

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta
Katedra dějin umění

TĚLO JAKO MATERIÁL: PERFORMATIVNÍ FORMY V ČESKÉM
UMĚNÍ KONCE 20. STOLETÍ

Bakalářská práce

Vedoucí práce: Mgr. Barbora Kundračiková, Ph.D.

Kamila Šolínová

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou diplomovou práci na téma *Tělo jako materiál: performativní formy v českém umění konce 20. století* vypracovala samostatně a uvedla veškeré použité zdroje a literaturu.

Rozsah práce (včetně mezer): 111 309 znaků

V Olomouci dne: 11.12. 2023

..... podpis

Poděkování

V první řadě bych chtěla poděkovat Mgr. Barboře Kundračikové, Ph.D., za vedení práce, cenné připomínky a rady, také za trpělivost a ochotu při konzultacích. Dále bych ráda poděkovala prof. Mgr. A. Lence Klodové, Ph.D., za poskytnutí rozhovoru, který byl pro mé bádání velmi přínosný. Nakonec bych ráda poděkovala rodině i kamarádům za podporu i trpělivost.

OBSAH

| | |
|--|----|
| Úvod | 1 |
| 1. Teorie a počátky performance art | 8 |
| 1.1. Definice Eriky Fischer-Lichte | 9 |
| 1.1.1. Mediálnost | 10 |
| 1.1.2. Materialita performance | 13 |
| 1.1.3. Sémiotickost | 19 |
| 1.1.4. Estetičnost performance | 19 |
| 2. Performance ve veřejném prostoru | 22 |
| 2.1. Veřejné umění | 22 |
| 2.2. Situace v Československu (České republice) | 23 |
| 3. Grotesknost | 27 |
| 4. Performance v 90. letech 20. století | 31 |
| 4.1. Performance 60. až 80. let | 31 |
| 4.2. Porevoluční období 90. let | 32 |
| 4.2.1. Jiří Surůvka | 34 |
| 4.2.2. Petr Lysáček | 38 |
| 4.2.3. Kamera skura | 41 |
| 5. Lenka Klodová | 43 |
| 5.1. Lenka Klodová jako ilustrační příklad proměny performance v České republice | 43 |
| 5.1.1. Témata tvorby | 44 |
| 5.1.2. Performance Lenky Klodové | 47 |
| 5.1.3. Přístup k výstavám a rozvíjení prvků z předchozí tvorby | 50 |
| 5.1.4. Humornost v performanci | 52 |
| 5.1.5. Zvíře ve mně – želva | 52 |
| 5.1.6. Paralela s Martinem Zetem | 56 |
| 5.1.7. Paralela za hranicemi republiky | 58 |
| 6. Závěr | 62 |
| Seznam literatury a internetových zdrojů | 64 |
| Seznam obrazové přílohy v textu | 66 |

Úvod

Umělecká performance je v současné době rozšířenou a rozvětvenou uměleckou disciplínou, skrze kterou se realizuje velké množství soudobých umělců a umělkyně. K tvorbě přistupují různými způsoby, zpracovávají rozdílná témata, což vyplývá i z doby, v níž studovali výtvarné školy, a u koho se školili. S jednou z osobností české performanční scény jsem v rámci své bakalářské práce v květnu roku 2023 provedla rozhovor, který zde parafrázuji. Zde v úvodu je mojí snahou představení autorky a její tvorby na základě několika otázek, které jsem jí položila. Zároveň se snažím při přepisu zachovat co nejvíce specifických pojmů, jež umělkyně při rozhovoru použila.

