yves Kleinův Skok do prázdna, slavná fotografie, na které letí s rozpaženýma rukama vzduchem, se fotila na několikrát. Poprvé se zranil a podruhé měl hasičskou plachtu, do které skákal a která je z fotografie vyretušovaná. Je to fikce, byť skákal, je to víc konceptuální gesto než samotná akce tak, jak skutečně vypadala. Fotografie je evidentně manipulovaná, ale nevadí to, protože hlavní smysl jeho akce bylo právě ono symbolicky chápané gesto. K této problematice existují samostatné publikace.

Měla jsem v rukou myslím diplomovou práci na toto téma.

Ano, je na to diplomka, kterou jsem konzultoval, a která vychází z cizojazyčné práce „Art, lies and videotapes“. Dokumentárnost je otázka. Co je pravý dokument? Chris Burden má zdokumentované prostřelení ruky. Nejen že z toho existuje krátké video, ale můžete vidět v muzeích i tu kulku. Je relevantnější fetiš kulky v zasklené vitríně nebo to video? I dokumentace mohou mít různou formu, jak jsem už popsal mýtickou tradici českého akčního umění nebo body artu. Jedna černá fotografie a k tomu strojopis – to je nevěřitelně zúžené. Asi to vzniklo jako forma samospádem, protože se to snadno mail-artovým způsobem dalo šířit po světě. Vložilo se to do obálky a poslalo do zahraničí. Řada akcí ale byla v té době zdokumentovaná i na barevné fotografie nebo na barevné diapozitivy. Já sám mám ze sedmdesátých let mnoho barevných diapozitivů. Ale sedmdesátá léta jsou prostě charakterizovaná v černobílých fotografiích. Je to zažité, ale vůbec to neodpovídá realitě. (...) Tehdy se barva nedala převést a já nemohl posílat na výstavy barevné diapozitivy. Daly se tehdy těžko dělat barevné reprodukce, jen za velké peníze. Tak se všechno posílalo černobíle, dělaly se černobíle prezentace a už to tak zůstalo, ale není to realita. Akce samotné existují zachycené jinými způsoby, než jsou ty kanonizované. (...) Já sám jsem nakonec z řady akcí vysublimoval materiály z různě komplikovaných dokumentací, které mají v archívech spoustu různých variant – od objektů přes zprávy, reakce tisku, dopisy, zápisy, fotografie, videa, audiozáznamy různého typu...je zajímavé, že lze vyextrahovat nějakou ikonickou fotku, která potom ztělesňuje jakousi základní message, ducha akce. Dokonce z jedné naší společné akce Black marketu z první poloviny osmdesátých let – jsme byli s dokumentací tak nespokojení, že nakonec používáme ikonickou fotku reprezentující tuto akci, která vlastně z akce přímo není.

Byla vyfocená den předtím, kdy jsme prostor připravovali a relaxovali. Zjistili jsme, že na ní je nafocené něco, co je pro tu akci mnohem charakterističtější. Je na ní záběr parku, kde se akce později odehrála a my ležící na zemi. Není sice z akce, ale reprezentuje její atmosféru, její charakter.

Práce s fikcí na jednu stranu umožňuje manipulaci, vzniká tím něco jiného, message se proměňuje, ale na druhou stranu - když směřujete k nějaké ikoničnosti a snažíte se zachytit něco ne úplně zachytitelného, tak máte možnost se k tomu přibližovat i způsobem, kdy úplně nectíte fakta. Špatné amatérské fotografie nebo špatné amatérské video někdy skvělou akci úplně degraduje a vytváří směšné a hloupé dokumenty. Zkušenosti mám široké, protože mé akce natáčeli lidi od úplných amatérů, přes tajné agenty po profesionály. To jsou tak různorodé materiály, že někdy je těžké říct, co je dokumentace a co ne a jestli je dokumentem ten materiál, co spontánně vznikne a je zachovaný tak jak je, nebo když já jako autor vyberu jen nějaké záběry, které považuji za nosné. Je to už manipulované nebo je to naopak autorizované? Jsou to otázky, které nelze úplně jednoznačně zodpovědět. Ty hranice jsou velmi mlhavé. Z mé zkušenosti záleží hlavně na tom, jak poctivě k tomu člověk přistupuje a co je vlastně smyslem... Někdy se taky posune práce s médiem (...) do takové polohy, že to přestává být dokument a začíná být samostatné umělecké dílo. Když je za kamerou umělec, tak role aktéra, která je zaznamenána, je v jiné poloze, než když ho snímá amatér a ještě jiné to je když si autor akce vybírá a zpracovává fotku nebo video sám. Je to velmi široké pole různých variant a je hodně flexibilní.

Chtěla jsem se zeptat, jestli je nutný narativ v samotném vystoupení?

Myslím, že určitě není nutný, ale já patřím k lidem, kteří nastoupili v generaci, která reagovala na jakýsi purismus. I na ten formální i na tu radikalitu sedmdesátých let. My jsme se otevřeli novým médiím, hybridnosti a já se do jisté míry ničemu nebráním. V celé řadě akcí je i narace. Tu jsem používal i v klíčových akcích. Třeba v 8. 8. 88, které končí hudbou Leoše Janáčka. Což je myslím v kontextu českého akčního umění nebývalé a atypické, popírá to určitou strategii předchozí generace. Byla to doba, kdy nastupovala postmoderna. Mé akce jsou tím charakteristické a nějakým způsobem reflektují, tehdy spíš tušeně než nějak intelektuálně, proměnu atmosféry a paradigmatu, a už jsou vlastně hybridní postmoderním způsobem. Já za sebe se naraci nebráním a myslím si, že nejsou fixní hranice. Je to otázka

individuálních sympatií a antipatií. U body-artu většinou moc narace není přítomna, ale v performance art máte narativní projevy celkem přirozeně.

Když vy performujete – jste to pořád vy sám nebo jste něčí invokací, rolí, symbolem?

To je zajímavá otázka a je to otázka, která souvisí i s otázkou autorství. Už jsme nakousli tu variantu, že autor u happeningu je pouze iniciátorem a všichni účastníci jsou spoluautoři, všichni se toho účastní. Tam je to klasické autorství umělce, který má a může něco signovat, nabourané. Paradoxně to naboural už Duchamp, když podepsal svůj ready-made a tím vytvořil "dílo." (...) Mám zkušenosti spíše mediumní. Je vzrušující, když se mi podaří dospět k situaci a pomoci jí udát se tak, že se vzdávám své tvůrčí role a stávám se médiem. Děje se pak něco, čeho se účastním podobně, jako se účastní diváci. Byť je to postaveno tak, že je patrný performativní rozdíl mezi divákem a performerem, který je ale taky prostupný. Tato hranice je iluzorní a prostupná oboustranně. Když se to děje a funguje to, tak jsem občas překvapený víc než diváci. Překvapený tím, co přichází. Sleduji to a účastním se toho. Říkám k tomu „to co se děje, je to co se děje“ a já se spíš spolu-účastním "uskutečňování skutečnosti skutkem". To je to, co mě nejvíc těší, když to takto funguje.

Takže dochází u vás k dichotomii, kdy sám jednáte a zároveň sám jste pozorovatelem?

Samozřejmě. Ale pozoruji tu situaci, nejen sám sebe. Člověk něco vykonává, dělá a zároveň pozoruje... je to zvláštní stav vědomí. Já si myslím, že to mně na tom to nejvíc přitahuje. To je to proč to rád dělám. Tento jiný stav vědomí, který se navozuje přes akci.

Když říkáte, že se dostáváte do jiného stavu vědomí – jak se mentálně připravujete?

Na to nejsou jednoduché návody. Samozřejmě se snažím ve škole studenty k něčemu vést, dělám workshopy a sám jsem také absolvoval lečjaké fyzické a psychické praxe. Různá cvičení, jógu, meditace, zen. Koneckonců jsem vyzkoušel i lečjaké jiné možnosti jak měnit stavy vědomí. Každý performer má jiné metody. Neexistuje na to všeobecný návod, je to individuální. Pokud k tomu přistupujete jako k nějaké magii, tak každý si musí vytvořit svůj rituál, kterým se dostává tam, kam se chce dostat. Samozřejmě existují různé tradiční školy, ale pro tvůrčího umělce jde o to najít si svou vlastní cestu. Každý guru nebo cvičitel vám nakonec řekne, že si ji musí každý najít sám.

Ale když je to tak individuální – dá se performance vůbec učit?

Tak to je samostatná otázka, a netýká se jenom performance, týká se obecně umění. Na to také existují různé názory. Někteří říkají, že v umění se dá učit pouze řemeslo, někteří říkají, že se umění nedá učit vůbec. Já nejsem tak skeptický. Myslím si, že se dá učit příkladem a že se dá zkušenost předávat. Řekl bych, že souhlasím s přístupem Josepha Beuyse, který říkal, že v každém dříme umělec. Dá se říct, že v každém dříme nějaká "božská jiskra" nebo vědomí. Pokud se na to díváte takto, tak můžete u adeptů odbourávat bloky, odbourávat jejich iluze a sebestřednost, egoismus a všechno to, co brání tomu, aby kreativní podstata byla svobodná. To je velmi podobné steinerovskému rozvíjení kreativity v každém člověku. Z tohoto hlediska má talent každý, ale každý je v jiné situaci, ...někdo je blíže tvůrčí svobodě a někdo dál, takže se s někým dá pracovat rychleji nebo snáz. Každý člověk, kdyby opravdu chtěl, má šanci vydat se tou cestou. Pro příklad – radši přijmu uchazeče, byť není ze střední umělecké školy, nemá za sebou uměleckou praxi a zdá se odborně nevzdělaný a nepřipravený, když je otevřený a má elán. Je snadnější pracovat s člověkem, který je schopen přijmout impulsy a jde to toho naplno, než s někým, kdo má něco naučeného a spíš ho to omezuje a brzdí, a proto nakonec stagnuje na nižší úrovni.