Lenka Klodová uznává krédo, že performance by se neměla nacvičovat, tento aspekt ji odlišuje od divadla. Má se jednat o událost „tady a teď“. V průběhu tvorby ale na druhou stranu zjistila, že někdy je nácvič potřeba, například, když je potřeba sladit performanci s hudbou. Při jednom z takových nácvičů, který prováděla doma, vzniklo video, jež se stalo samostatným uměleckým materiálem. Klodová zjistila, že takový materiál z domácího prostředí je, jejími slovy, „raw“ a nosný sám o sobě. Velká část její výstavy v galerii Plato byla sestavená z videí z domácích zkoušek, videa pak začala tvořit záměrně. I přes pozitivní výstup z některých svých nacvičování na performance takový postup nezastává. Spontánnost a chyby jsou podle autorky součástí performancí, ona sama si ve většině případů pouze představuje možný průběh performance. Sedne si na místo konání performance a několikrát si v hlavě performanci přehraje, což považuje za dostatečnou přípravu. Nevidí nutnost fyzické zkoušky a stačí jí ta provedená v hlavě. Za důležitou považuje autorka spontánnost, jelikož dává prostor náhodě a chybám. Naopak pro studenty podle ní může být dobré si performanci zkusit, jelikož si zažijí tělesný pocit a vytvoří si vztah s prostorem a materiálem. Příprava tedy podle Lenky Klodové spočívá pouze v pobytu na místě konání performance, a ne jejím nácvič, nemá tendence adaptovat takové divadelní postupy a je toho názoru, že performance by se neměly opakovat. Vzácně ke zopakování některé ze svých dřívějších performancí sáhne, spíše však převezme nějaký element z původní performance a dál jej rozvine. Samotnou Klodovou požádali pár let zpět berlínští performeři, zda by nemohli přehrát její performance a tím je zopakovat. Toto odvětví performance, zvané reenactment performance, je dle Lenky Klodové menší, ale nadějný. Sama reenactment hodnotí tak, že se moc neuchytil, ale vidí potenciál ve sdílení performancí v tom, že by se půjčovaly scénáře s danou mírou jejich převzetí.

Na otázku, zda s materiály, které jsou pořízeny jako dokumentace performancí, zachází tak, že by v budoucnu měly být použity jako výstavní materiál, odpovídá záporně. Retrospektivní

výstava v galerii Plato byla spíše výjimkou. O výstavě uvažuje jako o médiu jako o celku. Otázka vystavování dokumentace performance je pro ni provokativní, ale nepřemýšlí o ní. Pokud je však nějaké zadání s výstavou, zkusí performanci na výstavě představit, nikoliv však zopakováním performance. V galerii Kaple ve Valašském Meziříčí předělávala performance na objekty. Používala odlitky a fotky sebe a panely, které navazovaly na dřívější performance nebo je rozvíjely. Důležitou otázkou při tomto počínu pro umělkyni bylo, jak přednést zážitek. Autorka vysvětluje, že při sledování dokumentace člověk zapojuje pouze ratio, a nikoliv emoční složku. V galerii Plato byla situace jiná, jelikož šlo o širší konotaci. Použití panelů, fotodokumentace a hybných obrázků se záznamem bylo odkazem na časopisy z 90. let, se kterými autorka v průběhu své tvorby pracovala.

Další otázkou pro Lenku Klodovou bylo zacházení s materiálem v performancích, případná podoba se způsobem, jakým materiál zapojuje Tomáš Ruller, který je stejně jako Klodová vyučeným sochařem. Umělkyně odpovídá, že práci s materiálem a performanci vnímá jako propojené, jelikož sochařství bere jako nejbližší žánr k performanci. Tuto blízkost vidí ve vztahování se k prostoru. Performanci v tomto kontextu popisuje jako „rychlou sochu“ a vnímá performativní prvky v sochařských postupech. Některé prvky spatřuje v odlévání, což je způsob, jímž vytvořila většinu svých sochařských děl. Sama vlastně neodlišuje performanci a odlévání. Popisuje, že když měla zlomenou ruku, napadlo ji, že by fixaci mohla využít i na prsa a tematizovat tak antiaging. Nechala se zasádrovat ve svislé poloze, čímž vznikla sochařská práce. Sádrování a tvorba určitým procesem, jako například tuhnutí, jsou pro ni přechodovou formou. V tomto duchu pracovala na participativním projektu, jehož cílem bylo napravit mezilidské vztahy pomocí sádry. Nabízela párům, že jim spraví vztah tím způsobem, že je společně zasádruje. Samotné sádrování se odehrávalo u autorky v kuchyni na stole a probíhalo přibližně tři hodiny. Další práci se sádrou byl zápas žen v sádře, po kterém zůstalo bitevní pole. Co se týče podoby v práci s materiálem a Tomášem Rullerem, podotýká, že v ní nemá takovou symboliku jako umělec. Podobu své práce spatřuje spíše s Martinem Zetem nebo polským umělcem Przemysławem Kwiekem.

Jak autorka pracuje s publikem ve svých performancích? Počítá s tím, jak a na co lidi myslí. V určité fázi se je pak snaží překvapit, přičemž počítá se stereotypním myšlením, odhaduje, kam myšlení publika směřuje a v určitém bodě otočí vývoj performance tak, aby došlo k šoku. Kontakt s publikem komentuje Lenka Klodová tak, že ho moc není a spíše než s normálním, jejími slovy nezasvěceným, publikem, se setkává s ostatními umělci a performery, veřejnost se performancí účastní málo. Performeři a další umělci jsou podle slov Klodové klidným, zvědavým publikem. Takto komentuje umělkyně diváky svého vlastního *Festivalu nahých forem*. Performanci vnímá

jako formu umění, která by měla být nejméně bariérovou, ale bohužel tomu tak podle ní není. Další otázkou jsou festivaly performance a zda to performancím neubírá z momentu překvapení, pokud diváci již vědí, že mají očekávat neočekávané. Lenka Klodová je toho názoru, že festivaly jsou slavností, kde se umělci mohou sejít a být spolu. Vzniká zvláštní atmosféra, jež umožňuje zkoumat prostor z vlastní, popisuje to jako okouzlení. Méně viditelné formy performancí, kterými mohou být například intervence do sociálních struktur, umělkyni tolik nezajímají. Soustředí se spíše na pódiové performance, jež jsou stvořené pro frontální pohled a není v nich moc interakcí. Jedná se tedy spíše o vizuální záležitost, která mluví obrazy v prostoru. Tato frontální forma prezentace prý nevychází z divadla. Autorka vychází z erotických show. Kromě časopisu *Leo*, jenž ji baví v sochařsko-materiálově-sociální rovině, je pro ni inspirativní striptýz nebo zápasy žen v bahně. Tyto show ji zajímají v souvislosti s 90. lety a symbolikou svobody projevu, kterou nesly. Postupem času se z těchto show stalo, slovy Lenky Klodové, bahýnko a pokleslá zábava. Ve své tvorbě se snaží odhalit, v čem spočívalo kouzlo show a co z toho přežilo. V některých performancích spolupracovala se striptérkami, což ji bavilo, v její tvorbě však z těchto performancí zůstalo pouze téma nahoty. To je podle ní jednoduché na práci s očekáváním lidí a dá se různě obracet. I přestože se občas setká s negativní odezvou, většinou kvůli publikovaným obrázkům a jejich dezinterpretaci, stojí si za tím, že je nahota jednoduchá forma, která se neomrzí a s lidmi bude vždycky hýbat.

Prvky humoru a grotesknosti vnáší Lenka Klodová do performancí především tak, že si dělá srandu ze sebe. Mluví o tom, že umělec vždycky pracuje s něčím a obrací to na sebe, nějak se tím interpretuje. Jeden z příkladů, který uvádí, je heroismus, kdy se umělec interpretuje jako někdo, kdo bude „trpět za vás a udělá tuhle nebezpečnou akci nebo toto gesto“. Klodovou baví si ze sebe udělat srandu a připadá jí to jako dobrá cesta komunikace, spatřuje v tom gestu i odkaz k „otcům zakladatelům performance“. K starším performerům se hlásí a prohlašuje, že vlastně dělá „starou školu“ ale bez patosu. Snaží se používat inteligentní humor a sama pro něj užívá označení „tělové vtipy“. Umělkyně vnímá rozdíl mezi trénovanými a netrénovanými performery. Některé počiny mohou vypadat vtipně, ale provádí-li je netrénované tělo, je to skutečné a ne již tak zábavné. Tohoto rozdílu si Klodová všimla na Festivalu nahých forem, kde vystupovala skupina *T.I.T.S.*, trénovaní lidé své tělo používají jako nástroj s jinými schopnostmi, než má normální člověk. Divák se s trénovaným performerem hůř ztotožňuje. Lenku Klodovou baví nechat tělo obyčejné, tvrdí, že to, co dokáže ona, dokáže i každá jiná osoba, navíc zde vstupuje i prvek strachu, když provádí něco ne zcela bezpečného a lidé se o ni bojí. V tomto spatřuje již zmíněný prvek umělce, jenž trpí za ostatní, avšak ona se to snaží provést legračním způsobem. Příkladem je performance, kterou provedla o

Velikonocích. Namalovala své tělo jako velikonoční kraslici a koulela se jako vajíčko, v jednu chvíli se prý i skutálela do příkopu. Jednoduché pohyby v jejím podání vypadaly směšně, trapně až tragicky. Taková směsice umělkyni baví, protože jí připadá osvobozující. Směsici trapnosti a humoru vidí jako doprovodný projev boření tabu a stereotypů.