(...)

Říkal jste, že každý performer je zprostředkovatel situace. Jak se to dá zvládnout u skupinové performance, když je těch zprostředkovatelů tolik? Stačí jedno zaštiťující téma?

Popsal bych naše „otevřené situace“ v hnutí Black market. Navázal bych na něco, co jsme nazývali Školou pozornosti. Už v tom názvu je řečené, že pozornost je klíčová a člověk musí být pozorný nejen k sobě, ale i ke svému okolí, ke všemu, co se děje. To je klíč k tomu, jak fungovat. Vyvinulo se to na festivalech akčního umění na počátku osmdesátých let, kdy jsme se potkávali. Většinou se děly individuální performance, které jsme prezentovali a dali jsme se dohromady, protože jsme cítili, že to není úplně ono. Potřeba partnera na úrovni a potřeba interakce byla tak evidentní, že jsme začali zcela spontánně na festivalech organizovat události happeningového charakteru. Já jsem to nazýval „otevřené situace“. Spontánně jsme se setkávali s lidmi, řekněme... s jistou podobnou zkušeností, čili na určité vyšší úrovni...nechci říct znalosti, ale spíše praxe, takže nám to umožňovalo lepší akceleraci vědomé aktivity, než když člověk fungoval pouze s publikem. To je na tom nesmírně vzrušující. Základem bylo, že jsme fungovali nehierarchicky. Byl to postmoderní přístup k volné struktuře. Připomínalo to jam session v akci. Určující bylo jenom místo a čas. Většinou jsme se dohodli kde a kdy a nic

víc. Žádný příběh, žádný scénář, nikdo nic neurčoval. Dokonce jsme zjistili, že je lepší se o tom dopředu moc nebavit. Každý si něco přinesl, něco nachystal a začalo se něco dít. Interakce, které vznikaly s nahodilostí a nečekaností koincidencí, vytvářely to nejzajímavější. Fungovalo to jako iniciace něčeho překvapivého. V tu chvíli, kdy se děje něco nepředvídaného, tak je to nejsilnější. Podobným způsobem se snažím pracovat se studenty tím, že organizujeme takovéto společné akce, kde spontaneita a reakce na místě jsou to nejdůležitější. Ať si člověk přinese cokoli a připraví si něco, tak tím, že mu do toho vstupují ostatní, tam vzniká tolik nahodilosti a impulsů, že člověk nemůže poutivě realizovat to, co si nachystal. Pokud je otevřený a pokud má tu vnímavost...Stojí to na tom najít lidi, s kterými můžete v plné důvěře a otevřenosti spontánně tvořit.

Nehrozí, že to vyzní do ztracena? Jak víte, jak dlouho v té akci pokračovat, když je těch lidí tolik a každý chce nějak navázat...

Ony tyto akce bývají taky hodně dlouhodobé. Pro takovou akci, aby opravdu byla úspěšná, jsou dvě, tři hodiny málo a my jsme dělali i akce, osmihodinové, dvanáctihodinové...někteří dělali akce i několikadenní. Já sám jsem dělal nejdelší 72 hodin. Potom ten čas plyne jinak a rytmika proměn atmosféry a energií je jiná. Musíte se dostat do správného módu. Taková věc se nedá udělat za deset minut, to nejde...Já snad ani nechci říct, že to jsou performance, to už je skoro něco jiného. Jsou na to aplikovatelné právě teorie z performance studies, jako teorie rituálů, liminality a podobně. To, že musíte prožívat fáze přípravné, pak se dostat do krizových momentů, které nějak překlenete, to všechno tam funguje a je úžasné to zažívat opakovaně. Je to návrat k tradici, kterou tato společnost trochu pozapomněla. Takové věci se nedají uspěchat.

Takže ten pocit krize, když nevíte, jak dál, když se to zasekne...ten také hraje svou roli?

Tam právě začíná to nejzajímavější. Když jsem jako herec fungoval v divadle, tak mě nejvíc zajímaly ty momenty, když někdo zapomněl text nebo když zhasla světla, zhroutily se kulisy, zaběhnuté zkolabovalo a člověk stál v sále před publikem a musel něco dělat. Tam to začíná pro mě být performance.

Kde je pro vás hranice mezi exhibicí a performance?

To je taky otázka a je to velmi individuální. Já se považuji spíše za ostýchavého než za exhibicionistu. Mám raději performance, které jsou opatrné. Nemám rád exhibicionismus.

Jsou i dobří umělci, kteří jsou exhibicionističtí, ale není to podmínkou. Vypadá to tak třeba pro neznalé publikum, že performer musí být exhibicionista, ale ono tak nemusí být. Naopak myslím, že to spíš škodí. Je pravda, že v performance art je exhibicionismu asi nejvíc. Něco jiného je "umění spolupráce", "live-art" nebo "inscenované situace" na pomezí divadelnosti a výtvarného umění. Performance art je zakořeněné někde v osmdesátých letech, přibližně od sedmdesátých do osmdesátých let v západním světě, u nás v osmdesátých letech a od té doby se vyvinulo dál. Dnes je situace úplně jiná. A ten termín dnes úplně dobře nefunguje. To že se dodnes tak jmenuje náš ateliér je trošku nonsens, protože ten název vznikl v devadesátých letech, ale školské škatulky jsou tak zkostnatělé, že od té doby se nedalo diskutovat ani o názvech studijních oborů. Změnit i název ateliéru v tak rigidním systému je dost problém. Já bych dnes ten ateliér vůbec nenazýval ateliér performance, ale tak funguje školství. Uvažoval bych například o pojmech Inter-akce, Prezence apod., ale závisí to i na kontextu.

Chtěla jsem se zeptat na problematiku originality. Často vidím, že některé motivy se stále opakují a recyklují a jestli v kontextu jiného člověka, jiného prostoru a jiného času má v performance význam recyklace motivů?

To je zajímavá otázka, na to nemám úplně jednoznačnou odpověď. Jedna věc je, že i v mé práci se opakují určité motivy. Třeba pití vína, x-krát jsem padal do sádry nebo se zapaloval atd. Jsou to obrazy, jsou to motivy, ale není to ta akce samotná. Spíše se jedná o elementy, z kterých se děj skládá a odehrává. Podstatné z akce je, co se děje, co plyne, co stojí na prožitku času a místa a co je dané specificitou situace, takže i když použijete nějaký element, který se opakuje, tak funguje v jiném kontextu jinak (...). Když si přináším do akce nějaké vyzkoušené postupy a fetiše v kapsách, nebo plný baťoh věcí, tak je ani nemohu použít všechny. Některé jsou v danou chvíli nepoužitelné. Vždycky je to o tom, co lze a co nelze využít, co se hodí, co je správné, co je to, co se má v tu chvíli udělat. Pro každý stupeň proměny toho, co se děje, je potřeba dělat něco jiného a úplně prázdno není možné. Proto se občas věci opakují. Je zajímavé, že se opakují jen několikrát v určitém období a pak už jsou nepoužitelné. Některé záležitosti fungují charakteristicky pro danou periodu, odpovídají atmosféře. Některé akce expresivního typu, které jsem dělal např. v osmdesátých letech, by byly dnes nefunkční. Nedá se pořád pít víno, nedá se pořád podpalovat. I když i to dá se udělat, ale otevírá to zase otázku "re-performování". Je to taková Pandořina skříňka otázek, jestli to ještě je performance., ale myslím, že i re-performování má svou cenu (...) Určitě je zajímavé pro

publikum, vidět i přibližně, jak se to kdysi odehrálo. Ale děje se to v jiném čase a je to tedy vždycky jiné. Když Marina Abramovič reperformuje něco, co dělal Beuys, tak to není Beuys, je to Marina Abramovič. I když tu akci vezme a reperformuje, tak ji stejně nereperformuje se všemi okolnostmi té původní reálné situace, časoprostoru, energie místa, napětí sociálního i politického a vůbec všech souvislostí. Nemůže to být stejné. Vždycky vzniká nové dílo. I když si sám přináším do své tvorby věci z minulosti, tak v té nové práci vzniká něco nového.

Když performujete – instalujete sám sebe do prostoru nebo spíš vycházíte z prostoru, který vás ovlivní?

Já se hlavně snažím sebe - své ego z toho eliminovat.

Když se to vezme jako „ne sebe“ ale tu „myšlenku“?

Já ani nepracuji příliš racionálně, takže bych nemluvil ani o myšlenkách. Mluvil bych spíše o obrazech, o představách. (...)Když půjdeme do etymologie slova prezentace, které se mi zdá přesnější než slovo performance, tak prezentace je pro mě zpřítomnění na místě, v unikátnosti, braní přítomnosti jako daru. Myslím, že nejde o myšlenky. Pro mě představování není fantazírování, není to ani vytváření nebo zhmotňování představ (...). Je to podílení se na probíhající skutečnosti (...). Když necháte plynout čas a sebe odevzdáte do toho procesu, pak se něco může začít odehrávat. Symboliky a příběhy, které se tam objevují, jsou pro mě vedlejší. Hořící muž je silný obraz, ale...dělal jsem ho v roce 1988, takže tam byly jisté konotace s Palachem. Bylo to v době, kdy se připomínala okupace osmašedesátého. Mělo to tedy i politický kontext. Ale pro mě to vždycky bylo vedlejší. To podstatné je přítomnost. To že člověk je v nějaké situaci a nějak se s ní vyrovnává. Tyto elementy jsou součástí skutečnosti, ale nejsou její podstatou. Když se člověk chce dotýkat podstaty, slovo dotýkání není přesné, vychází z materiálního pojetí, ale když se chce účastnit na proměnách skutečnosti, tak sledování plynutí těchto procesů je to základní.

Takže myslíte, že přílišná koncepční propracovanost může spíše škodit?

Tak konceptuální umění je něco jiného než akční umění. Nejsem proti němu. Co mě na něm vzrušuje, ať už u Kossutha nebo u Anastasiho, u nich dochází k performování v mentálním prostoru, v mentální dimenzi. Jde často o akce a výkony intelektuálních performancí. To je samozřejmě úžasné a taky je to performování. Tradičně se to ovšem bere tak, že tam vzniká nějaký produkt nebo výsledek, artefakt, což si myslím, že je omyl. Pro konceptuální umění je

dematerializace také podstatná. Přesun do čisté konceptuální abstrakce je úžasný, ale pořád je to mentální proces. Vzrušuje mě na tom víc ten proces než samotný výsledek, což je už tradiční dilema... Naše kultura tradičně stojí na produktu a není schopna se ho vzdát. Přitom pro mě všechny ty fotografie a videa (...) jsou vedlejší, pořád je to jen součást procesu a úžasné proměnlivosti skutečnosti. Schéma, logo, objekt, fotografie...pro mě jsou to jen fetiše, vedlejší produkty, signály, informace.

Mně se líbila definice performance jako autonehody. Co zůstane, jsou jen šokování diváci, pár stop a občas trochu krve (smích) a nějaké pozůstatky

Já mám radši, když to není nehoda (*smích*). Ta krev nemusí být vždycky, je to takové kliše. Hermann Nitsh, když si zvolil dionýské rituály, tak musel obětovat býky. Je to jako když se dělá zabijačka. Také rituál. Pro takový typ rituálu je krev nevyhnutelná, ale není to obecně platný produkt akčního umění.

Myslela jsem to jen jako příklad, že nezůstane produkt, jen stopy v prostoru.

(pauza) Z tohoto hlediska je to docela dobrý příklad.

V čem se pro vás liší prezentace ve veřejném prostoru a v galerijním? Uzavřeném?

Z hlediska specifčnosti místa je samozřejmě rozdíl mezi uzavřeným prostorem a otevřeným prostranstvím, je kontextuální rozdíl mezi galerií a např. nádražím nebo soukromým bytem, jiné konotace má například Palachův památník a jiné fontána v parku. Ať tak či onak, performer s těmito rozdíly pracuje. Z hlediska nutné pozornosti jsou to ale víceméně technikálie.

My jsme ale nechali nezodpovězenou tu otázku, jestli existuje performance bez publika. V tomto se s přáteli a s lidmi, s kterými spolupracuji, shodneme, že jsme schopni performovat i bez publika. A je to úžasné a je to zábavné, vzrušující. Člověk se dokáže dostat do stavu jiného vnímání a kreativity a nepotřebuje k tomu žádné publikum. Fixace na publikum souvisí do jisté míry s exhibicionismem, který není nutný. Když berete publikum jako možnost a ne jako nutnost, tak je to nejlepší stav. Diváci potom mají možnost s vámi u toho být a podílet se na něčem, na nějakém dobrodružství. Což je myslím nejlepší varianta. Často práce pro diváka sklouzává do opačného extrému – člověk se podbízí publiku, dělá, co si žádá publikum a končí to v estrádnosti a v jiných horších případech exaltovaného performování takzvaně „na

objednávku“. Dělat akce tak, aby byly „úspěšné“ u publika, není dobrá varianta. Tím se dostáváme k otázce, co je kvalitní a co je nekvalitní akční umění. Kde je hranice. Kde je v této oblasti kýč. A že taky je, samozřejmě. Myslím, že toho špatného je většina jako všude jinde ve všech jiných oblastech. Toho dobrého je velmi, velmi málo a rozpoznat to je pro běžné publikum obtížnější. Ale myslím, že ty opravdu kvalitní věci fungují, a když mají lidé možnost se účastnit, tak to respektují, i když nejsou vůbec vzdělaní nebo zkušení v této disciplíně. Dobrá akce si svůj respekt sama vyžádá. Přirozeně si ho vytvoří. Špatné věci jsou bližší kejklářství od kolotočů. Ne všechno co se odehrává na veřejnosti je veřejné umění „public art“.

Odchoval jste ve svém ateliéru dobré performery z vašeho pohledu? Někoho na koho byste byl doopravdy pyšný?

Tu otázku si taky často kladu. Já se nesnažím vychovat autory, kteří by mi byli podobní, to si myslím, není správné. Mám takovou koncepci, že se snažím rozvinout v každém jeho individualitu, pomoci každému najít sama sebe a pomoci mu rozvíjet svou vlastní originalitu. Čím různorodější je výstup z pedagogického procesu, tím jsem spokojenější. Občas mě spíš vyděsí, když vidím něco, co se podobá tomu, co dělám já. Spíš se toho bojím.

A teď k tomu jestli vzniklo něco opravdu dobrého... Myslím si, že ano. Když se podívám na náš web, tak jsou tam věci, které vznikaly v různých časových periodách, jsou různého typu, v různých formách – od videa, po fotografie, sociální, politické, genderové intervence, aktivismy, atd. Snažíme se dělat vše v co největší šíři podle toho, k čemu kdo individuálně inklinuje. Že by tady byla viditelná „moje škola“ nějakého typu performerů...? No, byl bych spíš rád, kdyby nebyla vidět, a doufám, že moc vidět není. Mezi absolventy jsou různé individuality a na to snad mohu být i hrdý.

Přitom často lidé, s kterými jsem mluvila, mluví o technikách „rullerovy školy“ s tím, že to využívají téměř jako terminus technicus.

Že jsem je až tak ovlivnil? To je možná chyba mé pedagogiky (*smích*). Mě by zajímalo samotného, co to je. Pokud se to vezme tak, že moje škola rozvíjí individualitu, tak ano. Ale nemyslím si, že zde vychází řada mně podobných autorů. Nebo myslíte, že ano?

Spíš jsem myslela tu techniku a přístup – určitý zákon minimalismu, použití minima rekvizit a výběr minima fotografií na závěr.

Ty fotografie na závěr rozhodně nejsou mým cílem, je to spíše pro školu, aby mohla vykazovat nějaké výsledky. Minimalismus v přístupu? Ano, naučit se takzvaně vařit z ničeho je určitě jedna z metod.

Našla jsem na webu historii vaší katedry pouze do roku 2002. Stalo se od té doby něco zásadního?

Měli jsme určité periody práce na webstránkách. Něco zmapované je a existují nějaké inventury prací.(...) Jsou uspořádána nejstarší období.(...) Nepodařilo se tenkrát otevřít ateliér fotografie, tak jsme vzali do programu i fotografii. Já jsem vždycky vnímal Brno jako konceptuální centrum. Snažil jsem se zde otevřít program zaměřený na konceptuální fotografii. Fotografických škol je po republice celkem dost, takže nemá smysl konkurovat FAMU. Specifika toho zaměření tady nějaký čas byla. A potom se fotografování stalo základem všech nových disciplín. (...) Měli jsme zde jako klauzury i malby, které byly vytvářeny na akčním principu, performativně spontánně. Spíše šlo o mediumní malby. Dělají se zde nejen fotografie, ale i webstránky, aktivismy, umění spolupráce. Čas od času tu fungovaly i dvojice a skupiny. Stále častěji spolupracujeme i všichni společně. Studenti se vzdávali svých individuálních programů a pracovali v partnerstvích. Stále se to proměňuje a to mě na tom velmi těší. S příchodem nové generace lidí přichází i nová témata, nové formy a nové energie. (...) Všechno se stále proměňuje, podívejte se na stránky ateliéru a facebook (www.performanceart.cz).

Příloha B: Přepis rozhovoru s Janou Orlovou

Rozhovor vzniknul 27. 2. v Praze a 13. 3. v Pardubicích, byl autorizován Janou Orlovou.

27. 2. 2015

Jací umělci tě nejvíce inspirovali?

A chceš výtvarné nebo literární?

Já si myslím, že obojí, ono se to totiž prolíná...

Gertruda Stein a její kniha *Křehké knoflíky*, literární skupina *Vysoká hra, Noc s Hamletem* od Holana. To jsou ty první literární inspirace, které mě napadly. Co se týče výtvarných umělců, tak je to trošku složitější. Určitě je pro mě důležitá postava Toyen.

A čím tě oslovila?

Asi svou performerskou stránkou, kterou jsem si možná jenom vybájila. Dlouhá léta jsem měla v pokoji na dveřích vylepené dvě fotografie. Jednu, na které je se Štýrským a Nezvašem. Sedí v zahrádce a popíjí. Na druhé Toyen v cylindru a v pánském oblečení. Asi je pro mě důležitá svým životním postojem, který ve své době byl výjimečný. Možná i v dnešní.

Gertruda Stein? Dnes její jméno asociuje feministické tendence. Tak jestli tě zrovna tímto...

Gertruda Steinová je pro mě zajímavá tím, jak pracuje s jazykem, jak s ním experimentuje a jak používá určitá slova, vrství je a vytváří zvláštní nesourodé texty. Nevím, jestli znáš *Křehké knoflíky*. Je to specifická experimentální próza – poezie (...). Inspiruje mě její feminismus. Její sexuální orientace...ta není tak důležitá. Samozřejmě u Toyen je otázka androgynity a sexuální orientace zajímavá. Nikdy jsem nepřemýšlela nad tím proč Toyen. Určitě se dokázala prosadit v mužském světě, kde ji brali jako sobě rovnou. V té době se sice musela spousty věcí vzdát, ale byla součástí surrealistického francouzského kroužku a nebyla jen něčí manželka, ale členka. Tedy člen, v jejím případě. Možná by bylo dobré mluvit i o nějakém současném umělci. Pro mě je zajímavá Margita Titlová-Ylovsky, u které jsem měla možnost chvíli studovat a která mi toho hodně dala a jeden semestr v Plzni se mi hodně věnovala. Jeden semestr, během kterého ji vlastně vyhodili ze školy. (...) A pak Darina Alster. Je o sedm let starší, ale máme toho hodně společného, co se týče témat.