Považuje se Lenka Klodová za bodyartovou performerku a jak používá a prožívá své tělo během performancí? Sama se za bodyartistku spíš považuje, pokud je protipólem k bodyartu kaprowovský happening a sociální interakce. Svoje performance tedy staví nejbližší k bodyartu, protože se podle ní jedná o jedno tělo, co něco dělá. Při svých performancích prožívá různé situace a s tím souvisí i jisté prožívání těla. Umělkyně je přesvědčená o tom, že forma je druhotná, tedy hlavní je myšlenka. Formy, se kterými pracuje, si nevybrala z úcty k českým bodyartistům 70. let. Vycházela z tematizace vlastních osudů a vnímání jejího vlastního těla ji přivedlo k živé akci. Tyto akce Lenku Klodovou dále posouvaly z hlediska překračování vlastních hranic.

Jaký je svět performance a performerů podle Lenky Klodové? Umělkyně popisuje, že svět performance, který zná ona, má malý průnik se světem výtvarného umění z hlediska velkých institucí. Klodová tvrdí, že by se mohla aktivněji zapojovat na více festivalech, záleží to však na míře komunikace s centry světa performance. Síť performerů jsou dle jejích slov specifické, člověk se skrze ně nedostane do velkých galerií, jako je například MoMA. Jsou to sítě fungující na bartrech a mají zvláštní financování. Tento systém funguje tak, že umělci se navzájem zvou a finance si shánějí místní, jedná se o strukturu financovanou zezdola. Místa s hustou sítí jsou v Evropě Polsko, Lvov nebo jižní Francie. Každé z center performance má pak svou vlastní síť a liší se i publikum. Lenka Klodová popisuje síť performance jako živou strukturu, která se v každém státě liší, festivaly performance jsou často vázané na osobnosti. U nás jimi jsou Klodová nebo Jiří Surůvka, na jehož akcích se umělkyně několikrát zapojila. Fungování scény umělkyni připadá svěží, je to podle ní dost bezprostřední a umělci se tak dobře spojují.

Je Lenka Klodová součástí nějaké umělecké skupiny nebo se považuje spíš za solitérního tvůrce? Ráda je ve skupině, ale neví zda by sebe samu popsala jako skupinového člověka. Přichází s otázkou manipulace jednotlivých členů ve skupině, kterou lze podle ní posoudit až zpětně. Fungování ve skupině srovnává s lidským životem, v němž se střídají fáze sblížení a porozumění a fáze oddálení. V současné době je Lenka Klodová součástí skupiny *Matky a otcové*. Tato skupina funguje již dlouho, ale momentálně není aktivní. Její členové ji založili po ukončení školy, když měli všichni čerstvě rodiny a děti. Řešili otázky sladění osobního života s profesním, muži ve skupině se zaobírali finančním zajištěním rodiny a tvorbou, později přišly otázky výchovy dětí. Na

základě podobných situací, slovy Klodové traumat, byli schopni se shodnout i na poměrně velkých výstavách. V určitém věku se však začala manželství rozpadat a nabízela by se možnost tematizace rozchodů a podobných otázek. Nejednalo se však o téma týkající se všech členů skupiny a okolnosti rozchodů taktéž nebyly stejné. Skupinu a její fungování umělkyně přirovnává k lidskému životu tak, že některé jeho momenty se špatně sdílí. Navíc obecné nastavení členů skupiny musí být stejné, což vyžaduje, aby měli své problémy a témata vyřešeny podobně a byli ochotni o nich i mluvit. Skupina je teď ve fázi, kdy členové čekají na další možný sjednocující prvek. Jinak se ale Lenka Klodová považuje za individualistu i proto, že její umělecké vzdělání a počátek tvorby proběhly v 90. letech. Tendence společných performancí a rozmazaného autorství by umělkyni neseděly, jelikož má potřebu vlastního hlasu a svůj umělecký rukopis. Autoři, se kterými Klodová spatřuje paralelu v umělecké tvorbě, jsou Martin Zet, Przemysław Kwiek, přes osobu Jiřího Surůvky má blízko ke kabaretní formě.