Kdy ses poprvé setkala s fenoménem performance? Kdy ses pokoušela sama něco takového předvést? Jaké ty počátky byly?

U mě to začalo tak, že jsem chtěla dělat jiná autorská čtení. Jak jsem říkala, vycházím z literatury a začínala jsem jako básnířka a protože jsem se tomu věnovala delší dobu než performance a výtvarnému umění. Jak jsi sama říkala, ty odkazy, co se u mě najdou, jsou literární.

Je to hodně vidět.

Ano. Ono to málo výtvarníku málo chápe, jak moc je moje tvorba svázaná s literaturou, že z ní vycházím. Ale ne v tom smyslu, že bych potřebovala literaturu přenášet do výtvarna, ale skutečně jsem hodně četla a psala, a to uvažování je trochu jiné. (...) Chtěla jsem dělat jiná autorská čtení, zábavnější. Mě většina autorských čtení nudí – je to dlouhé, lidi čtou monotónně, nic se tam neděje. Já jsem to nechtěla dělat, takže jsem začala dělat k tomu vizuál, scénky. V podstatě jsem nevědomky performovala a zároveň se v té době ke mně dostala kniha *Akční umění* od Pavlíny Morganové. Což je takový úplný základ a uvědomila jsem si, že dělám něco podobného. Pak navazoval kontakt s *Ateliérem performance* a pak jsem tam studovala jako magistra s tím, že jsem jako bakalářské studium měla literaturu.

Obdivuju to, že s tím jdeš na podium.

Teď nedávno jsem si uvědomila, že skutečně jsem exhibicionistka do určité míry. Vždycky jsem přitom odpovídala na tuto otázku „ne, nejsem“.

Kde si myslíš, že je ta hranice mezi performance a exhibicí? Co by mohl být ten předěl? Potřebuje jedno druhé?

Já exhibicionismus vnímám jako tendenci, kdy člověku dělá dobře nebo se cítí dobře, když se ukazuje ostatním. Primárně. Rozdíl mezi exhibicí a performance je to, že exhibice obtěžuje. Performer by měl pracovat s atmosférou a reakcemi lidí. Měl by vědět, kdy už je to přes čáru.

Na druhou stranu, když performeři neohlášeně vystupují ve veřejném prostoru, pak je otázka nakolik zasahují mezi ostatní.

Určitě. Ta situace může začít úplně stejně. Lidé sedí v hospodě a najednou někdo vstane a ... začne pískat na fujaru, třeba. Záleží na tom, jakým způsobem se to udělá. Ten začátek je asi vždycky stejný. Lidi to vytrhne z toho, co dělají. Řeknou si, co se děje. A když ten člověk umí pracovat s atmosférou nebo publikem, lidmi kolem, tak to dokáže udělat tak, aby byli užaslí nebo je to zaujalo a řekli si „hm to bylo zajímavé“. Ale nenechá to dojít do té míry, kdy je to štvě, kdy je to obtěžuje a říkají si „to je úchyl“ nebo „to je blázen“, co tady prostě hodinu něco dělá. Myslím, že důležitý je čas performance. Performer musí znát míru, kdy už je to příliš. A to je samozřejmě těžké.

Otázka je, kde tu míru najít.

Myslím, že ta míra není ostrá hranice jako „teď už je to moc“. Je to pohyblivé a publikum něco vydrží, ale je velice jasná hranice tam, kde už to přeteklo. Performance nějakou dobu trvá. Měla jsem teď zkušenost s kamarádem, kterého myšlenka performance nadchla, ale dělá spíše výtržnosti, když je opilý a tu hranici vůbec nechápal. Ale dejme tomu, že ta performance takhle začne. Je to intervence ve veřejném prostoru, tak na začátku je to pro lidi zajímavé. Samozřejmě, že je to obtěžuje ve smyslu, že nepřijdou třeba tak rychle z práce domů, ale je to minimální obtěžování. Nic se neděje. Tak ta performance jede, jede, jede, je to zajímavé, tady je to začne trochu srát, ale pořád je to v pořádku, ale když je to sere víc a víc, víc, tak tady už je bod (*poklepe na stůl*), kdy už je to přes čáru a tady je obrovský prostor času, s kterým si může performer hrát. Ale pak se množí negativní reakce lidí a v podstatě na konci na ně někdo může zavolat policii.

Umění performerera je i umění včas skončit?

Ano. Myslím si, že jo. Tam je právě ten rozdíl mezi exhibicí. Exhibice jako taková je nekontrolovaná, úplně zbavená jakéhokoliv smyslu. Jde jen o tu exhibici, není tam nic, co člověk chce sdělit. Chce se jen předvádět a to se může nekonečně, dokud ho z pódia nikdo nevyhodí.

Já bych se vrátila ke studia u Tomáše Rullera. Máš pocit, že to ovlivnilo zásadně tvou produkci? Získala jsi hlubší zázemí v oblasti performance?

Určitě.

Došlo k nějakému zásadnímu zlomu? Pokud ano, tak v čem?

Od Tomáše Rullera jsem si vzala důraz na čistotu provedení. Že není potřeba moc rekvizit nebo rekvizity jako takové. Nebo ta přílišná divadelnost nebo hra se scénářem...to je vlastně taky otázka. Kde začíná divadlo a kde končí performance. Nejvíc jsem to pocítila v konfrontaci s jedním studentem z *Divadla v netradičním prostoru*, který mě vyzval ke společné performance. Jeho pojetí bylo opravdu hodně divadelní. Imitoval dialogy, kvičel a dělal hodně expresivní divadlo. Měl divadelní postupy zatímco FaVu nebo spíše škola Tomáše Rullera je hodně vizuální a konceptuální.

Víc rituální?

Hm. Samozřejmě, ale divadlo může být také rituální.

Tam je to asi opravdu těžké odlišit. Performance je natolik na pomezí žánru, ...kam bys ho sama zařadila? Má blíž k výtvarnému umění nebo divadelnímu? Nebo je formou sama pro sebe, která žije v nějakém meziprostoru?

Já zastávám názor Tomáše Rullera, že performance vznikla z konceptuálního umění. Je to forma výtvarného umění, které pracuje s prostorem, časem a tělesností. Má to blízko k živému obrazu.

Někdy si říkám, kde je hranice umění a kde ne. Když vidíš živou sochu, která si takto vydělává... Já vím, že jsme trochu v extrému, ale i to může člověku něco dát, pokud spolu s divákem navážou interakci.

Já si myslím, že živé sochy jsou komerční performeři. Možná by Tomáš Ruller řekl, že ne. Netuším. Nevím. Ale myslím, že by se to tak dalo pojímat. Spíš je zajímavější to, že interagují s publikem a jsou v prostoru. Je to pokleslejší forma, ale myslím, že by se o tom dalo tak uvažovat.

Dáváš přednost performance nebo literárnímu projevu u sebe? Nebo se to u tebe smývá?

Nesmývá. Hlavně z důvodů, že literární komunita přijímá velmi špatně performance. Pro ně to je jiný svět. Oba světy jsou velmi rozdílné a nejsou velmi slučitelné. Stejně jako když jsem mezi výtvarníky vernisáže četla poezii, tak přišlo velké nepochopení.

Nepřijali to?

No, nepřijali... Přijetí je silné slovo. Spíš nepochopení. Jsou vizuálně uvažující lidi nebo lidi uvažující v konceptech, kteří myslí slovy. A takto se vyjadřují.

A ty na ně útočíš ve dvou rovinách a oni neví, co z toho si vybrat.

Hm.

Ta syntéza je zas něco nového.

Hm. Tedy jestli něčemu dávám přednost, tak dávám momentálně přednost performance. Také píšu texty, ale baví mě momentálně víc performance.

Jak probíhá příprava vzniku tvých jednotlivých vystoupení? Od myšlenky, organizace, realizace...Jak k tobě přichází? Jsi inspirována dřív prostorem nebo vizí? Myšlenkou?

To je otázka. Zkusím si vzpomenout. Oživím romantický mýtus umělce... Prostě mě to napadne (*smích*). Mám nápad, vidím to vizuálně velice přesně, jak to bude vypadat, jak to bude fungovat emočně. Ve škole jsem byla hodně nucena mít tu intelektuální omáčku a tu jsem ani nechtěla dělat, protože to bych rovnou mohla psát akademickou úvahu.

Když jsi říkala emočně, tak myslíš emočně pro sebe nebo emočně pro příjemce?

Emočně, jak by to mělo působit.

Jako „co to s tím divákem provede“?

Ano. Jakého účinku chci tím dosáhnout. Vidím ten obraz. Víím, jak to má na ty diváky působit. Potom se řeší, jak to udělat a někdy je to tak, že pracuju s výrazným prostorem. Ale většinou mě něco napadne s tím, že to bude vypadat vizuálně pěkně. Nebo to bude působivé nějakým jiným způsobem.

A které emoce chceš vzbudit?