Umělkyně se nepovažuje za praktikujícího teoretika umění, spíše dle svých slov „fušuje“ do antropologie.. Baví ji zápolí, forma uměleckého výzkumu, který zapojuje jiný obor. Z teoretického hlediska by ji zajímal pohled na vlastní akce i na akce dalších performerů z formálního a strukturálního hlediska, jelikož se většina teoretiků zabývá spíše obsahem a interakcemi. Málo pozornosti je podle Klodové věnováno například dramatické linii, protože ačkoliv performance není divadlem, tak podoba performance a divadla je patrná. Performance má divadelní působnost, zabírá místo v čase a prostoru, má harmonogram, lze pozorovat, jaké prostředky performeři používají, jak pracují s atmosférou nebo kdy performance funguje a kdy ne. Struktura by tak měla být podle autorky viditelná, ale není jí věnována pozornost.

Posledním tématem rozhovoru bylo „kouzlo performance“, které Lenka Klodová popisuje následovně. Performanci lze vnímat racionálně, někdy však dojde ke „kouzlu“, jež je podmíněno stavem, v němž nastane jednota času, prostoru a lidí. Umělkyně prý takovou situaci zažila dvakrát, každý člověk však může tento stav zažít jindy, jelikož závisí na individuálním nastavení. Jednu ze svých zkušeností popisuje Klodová tak, že byl hmatatelný čas a celý zážitek byl fyzický. Takového prožitku nelze podle ní dosáhnout v tradičním divadle.¹

Ve své bakalářské práci se snažím ukázat podobu performanční scény v České republice po roce 2000 a proměny, kterými tato scéna prošla v 90. letech. Aby byla proměna scény i přístupu k tvorbě zřejmá, je třeba nástinu vývoje české performance. V českém prostředí se vyvíjelo více

¹ Vlastní rozhovor s Lenkou Klodovu, 11. května 2023 v Brně.

přístupů k performanci: body art, přístup spojený s land artem nebo směr blízký happeningu. Tyto formy performance se mnohdy mísily a společným jmenovatelem jim byl bezprostřední autentický zážitek a kreativita a také nová role umělce i diváka. Tento druh tvorby se u nás vyvíjel současně jako v USA, západní Evropě či Japonsku, kde se zrodil. V Česku se pro tento fenomén užívá jednotného označení „akční umění“ nebo „umění akce“. Pro zúžení širě záběru se tato práce soustředí na performance ve veřejném prostoru, přičemž v nich hledá prvky grotesknosti. Ta má v umělecké tvorbě 20. století v Československu podstatnou roli, jelikož se vyskytovala nejen ve výtvarném umění, ale i literatuře nebo filmu a měla svá specifika.

Při výběru toho, co je performance a co není, budu vycházet z teoretické práce Eriky Fischer-Lichte. Ta srozumitelně definovala podmínky pro vznik performance a ve své práci předložila kritéria, podle kterých je možné o určité akční realizaci umění hovořit jako o performanci. Z hlediska filozofického přístupu, především v práci se zdroji, z nichž Fischer-Lichte vychází, se však objevuje kritika vůči jejímu pojetí performance. Výhradou vůči použití její práce může být i divadelnější orientace spíše než zaměření na uměleckou performanci. Její formulace jsou ovšem místy dobře poplatné i pro performanci. Při aplikaci této teorie proto budu brát zřetel na její orientaci na divadlo. Její teorie bude místy doplněna o pojetí některých rysů performance podle Petra Rezka a kritiku přístupu k pramenům a pojetí performativity od Alice Koubové. Vzhledem k tomu, že Erika Fischer-Lichte je autorkou vycházející z umění performance v západní Evropě a práce se zabývá i performancemi provedenými v období, kdy byla Evropa rozdělena do východního a západního bloku, bude také možné prověřit, zda lze její teorii uplatnit i na umění vznikající v bývalém východním bloku.

Stěžejní osobou pro zmapování scény a přístupu k performanci se stala Lenka Klodová. Skrze její osobu lze nahlédnout na fungování scény a na příkladech tvorby ukázat možnosti performance od 90. let po současnost. Volba Lenky Klodové jakožto umělkyně, ženy, byla podstatná i z toho důvodu, že performance je výrazně tělesným projevem a pojmání těla se v mužském a ženském podání v performancích liší. Výběr ženské autorky souvisí i se změnami v českém uměleckém prostředí od 90. let, kdy se mezi performery objevilo zřetelně více žen než v předchozích desetiletích a mnoho z nich performanční tvorbu značně ovlivnilo. Situace může souviset i s faktem, že tělesný aspekt performance je ženám blízký a dokáží se skrze ni velmi dobře vyjádřit. Skrze srovnání práce Klodové s mužským umělcem bude možné poukázat na zřetelný rozdíl v přístupu k tvorbě. I když je třeba mít stále na paměti, že se nebude jednat o objektivní definici rozdílu mezi ženskou a mužskou performancí, jelikož jde pouze o srovnání dvou umělců. S

ohledem na tvorbu a přístup Klodové se pokusím představit prostředí a umělce, kteří měli na Lenku Klodovou vliv nebo vyšli ze stejného prostředí, ale zvolili jiný přístup k tvorbě. Zároveň představím umělce, které Lenka Klodová považuje za sobě podobné v přístupu k performanci a další umělecké tvorbě.

1. Teorie a počátky performance art

V 70. a 80. letech 20. století se v západní Evropě, Japonsku a USA objevila kulturní aktivita označovaná jako performance art. Tento druh umění se stal populárním a rozšířeným, s čímž souvisí fakt, že se z něj stal různorodý a variabilní žánr.² Různorodost a variabilita jsou důsledkem toho, že performance je živé umění, které tvoří umělec,³ jehož tělesná přítomnost je jednou ze základních podmínek vzniku performance.⁴ Performerova individualita pak ovlivňuje celé vyznění i průběh performance a vzhledem k vlivu lidského faktoru je performance rozličným druhem umění.⁵ Tato různorodost značně ztěžovala ustavení jasné definice performančního umění.⁶

Vznik performančního umění je spojen s performativním obratem⁷, který se mimo umění projevil i v antropologii, lingvistice, etnografii nebo performančních studiích, která jsou relativně mladou disciplínou. Lze o něm mluvit i jako o rozvolnění hranic mezi uměleckými druhy, prosazované od poloviny 60. let umělci, kritiky, vědci i filozofy.⁸ Obecně se tento obrat vyznačuje vymezením vůči novověké dualistní teorii, tedy proti dominanci tělesné zkušenosti nad myšlením či myšlení nad tělesnou zkušeností. Toto vymezení vychází ze dvou zdrojů kritizujících dualismus těla a duše. Prvním zdrojem je avantgardistické a modernistické hnutí, jejichž představitelé tvořili nenarativně, neinscenovaně a dávali důraz na bezprostřednost a přítomnost. Jejich snahou bylo dobrat se k autentickému jádru lidské bytosti. Druhý zdroj představuje postmoderna a post-structuralistické myšlení. U těchto dvou východisek byla snaha o představení lidské osobnosti jako sociálně konstituované.⁹

Zásadní myšlenkou, kterou sdílejí různé přístupy k umělecké performanci, je osvobození uměleckého vyjadřování ve vztahu k významu. Umělecká praxe nepodléhá významu, jenž má být

² Marvin Carlson, *Performance: A Critical Introduction*, Londýn 2018, s. 119.

³ Rose Lee Goldberg, *Performance: Live Art 1909 to the Present*, New York 1979, s. 6.

⁴ Erika Fischer-Lichte, *The Routledge introduction to theatre and performance studies*, Abingdon 2014, s. 20.

⁵ Viz Goldberg (pozn. 3), s. 6.

⁶ Viz Carlson (pozn. 2), s. 119.

⁷ Alice Koubová, *Myslet z druhého místa*, Praha 2019, s. 94.

⁸ Erika Fischer-Lichte, *Estetika Performativity*, Mníšek pod Brdy 2011, s. 25.