Velice ráda - což je podstatou původního, klasického pojetí performance - ty lidi vyvádím ze stereotypu. Já mám posunuté hranice toho, co je ještě pro mě normální. Toho, že to nevnímám jako exces a zvládám to. Zrovna včera jsem si říkala, že jsem jako žena z Mannerovy *Snídaně v trávě*. Baví mě být ta nahá žena mezi oblečenými muži. To je věc, kterou jsem udělala v poslední době dvakrát za sebou v posledních dvou měsících. Je to zábavné, ale je to jen jedna z těch tematických rovin, není to jen o tomto. Třeba včera jsem

byla celá natřená černou barvou, takže jsem sice byla nahá, ale nebylo nic vidět. Byla jsem ztělesněním smrti. Vystupovala jsem s kapelou *Skrytý půvab byrokracie*. Měli teď nový pořad *Pitva Reinharda Heydricha* a já se při té příležitosti nechala natřít barvou, zabalit se do zkrvavených prostěradel a igelitu. Nechala jsem se jimi vynést na stůl přímo před publikum. V prostoru, kde jsme vystupovali, pódium nebylo. (...) Měla jsem hodně těžkou oboustrannou sekyru tak (*ukazuje na hrudník*). Byla jsem taková severská bojovnice. Když už jsem nemohla dýchat, tak jsem se začala rozbalovat a vylezla jsem z pozice mrtvolky a stala se smrtkou. Zpodobněním ženy jako smrti, což bylo téma mé diplomové práce. Je to téma, ke kterému se často vracím. Krásná smrt. Ta ambivalence... je to velké téma, které zpracovávám častěji. Víím, že jsem do značné míry estetický objekt a pracuju se sebou, aby to vyvolávalo zároveň hnus. V tom, co dělám, je vždycky přítomná smrt. Ta smrt je zároveň pro mě transformace. Není to zlá temná smrt.

Takže víc orientální než okcidentální smrt?

Mmmm. Ano. Taková Kálí, smrt ničící to negativní, co nepotřebujeme. Smrt, která je potřeba, aby mohlo vzniknout něco nového.

Co je ti příjemnější? Performance solitérní nebo skupinová?

Já obecně hodně ráda spolupracuju na projektech. Mám ráda dynamiku spolupráce. Takže spolupráce ano, hodně mě baví i s někým performovat. Spíš mě to přitahuje. Ne že bych to dělala často. Ve srovnání „skupinová performance“ a „samostatná“, tak určitě volím samostatnou.

Jak si vybíráš lidi, kteří tě budou dokumentovat? Považuješ tu dokumentaci jako uspokojivý mediační prostředek, který může o performance nějak vypovídat?

Dokumentace je něco jiného než performance, na druhou stranu je to to jediné, co zůstane. Já bych samozřejmě ráda pracovala na vyšší úrovni. Kdybych dostala peníze za performance, tak bych mohla ty fotografy platit. Oni fotky samozřejmě udělají lépe, když dostanou zapláceno. Mám okruh fotografů, kteří mě fotí, protože jsem mladá a hezká. A protože doufají, že se mnou budou moct spát (*smích, hodně dlouhý oboustranný smích*). No, já nejsem moc kolektivní člověk. Ráda pracuju sama.

Asi je to lepší, že nemusíš kontrolovat ty ostatní, jestli kooperují, spolupracují...

Spíš znám velmi málo lidí, s kterými si rozumím. Kdyby jich bylo víc, tak můžu dělat skupinové performance a velké spolupráce, ale velmi málo lidí mi je skutečně blízkých, dělala bych ty skupinové věci víc, ale protože to tak není, tak to dělám sama.

Takže ten partner, který by s tebou performoval, by s tebou musel sdílet určitou intimitu, která by se tam projevila?

Spíš bychom si museli rozumět v tom přístupu, co děláme. Zkoušela jsem spolupracovat nebo spoluperformovat s člověkem, s kterým jsem se nikdy předtím neviděla. Byl to takový koncept, který jsme zkoušeli s jedním mužem z *Divadla z netradičního prostoru*, a on mi při té performance prokousl ruku.

Au.

A tak od té doby... *(významná pauza, smích)*. Mám prostě zážitky z performance, byla jsem i napadena.

Jak se dostáváš do role? Chápeš ji jako konstrukt, ztělesnění symbolu nebo jako odkrývání vlastní intimity, kdy prezentuješ sama sebe. Jsi spíš v roli nebo odkrýváš?

Hmmm, sebeodkrývání...já vím, že tam chceš mít hodně to slovo intimita, ale já to jako intimitu nevnímám. Pro mě je performance míň intimní než psaní poezie. Ano, dělala jsem nějaké sebeodhalující věci, ale když to člověk prezentuje, tak cítí trapnost. Tedy jen když je to sebeodhalení. Když odhaluji něco, čím překračuju svoje hranice. Že ukazuji něco, o čem mám pocit, že se nesmí nebo nemůže.

Vtip je v tom, že diváci to nepoznají...

No diváci to poznají podle toho, jak se chováš.

Že se to na tobě projevívá? Že se necítíš ve své kůži?

Člověk, když se necítí ve své kůži při performance, tak je to na něm velmi poznat.

Jsi ztuhlá, neuvolníš se?

Ano, ztuhlost, ramena dolů. Člověk se chce schovat.

Takže se spíš vžíváš do toho konstruktů? Role, symbolu...

Ne. Pro mě to je invocace. Já neztělesňuji nic, co není ve mně. Co nejsem já na určité úrovni. Ale zároveň vnímám sebe, svou identitu, co je v neustálém procesu a neustále se mění. Můžu být spousta žen například, spoustou bytostí.

Takže by se dalo říct, že jsi médiem mezi sama sebou a symbolem? Třeba?

To už je hodně konstruované. Ale slovo invocace je lepší ve smyslu, že na sebe vezmu ten archetyp, nebo to, co chci ukázat. To prožiju. Není to vžívání se do role, ale...

Jakože jsi schránka, která ten archetyp pojme, nechá jej žít a ukáže jej ostatním?

V podstatě...ano, je to mediumní princip.

Promiň, já ti to dost podsouvám.

No, ano...ale docela se trefuješ. Mně zas přijde hezké, že o tom někdo takto přemýšlí. Mě velice ovlivnila knížka *Mediumní umění* od Aleny Nádvorníkové. Dělal jsem třeba i věci typu rozmlouvání s předměty. Experimentovala jsem. Stejně jako je automatické psaní, tak já jsem dělala automatické mluvení, nahrávala jsem si ho. První semestr na fakultě výtvarných umění jsem se zabývala spontánní pohybem. Nazvala jsem to *Spontánní pohyby*. Chtěla jsem automatické psaní nebo mediumní kresbu převést do pohybu. Zjistit, jestli to je možné. Dlouhou dobu jsem se sebou experimentovala tímto způsobem. Ten výstup upřímně nebyl nic moc. Na druhou stranu to pro mě bylo hřiště pro performance, které dělám teď. Chtěla jsem se umět dostat při performance do transu. Nechat tělo volné, nekontrolovat ho vědomě.

Připomíná mi to šamanské rituály. Vezmeš něco fyzického a vlastní psychickou aktivitou tomu dáváš jiný význam. Tím, že ho oživuješ. Animuješ.

Ano.

Taková nekromancie předmětů.

*(smích)*Ano, pak tu jsou samozřejmě víry, že předměty jsou živé atd. Myslím, že v tomto případě šlo o napojení se na znalosti, které tady jsou, akorát my k nim nemáme běžný přístup. A možná je to dobře, my ho možná nepotřebujeme. Jsem docela ovlivněná Jungem. Není to tak, že bych se o něj zajímala v současné době, ale před pěti lety pro mě byl hodně důležitý. Zůstala ve mně myšlenka, že nějaké kolektivní nevědomí je a že já pokud chci zosobnit tuto Černou smrt s rysy Kálí, tak jenom stačí do něj sáhnout. Říct „já chci toto“ a nechat to rozeznít.

U toho Junga je problém, že je dost neprůkazný.

Je. Já o tom normálně nemluví, protože jsem zjistila, že to lidi nedokáží pochopit. Ale ono to hlavně není důležité vědět pro to, co dělám. Ale když už se o tom bavíme, tak pravda je taková, že já vycházím z tohoto. Není to pro mě role, kterou si nastuduju, ale je to něco, čím se zabývám, co prožívám ve svém životě a je tam i velká přitažlivost ke smrti, k archetypu ženy, která ničí.

Taková Lilith. Která dává život a smrt zároveň.

Ano Lilith. Lilith, Kálí... velmi oblíbená božstva. Je to samozřejmě symbolické. Beru to více z psychologického hlediska. Pro mě je důležité v performance zosobňovat, manifestovat jiné ženství. Žena je vnímaná, že by měla být ta pečující, něžná, láskyplná...

Tím, že zrušíš ten stereotyp?

Není to zrušení stereotypu. Kdybych rušila stereotyp, tak jsem feministka. Což tedy nejsem.

Dnes je to skoro nadávka.

Ano je, ale nejsem jí z toho důvodu, že nechci rušit stereotyp a říkat „hele, já si to dokážu udělat sama“.

Nepotřebuješ na to upozorňovat, prostě to děláš.

Dělám, ale pro mě je to součást psychiky, přirozenosti. Tato stránka je ve mně silná. Tečka. Proto jí ukazuju. Ale není to tak, že bych si myslela, že chci bourat stereotypy. Spíš si myslím, že to je součást psychiky, kterou v sobě mám.

Co se týče Junga – prvně jsi jej četla nebo ses prvně pokoušela napojit na kolektivní nevědomí a ani jsi nevěděla, že to děláš a až zpětně sis to uvědomila?

Já jsem byla taková předčasně vyspělá. Junga a ostatní věci jsem četla hodně brzo. Takže z toho teď mám jen útržky. Není to tak, že by mě to silně ovlivňovalo. Je to pár věcí, které si pamatuju a které zůstaly. (...) Hodně jsem ho četla ve dvaceti, ale performance jsem začala dělat ve čtyřicetiletí a v té době jsem to neprožívala a nečetla. Teď mi je osmadvacet. Četla jsem to před osmi lety, což je pro mě dlouho. Určitě mě Jung ovlivnil. Ale není to tak, že to co dělám, bych interpretovala ve světle jungiánských teorií.