⁹ Viz Koubová (pozn. 7), s. 93–95.

vyjádřen. Tento význam se utváří a ustavuje během umělecké praxe. Jeho utváření podléhá jistým faktorům, jimž se ve své publikaci *Estetika performativity* věnuje Erika Fischer-Lichte. Autorka se tématem performativity, její estetiky a umění zaobírá v množství svých publikací. V *Estetice performativity* se věnuje podmínkám a faktorům, které jsou pro utváření performance podstatné. Pro účely této práce je třeba definování umělecké performance, k čemuž *Estetika performativity* poskytuje jasný výklad a pojmy. Jedním ze záměrů Eriky Fischer-Lichte je představení významnosti neverbálních, emočních, tělových forem působení performance.¹⁰ Kritika její práce, kterou podává Alice Koubová v knize *Myslet z druhého místa*, není z hlediska teorie umění. Kritizována je především nevyřešená ambivalence dvou výše zmíněných kritik těla a duše. Způsobeno je to tím, že se Fischer-Lichte rozhodla pohybovat na poli estetiky, a nikoliv sebeporozumění člověka ve světě.¹¹ Dále je třeba zmínit, že autorka často odkazuje k divadelním praktikám a teoriím, je tedy třeba mít při práci s její teorií na paměti, že komentáře k performanci jsou mířeny především na její pódiovou formu či jinak řečeno formu určenou pro frontální prezentaci. V tomto ohledu lze její teorie použít na mnoho performancí Lenky Klodové, jelikož ty jsou ve většině určeny pro frontální prezentaci.

1.1. Definice Eriky Fischer-Lichte

Uměleckou performanci lze definovat jako událost. Performance se odehrává po určitý čas a v určitém prostoru. Existuje pouze v čase a prostoru, který jsou jí dány, a její existence je tedy ukončena ve chvíli, kdy událost končí. Nezůstává po ní žádné hmotné dílo, netvoří produkt, tvoří pouze sebe samu.¹² S objekty použitými během performance nebo vzniklými během jejího trvání lze zacházet jako se samostatnými díly, nejedná se však o součásti performance. Vzniknou a zůstanou po performanci jako vedlejší produkt. Lenka Klodová takto pojímá vedlejší produkty svých performancí, bere je jako materiály pro další performance nebo umělecká díla. Příkladem je bojové pole ze Zápasu žen v sádře.

Pojem „performativní“ zavedl John L. Austin, výraz byl odvozen od slovesa „to perform“, který lze přeložit jako vykonat. Nový pojem Austin zavedl pro rozlišení mezi výpovědí konstativní a performativní. Rozdíl mezi těmito dvěma druhy výpovědi je ten, že výpověď konstativní

¹⁰ Viz Koubová (pozn. 7), s. 98.

¹¹ Ibidem, s. 99.

¹² Fischer-Lichte, *The Routledge introduction to theatre and performance studies* (pozn. 4), s. 19.

vyjadřuje sdělení.¹³ Výpověď performativní je autoreferenční, v tom smyslu, že je spjatá s konáním tak, že se skrze ni děj utváří. Vypovídá a nese v sobě provedení úkonu, který je sdělován.¹⁴ Pojem byl zaveden ve spojení s mluvními akty, lze jej však aplikovat i v případě tělesných akcí, které jsou autoreferenčními akty utvářejícími skutečnost.¹⁵ Také Petr Rezek se ve své publikaci *Tělo, věc a skutečnost* věnuje tomuto tématu sdělení a jeho funkci. Rozebírá vyprávění určité události jinou osobou tak, že za běžných okolností jsou nám při vyprávění předloženy dvě informace: Proč je o události vyprávěno a proč se během ní dělo to, co se dělo. Při performanci však obě „proč“ mizí. Posluchač se dostává čistého popisu události, bez dalších doplňujících informací.¹⁶

1.1.1. Mediálnost

Podle Eriky Fischer-Lichte existují čtyři základní charakteristiky performance, v této a následujících třech kapitolách budou představeny. Jedná se o mediálnost, materialitu, sémiotickost a estetičnost.¹⁷