To asi ani nejde přímo reflektovat ve smyslu „dělám toto, protože...“

Nevím. Někdo má tendence si myslet, že to tak funguje. Možná jsou umělci, kteří takhle pracují.

Musí je to hodně svazovat.

Já tyto umělce obdivuju. Ta racionalita v umění se mi do značné míry líbí, ale já to takto nedokážu vnímat.

Když performuješ, jsi to pořád ty?

Ano. To je právě ono. Jsem. Proto říkám, že to není žádné hraní rolí u mě. (...)

Je pro tebe ta přítomnost diváků a lidí, co tě pozorují, nutná? Myslíš, že pro performance je potřeba diváka?

Často se dělají performance pro kameru, ale podle mě to nemá...dobře, nebudu tak drsná. Má to svoje kouzlo a význam, ale já potřebuju odezvu lidí. Navíc performance pro kameru je určena k čemu? Že se to nahraje na youtube a pošle se to kamarádům nebo se to pak prezentuje na výstavě. Ale vůbec – prezentovat video z performance na výstavě? Je to hodně těžké. Jak se vůbec na nějakou výstavu dostat s videem z performance? Myslím, že video ano, video funguje a může být performativní prvek, ale video jako záznam performance.... Kdo se na to chce dívat? Je to hrozně posunuté. Když člověk něco dělá a máš ho před očima, tak to vnímáš jinak, než když ho vidíš na videu na malém monitoru. Většinou to působí líp, když je to větší, ale myslím si, že je potřeba nějaký střih. Víím, že jsou performeři, kteří si myslí, že když dají půlhodinové video, záznam akce bez ničeho a ještě ne příliš dobře natočeného technicky, tak ... Já to třeba mám tak, že nedokážu pořádně vnímat video, které je delší než tři minuty.

A ty když performuješ, tak interaguješ s diváky? Oční kontakt, vtahování do děje...pokud jde mluvit o ději.

Teď opět přemýšlím o svých posledních akcích. Viděla jsi to video, jak jsem byla v televizi? Tam jsem interagovala nejvíc, co jsem kdy interagovala. Někdy ano. Ale nechci na ně útočit. (...) Vezmu to z jiné stránky. Nemám moc ráda galerijní performance nebo ty performance, kde přijdou ostatní performeři, výtvarní kritici a lidé, co studují uměnovědu

nebo teorii interaktivních médií. Prostě lidé z oboru. Jenom lidé z oboru. Oni znají historii performance a řeknou ti „jo, to jsem teď četla, že něco podobného dělal nějaký Japonec v 70. letech“ ale nějaký NEZNÁMÝ a že „to už tu bylo“ (*smích*), ale to jsou takové oborové šplechty.

To mi připadne zvláštní, protože v zásadě, když máš jiný časoprostor a jinou osobu, tak seš vždy originální... v zásadě.

V zásadě ano. Já ráda performuji na koncertech skupin. Začínala jsem první performance na koncertu kapely *Třetí kultura*. Vždycky pro mě bylo důležité, že ti lidé často nevěděli, co je performance. Nikdy nic takového neviděli.

A byli v šoku.

Ano, nechápali, co se děje. Je velmi jednoduché vyvolat šok u lidí... vlastně úplně stačí, aby se jenom nezajímali o současné umění. Oni jsou kultivovaní, mají rádi hudbu, mají rádi abstraktní obrazy. Do šedesátých let se ještě orientují a ví, že tam někdo, například Hampl, dělá nějakou „performance“. Trošku ví, ale pak mají mezeru, protože se o to nezajímali. Já tam přijdu a oni jsou zaskočení. A to se mi líbí, ale pak jsem zjistila, že s těmito lidmi není dobré interagovat moc. Když se mnou někdy někdo chce spolupracovat, tak jsem ráda, ale je to křehké. Toho člověka vůbec neznám a tady právě, ano tady je téma intimita, to je hrozně intimní. Když já performuju a někdo se chce nějakým způsobem připojit, tak to je hrozně intimní akt. Protože já toho člověka neznám, nevím, jak bude reagovat. Jestli si nějaké jeho gesto třeba NĚJAK nevykládám. Naučila jsem se na to být citlivá a spíš se držet zpátky. Není to proto, že bych se nechtěla pustit dál. Já bych se pustila i o hodně dál, ale vím, že lidé jsou různí.

Jak se dostáváš do tohoto stádia, aby ses sama uvolnila? Je ti to dané? Máš vnitřní průpravu?

Vnitřní průprava...možná ten spontánní pohyb, o kterém jsem mluvila a ...to na mě třeba nemá rád Tomáš Ruller, že na střízливо neperformuji, dám si aspoň dvě deci vína. Mám tendence mixovat několik životů dohromady (*smích*). Jsem kurátorka a pracuju v Centru pro současné umění.

Je to rituál, který tě vyhodí z jedné sociální role do druhé?

V podstatě ano. Je to třeba jen jedna sklenička, kterou si potřebuju dát. Dělán si to sama tím, že jsem hodně ve stresu, chci dělat hodně věcí zároveň. V tu chvíli, kdy mám v ruce dvoudecku, tak už vím, že tady jsem-

-to zní vyloženě jako rituál. Stejně jako má šaman masku, tak ty máš dvoudecku (smích).

Asi ano, asi to tak funguje.

Můžu se vrátit? Když jsi říkala, že někdo přijde a začne s tebou performovat nečekaně, tak jsi říkala, že se bojíš té intimity. Bojíš se té své intimity nebo té jeho, kterou na tebe vrhne?

Té jeho.

Ty na jednu stranu seš expedient intimity na všechny ostatní, vrháš je na ně, ale je problém ji přijmout v tom okamžiku?

Ne, já se spíš bojím, abych si nějaké gesto toho člověka nevyložila jinak a neútočila na něj. Jak bych to vysvětlila...například někdo tě skoro nezná, vidíš se s ním podruhé, on tě objímá, líbá tě...

A teď je otázka, jak to interpretovat.

Ano, teď je otázka, jak to interpretovat. Prostě nevíš, takže já ve chvíli, kdy se stane něco takového, jsem spíše zdrženlivější, protože si nejsem jistá, jak to člověk myslí. Nejsem příliš objímací typ, a když někoho objímám, tak už to něco znamená. Ale chápu, že spousta lidí to tak nemá. Už jsem se to naučila a vím to. Že si nemusím hned něco myslet a nemusí hned utíkat. Jsou kontaktnější. Tak to je příklad. Někdo může něco udělat a já si to můžu interpretovat, že to něco znamená, když někoho neznám a on mi to do toho vstoupí. Je to spíš opatrnost z mé strany.(...) Ještě k tomu šamanismu, jestli můžu. Pro mě je to zajímavé, ale nějak jsem došla k tomu, že šamanismus u nás kořeny nemá, je to něco importovaného. Myslím si, že u nás je to forma...když se podíváš na tento obrázek (*přebal knihy s její fotkou, kde drží jako masku psí lebku*), tak pro mě tam není šamanismus, ale kněžství. Šamanismus je koncept severnějších národů, ano jsou i jihoameričtí šamani a tak, ale k nám to nepatří. Pohanské náboženství tady bylo a z toho všichni nějakým způsobem vycházíme a slovo šaman tam úplně nepatří.(...)Ještě k mé genezi, performativní. Já to pořád zamlčovala, ale ty jsi určitě, když jsi mě studovala a zkoumala, tak muselo vyplynout, že s performance jsme začínali jako umělecký pár. Uvědomila jsem si, jak o tom pořád nechci mluvit.

Je to raritní fungovat v dvojici...

Rullerovi se to hrozně líbilo no...

Já to vidím u Mariny Abramović, ale kdybych vzpomínala, tak si nevzpomenu na jinou performerskou dvojici...

Právě. My jsme performovali hodně, ale v jedné chvíli se naše performerské cesty rozdělily a já to respektuji. Když jsme se rozešli, tak to pro mě bylo velké osamostatnění, kdy jsem si uvědomila, že některé věci, které jsme dělali spolu, a tu linku, kterou jsme dělali spolu, tak úplně nebyly moje.

A v čem ty linky byly rozdílné?

Když jsme dělali spolu, tak jsme měli oba tehdy takovou eko-linku, spirituální, pohanskou. Přírodní, alternativní komunity, jistá levicovost, squatting. Byli jsme manželé, ale neměli jsme klasické manželství, ani jsme se o to nepokoušeli, což spousta lidí nedokázala pochopit včetně všech bohémských kruhů. Asi koluje spousta historek o tom, jaká jsem byla manželka. Jenom manželka. Umělecká komunita je hodně konzervativní, i když si všichni hrají na to, že jsou bohémové, tak když dojde na vztahy....

Opravdový bohém je asi málokdo. Dnes je to víc image i styl života.

Ale dost často i v minulosti to bylo jenom image. Umělci, obzvláště výtvarní jsou vnímání jako volnomyšlenkáři. Já jsem byla hodně konfrontována s tím, jaká jsem byla manželka. My jsme to chtěli dělat jinak, ale narazili jsme na okolí a dost to nešlo. Na těch rolích dost trvali.

Ted' mluvíš o vztahu nebo performance?

Jenomže ten náš vztah byl performance. Bylo to obrovské prolnutí života a umění.

Takže jste veřejně zpoetizovali váš vztah?

Přesně tak. Tohle jsme udělali. Spousta lidí to nechápalo, ale řekla jsi to skvěle. My jsme zpoetizovali a absolutně zveřejnili náš vztah. Se vším všudy. Ty starší performance mažu, čím víc toho vím a čím víc jsem toho zažila, tak si uvědomuju, že některé ty věci zajímavé nejsou, ale občas vytáhnou nějakou, kterou jsem zavrhla.

Které například?

Mám hodně tendence k tomu minulost neřešit. Spíš přítomnost a relativně i budoucnost. Vždycky si myslím, že přítomnost je lepší než minulost. Je to můj obecný přístup.

Platí to i ve vztahu i k té performerské dekádě, kterou jsme měli spolu. Obecně – vždycky si myslím, že to, co dělám teď, je lepší než to co jsem dělala předtím. Co se týče toho, jak jsme se rozdělili. Hodně jsme dělali videoperformance, takové akce v přírodě, návrat k přírodě. Když jsme se rozešli tak Jakub začal dělat víc věci na periferii a na skládkách. To bylo naše společné téma. „Odpad“. Na tom jsme se poznali. On dělal časopis a já jej začala dělat s ním. Od té doby co vydal první číslo. Pak jsme začali performovat, fotit.

A když performuješ, tak to vždycky ohlašuješ? Ve veřejném prostoru?

Ne, neohlašuji.

Nakolik je pro tebe prostor důležitou rekvizitou v práci a podle čeho si jej vybíráš?

Prostor je důležitý hodně. Radši to vysvětlím na příkladu, než abych planě teoretizovala. Jinak působí bílá galerie a jinak působí historická budova, která je ve špatném stavu. Rozpraskané zdi a tak. Ještě před půl rokem jsem vycházela z prostoru. Teď to mám jinak, mám nějakou představu, co chci udělat, a přizpůsobuju ji prostoru.

Ve výrazném prostoru se to třeba nehodí, mohlo by se to tříštit. Nebo některý má takovou sílu, že nevýrazné dílo zanikne. Ten prostor je silnější než to, co se v něm děje.

Takže plánuješ tak, aby byl prostor sám tvou rekvizitou?

Ne, spíš, aby to bylo harmonické.

Estetiky nebo vnitřně koherentně?

Esteticky hlavně. Uvědomuju si, že prostor je důležitý. Něco jiného si mohu dovolit udělat v galerii a něco jiného venku. Studovala jsem enviromentalistiku (...). Zaměřovala jsem se tam na přírodu ve výtvarném umění a estetiku přírody a psala jsem práci o využití odpadu jako výtvarného materiálu. Je mi to hodně blízké. Před deseti lety tady fungovalo hnutí *Odpad*, přes které jsem se seznámila se svým manželem. Byli jsme ho oba součástí. Dnes už je to hrozně zprofanované, ale v té době to nebylo tak známé, ve světě už se to dělo, ale nebylo to úplně zmapované. Programově jsme vybírali kontejnery a dělali z odpadu různé instalace nebo je používali, žili s odpadky. Takový dumpster diving a tak. Je to hodně navázané na environmentální hnutí. Proč o tom mluvím...ano, zdi. To je taková odporová estetika. Nemám moc ráda koncepci výlučnosti a výjimečnosti umění. Takové high umění. Já ráda pracuji třeba

s pěkně rozpraskanou zdí. Samozřejmě je to do značné míry kýč, ale nemůžu se tomu ubránit. Už je mi to jedno. Vizuálně se mi to velice líbí. Cítím, že to místo má energii vyzařování, že to je něco jiného. Zároveň je mi to ale jedno. Bílá zeď je fajn, rozpraskaná zeď je fajn.

Mě se líbí, že si místo galerie najdeš sama vlastní prostor a sama sebe instaluješ.

Ano, sebeinstalace, to je právě ten chameleon. Sebeinstalace do přírody. Je to inscenovaná fotografie. Série fotek, ze které jsem vybrala jednu. To je „rullerova škola“ - vyber málo fotek. Dělal to tak mimochodem i Kovanda. Než zahlit diváka spoustou fotek, je lepší vybrat méně.

Hodně se u tebe objevuje symbol sexuality, sebepoškození, biblické motivy. Co tě na nich přitahuje? Máš pocit, že čerpání z archetypu není vyčerpáné?

Na to je odpověď stejná, že člověk je vždycky originální. Jde o to jaké archetypy. Archetypů je dost a některé jsou zpracované méně nebo více. Archetypální práce je škatulka, do které jsme ty moje práce včlenily, ale dá se o nich mluvit i bez toho. My se snažíme pojmenovat nějakou práci s vizualitou a emocemi diváků a archetyp je jedna z možných interpretací a já tu interpretaci mám poměrně ráda, ale jde to i bez ní.

A jaká by byla ta interpretace bez ní?

Jednoduše. Když vystupuju na programu kapely, která se jmenuje *Pitva Reinharda Heydricha*, tak jsem zabalená mrtvola, která vstane, je to jednoduché.

Takže spíš eklekticismus? Motivů? Popkulturní reference?

Je zajímavé, že u malby, když někdo stále dělá zátiší, tak to není eklekticismus nebo není to staré. Zátiší se dělá od čtrnáctého století. Jak dlouho se dělá portrét? A řekl někdy někdo, že portrét je starý? Nebo že fotka nahé ženy, že to už tady bylo? Ne, tak proč se pořád řeší to, jestli se v performance zpracovává téma, které už někdo zpracoval, když přitom performance je mladé medium od šedesátých let a na druhou stranu, že to má kořeny v pravěkých rituálech. Proč vlastně?

Protože by jinak kunsthistorici neměli práci.

Mně to trochu rozčiluje, proč se tak bazíruje na originalitě v performance, když jsou umělecké formy, které se staletí nemění a nikomu to vůbec nevadí. Nebo když je nějaká

disciplína znovu obnovena v rámci nějakých pětadesáti let, tak se řeší, že se nějaké téma zpracovávalo? Když se pracuje s podvědomím nebo archetypy, tak samozřejmě to archetypální podvědomí je kýchovité, je to něco, co mají všichni lidé společného,...

Podle klasické definice kýče by to byl kých pouze, kdyby se jednalo o nápodobu, ale pokud se snažíš doopravdy napojit na nevědomí...

Ano, snažíš se manifestovat nějaké ideje. Můžeš na to hodit nějakou platónskou teorií. Jde o tu interpretaci. Někdo v tom vidí archetyp a nějaké prožívání a někdo řekne, že to je kých. Archetyp je kých ve své podstatě. Jenom říct, že to není kých proto, že to prožívám a snažím se o autenticitu, je slabé. Já bych možná řekla něco k tomu sebezraňování. Měla jsem sérii *Vzpomínky na obětní obřady* a téma Obět. Lenka Klooudová mi vyčítala a asi vyčítá stále, že nemám aktuální témata. Že je to velmi obecné to, co řeším.

Obecné, ale aktuální.

Ano, je to aktuální, ale není to to, co teď frčí v uměleckém provozu. Nejsem v proudu.

Nejsi na druhou stranu umělecký mainstream.

(...)Právě to sebezraňování má pro mě rituální povahu. To byl prostě rituál.

Mně ta performance přišla z tvých nejhezčí.

Nepřišlo ti to urážlivé, že jsem to dělala v synagoze?

Vůbec, mně to přišlo poetické.

Někteří lidé to brali jako znesvěcování prostoru, ale já jsem to takto nevnímala. V té synagoze se v podstatě dělají party.

Dneska už není možná desakralizace ničeho.

Z mého pohledu byla ta akce velmi duchovní. Z mého pohledu jsem nedělala nic, co bych-

-přitom obět je pro židovskou mytologii typická, mně to naopak přišlo velmi náboženské.

Jsem ráda, že to říkáš, protože jsem to sama tak vnímala. Spíš jsem na tuto akci měla reakce odmítavé, že znesvěcuji prostor.

Což je směšné, my jsme nejvíc ateistický národ a tohle s někým hne...

Hm... Ale všechny vždycky zajímá moje jizva, jestli ji mám, jak ji mám velkou...to všechny zajímá nejvíc, že mám jizvu. Je typické, že se na ni lidi ptají, že je nezajímá ta akce, ale jen ta jizva. Někteří lidi si přitom nechají dělat tetování...

A skarifikace...

Tohle téma mi je blízké obecně ve smyslu rituálu. Je jiné, když tě někdo skarifikuje a když to uděláš sama. Nikdy jsem se nesebezařovala, to není moje parketa. V předvečer toho, kdy jsem to udělala, jsem to cítila v žaludku a říkala si, neměla bych to přece jenom zkusit? Předtím? Zjistila jsem, že to nedokážu... Zkoušela jsem to na noze a vždycky jsem tou žiletkou přejela jen po kůži, až to začalo bolet, to jsem nechtěla a zjistila jsem, jak lpím na životě, což jsem předtím nevěděla. Pak jsem se naštvála a řekla jsem si – „ty seš tak slabá, že se ani neřízneš? Ty chceš dělat performance v synagoze a ty to nedáš?“ Tak jsem se pak prostě řízla. Já se hodně setkávám s tím, že když pracuji s nahotou v performance, která podle mě není sexuální, tak mi je často zima. Tohle bylo v synagoze, bylo to dva dny před mými narozeninami v říjnu... a oni zapomněli zatopit, byla tam kosa! (*smích*) Bylo to domluvené a oni mi nezatopili. Nejvíc jsem se bála při té performance, že se říznu málo a že to nebude fungovat.(...) Nakonec jsem se řízla moc, ale ty fotky, které z toho mám, jsou ze začátku, kdy to ještě neteklo...mám zákulisní fotku, která je nepoužitelná, strašně mi na ní valí krev. Nakonec jsem se řízla víc, než jsem chtěla (*smích*). Slyšela jsem o performance, kdy performer něco dělal a přímo u něho stál kameraman a fotograf, aby měl ty nejlepší snímky. To si myslím, že je pomýlené. Radši budu mít horší dokumentaci, než abych to hrála jen pro kameru.

Ovlivňuje kamera tvoje jednání?

Ono hlavně okolí nic nevidí, když máš před sebou tři fotografie.

Při jiné příležitosti ses obalovala bahnem – inspirovala ses Mlčochem? Jeho Mytím?(...)

To je právě to kolektivní nevědomi, z něčeho to čerpáš. V teoretickém výzkumu jsem na to vždycky hřešila. Když čteš texty, tak vidíš spojitost všeho se vším, máš o čem psát, ale často je to mimo. (...) Když je to kunda, tak tomu nebudu říkat prostě rohlíček.

Jaký máš názor na sociálně kritickou a politickou performance? Považuješ to ještě za umění?

Já se tou otázkou zabývala a dočetla jsem se, že je rozdíl mezi politickým uměním a sociálním uměním, ale nicméně ani jedno z toho mi není blízké. Já to vnímám jako nevýhodné. Sociálně angažované umění je to, co je trendy, je to v proudu. Třeba Lenka Klodová, svým feministickým a sociálním podtextem nebo Kateřina Šedá, ta jede na sociální vlně. Mně to není blízké. Chráním se toho něco odsuzovat nebo říkat, že je to blbé...Není mi to prostě blízké. Jestli to je umění? Určitě ano. Někde jsem četla a toho se držím, že spíš je důležité si uvědomit, že je dobré a špatné umění. Může to být umění a být nekvalitní. Politické umění, propaganda a tak, ano je to umění, ale

Pokračování 13. 3. 2015

Hodně lidí říká, že tematicky navazuješ na sedmdesátá léta. Myslíš, že je to tak nebo to bereš jako nějakou kolegiální rivalitu?

Já jsem hodně retro, mám ráda retro věci a mé myšlení je tím pádem zastaralé. S tím nic neudělám.

Jak probíhaly tvé akce s hudebním uskupením Durkheim Dolls?

Fungovalo to ve stylu „čiň, co chceš“. Půlka kapely byli hudebníci a půlka vůbec ne. Hráli jsme spolu a každý dělal, co chtěl, ať už hudebně nebo performativně. To by byl koncept. Používali jsme masky, živou performance... Začala jsem dělat texty. Na druhou stranu, úplně mě to nebavilo.

Z tvých bývalých performancí z portfolia mě zaujala ta na ulici s bývalým partnerem.

Kterou myslíš?

Tu s dřevěnou konstrukcí.

To je taková spíš akce ve veřejném prostoru.

Jaká byla původní myšlenka?

Je to vernisáž k výstavě *Ve skříni prázdno*, kde byly fotky z jiné performance, kde jsme používali tu samou skříň. Je to vlastně skříň na chameleona, kterou někdo vyhodil a my jsme ji sbalili na ulici.

Ten motiv chameleona se ti hodně opakuje.

Ano, *Chameleon* se jmenuje ta původní akce. Byla to naše poslední společná práce. Improvizovali jsme na ulici stylem „čiň, co chceš“. To je taková škola Rullera, nemá to scénář.

Takže tvé performance nemají kostru příběhu? Neřekneš si, kdy v půlce uděláš toto, kdy tamto?

Ne, ne. Takto nepracuju. Teďka jsem ale narazila. Točila jsem video pro Art Prague. Člověk, který to točil, nedokázal pochopit, že já nefunguje stylem úvod, katarze, konec.

Stalo se ti někdy, že jsi nevěděla jak dál?

Ano. Stalo. Hlavně při skupinových performance, kdy jsem to všechno neměla pod kontrolou já. Ano, někdy se mi to stane. Z toho důvodu dělám nerada dlouhé věci. Nerada se cítím trapně. Chci něco říct, to řeknu a potom skončím. Jsou lidi, kteří říkají to, co já řeknu za pět minut, za hodinu a to je.... někdo má báseň na čtyři verše a taky to někdo napíše na stránku.

Ráda kondenzuješ myšlenku?

Snažím se to zhustit do nějakého obsahu, je na další diskusi, jestli se to daří nebo nedaří. Můj přístup je „rychle a zběsile“.

Mrsknout to tam?

Mrsknout to tam. A pak vypadnout. Mrsknout a vypadnout. Ruller má třeba rád dlouhé akce a já je ráda nemám. Když se na ně dívám, tak se nudím. Nechci, aby lidé se lidé nudili, když se dívají na mě.

Zaujala mě v tvém portfolio akce, při které jsi pracovala se zrcadlem.

To bylo součástí autorského čtení propojeného s performance. Na začátku čtení jsem jen chodila se zrcadlem, které bylo asymetrické a částečně rozbité (...). Nastavila jsem ho před diváky, aby se dívali na sebe. Pak teprve po tomto psychickém, psychologickém, psychoanalytickém úvodu jsem začala číst. Tu atmosféru to silně posune. Jak jsi mluvila o té výtce vůči mně (...) To je pravda, ale když se na mě podíváš, jak vypadám, jak se vyjadřuju, tak můžeš říct, že ta výtka je vůči mně a celé mé osobnosti. Je otázka, jestli to umění, které dělám, potřebuje, abych se stylizovala do toho, že jsem here and now....

Spíš je to znakem toho, že jsi úspěšná, pokud máš hatery.

Z mé strany. Kdybych chtěla být úspěšná a dělat to, co frčí, tak dělám jiný typ umění. Jsem člověk, který je trošku mimo tuto dobu. Je otázka, jestli mám dělat něco, co konvenuje současnosti nebo dělat to co mi je blízké ve smyslu, že tak i uvažuji. Někdo se stylizuje do třicátých let. U někoho to může být póza.

Možná to je profesionální revnivost.

Možná to může někomu vadit ale je to irelevantní výtko. Znam věci z té doby, znám současné věci a mám ráda hodně 19.st., dekadentní literaturu.

Je to hezky vidět v tvé práci Černá žena, inspirace dekadentními motivy...

Černá žena je z půlky o dekadenci a z půlky o neodekadenci. Je otázka, jestli se mám snažit být moderní jestli k tomu nemám vztah. Něco jiného je takový Krchovský, ten je opravdu silně stylizovaný do minulosti. Já si myslím, že u mě ano, je to propojeno s tím, co bylo předtím, ale kdybychom se na to podívali hlouběji, je to propojeno s 19. st. a nějakým archaičnem.

Jsi víc eklektická.

Ano. Ve smyslu...je to prokletí toho, když hodně víš a máš teoretické vzdělání. Díváš se a spojuješ věci.

Takže tvé věci teoreticky mají deset tematických pater, diváci vidí tři a je to pro ně prvoplánové.

Ano, přesně tak. To ale asi posoudí čas. Kdybych vykrádala sedmdesátá léta, tak mi to přijde sakra málo.

K čemu nebo ke komu lidé vidí tu spojitost se sedmdesátými léty?

Mmmm.... U toho člověka, co hodnotí, záleží vždy na tom, co všechno zná. Určitě Mendieta, která měla výstavu v Rudolfinu. O ní jsem se zajímala ve svém eko období, kdy u nás o ní skoro nikdo nevěděl. Říkala jsem ti o své práci s konceptem bohyně a ženských archetypů..

Je to možná až trapná otázka kvůli té ikončnosti, ale co Marina Abramović? Minimálně jste si společně tou vizuální stylizací bílé, červené a černé, zároveň to řezání do břicha.

Marina...jedna moje spolužačka z performance říkala, že jsem typ Mariny. Že jsem jí vizuálně podobná a zároveň mám její drsnost. Moje volba barev nepochází od Mariny

Abramovič, ale z ezoterických důvodů. Černá, červená a bílá je stařena, matka – milenka, panna. Tři období ženského života. Nevím, z čeho čerpala Marina. Mám jednu performance, kdy jsem se řízla do břicha, ale nemusí to k ní nutně odkazovat. Když uvidíš něco, co neznáš, máš pocit, že je to podobné něčemu, co znáš. Když se objevily v Evropě brambory, tak se jim říkalo jablka. Americká jablka. Z nějakého důvodu jim je to připomínalo. Člověk potřebuje nějaký slovní systémy, koncepty, k čemu přirovnávat a jak se vyznat v šuplících. Takže ano, znám práci Mariny Abramovič a znám práci mnohých jiných umělkyně, které mě inspirovaly možná mnohem víc a nejsou tak známé. Nedá se to tak snadno odhalit.

Umělecká díla jsou tak volně přístupná a zranitelná pro interprety, že jim mohou přisoudit cokoliv...

Jasně. Teď řeknu své tajemství. Miluju zpěvačku Chelsea Wolf, která má video klip *La Mere – Runa*, o kterém si myslím, že mě inspiroval mnohem více než Marina upřímně. Ale to zde nikdo nezná (*smích*). V rámci žánrů je to okrajové a inspirovalo mě to mnohem víc...

Emocionálně?

Vizuálně. Vzpomínám i na ranou inspiraci videoklipem Marilyn Manson *Long hard road out of the hell*. Hodně raná inspirace. Ale vytvořila ve mně asi víc než ta kultovní Marina. Znájí ji všichni, je na ni jednoduché odkazovat. Já proti ní nic nemám, ale když už bychom do toho ryli, tak vlivy, které formovaly moji práci, jsou většinou silnější ty jiné.

Nemyslela jsem to jako epigonství. Jen je hezké to komparovat.

Jasně, (...) ona je skvělá.

Příloha C: Fotografie z přípravy performance Očista



Záznam akce Očista (soukromý archiv)

Příloha D: Fotografie z přípravy performance *Odpočinek*



*Záznam akce *Odpočinek* (soukromý archiv)*

Příloha E: Fotografie z přípravy performance Sdílení



Záznam akce Sdílení (soukromý archiv)