Mediálnost souvisí s faktem, že performance existuje v momentě tělesné spolu-přítomnosti diváků a aktérů. Čímž se liší od artefaktů, které mohou existovat nezávisle na svém tvůrci.¹⁸ V průběhu performance se aktéři a diváci nachází společně v prostoru a reagují na sebe. Fischer-Lichte se o tomto jevu vyjadřuje jako o autopoetické zpětnovazební smyčce. Zpětnovazební smyčka je pohled na svět, který vidí jako rozruch/proces, cestující z jednoho místa na druhé. S jistým zpožděním a velikostí účinku se tento rozruch vrací do původní nemodifikované podoby, čímž vznikne kompozice původního a ovlivněného rozruchu. Autopoetický pak odkazuje k systému, jenž vzniká a udržuje se díky své vlastní struktuře. Performance se vyvíjí díky interakci aktérů a diváků. Účastníci tak mohou být subjekty konajícími a ovlivňujícími ostatní a zpětně být stejně ovlivněni ostatními.¹⁹

¹³ John Langshaw Austin, *Jak udělat něco slovy*, Praha 2000, s. 19–24.

¹⁴ Fischer-Lichte, *Estetika Performativity* (pozn. 8), s. 30.

¹⁵ *Ibidem*, s. 31.

¹⁶ Petr Rezek, *Tělo, věc a skutečnost*, Praha 2000, s. 96.

¹⁷ Fischer-Lichte, *The Routledge introduction to theatre and performance studies* (pozn. 4), s. 19.

¹⁸ *Ibidem*, s. 20.

¹⁹ Fischer-Lichte, *The Routledge introduction to theatre and performance studies* (pozn. 4), s. 21.

Podmínky tělesné přítomnosti, která umožňuje vzájemné reagování a tím vznik zpětnovazební auto poetické smyčky, lze ukázat na akci Milana Knížáka. Tato akce byla provokativním exponováním sebe sama²⁰ a nesla název *Demonstrace jednoho*. Byla provedena 16. prosince 1964 v ulici 17. listopadu. Knížák tuto akci provedl dle následujícího libreta:

Zastavit se uprostřed davu, na zemi rozvinout papír, postavit se na něj, svléknout normální oděv a obléci si něco výjimečného (např. kabát napůl rudý napůl zelený, na klopě zavěšená milá pila, na zádech přišpendlený krajkový kapesník apod.), vystavit plakát s nápisem: *Prosím kolemjdoucí, aby pokud možno při procházení kolem tohoto místa kokrhali*; lehnout si na papír, číst knihu, přečtené stránky vytrhávat, pak vstát, papír zmuchlat, spálit, pečlivě zamést zbytky, převléci se a odejít.

Umělec i kolemjdoucí se fyzicky nacházeli na místě, které si Knížák vybral, což umožnilo oběma stranám reagovat na sebe navzájem. Účastníci jej mohli pouze pozorovat, mohli vyhovět jeho požadavku a zakokrhát či jej pouze minout. Všechny tyto možnosti by však performanci svým způsobem utvářely.

²⁰ Jindřich Chaloupecký, *Na hranicích umění*, Praha 1990, s. 93.



[1] Milan Knížák, *Demonstrace jednoho*,
ulice 17. listopadu, Praha
16. prosince 1964

1.1.2. Materialita performance

Materialita performance je pomíjivá. Performance jako taková není hmotná a nemůže být ani přenesena do materiálu jako artefakt. Jedinou hmotnou stopou po performanci mohou být rekvizity při ní použité nebo záznam performance, ty jsou však pouze stopami, které po performanci zůstanou.²¹ Performance sama, jelikož je událostí, zaniká v momentě skončení této události. Je událostí jedinečnou, nelze ji zopakovat, neboť i kdyby maximum podmínek a okolností bylo nastaveno stejně jako při prvním provedení, nikdy nebudou docela stejné. Materialitu performance však lze definovat, Fischer-Lichte tak činí za pomoci tří pojmů: prostorovosti, tělesnosti a tonality.

Prostorovost performance nemůžeme popsat jako místo/prostor, kde se performance odehrává. Tento prostor totiž existoval před započítím akce a zůstává po skončení. Architektonický prostor organizuje a limituje možnosti pohybu a celkového jednání aktérů i diváků, nastavuje strukturu performativního prostoru, který vzniká během performance. Je utvářen tím, jak je s danou strukturou nakládáno, jak jsou její možnosti využívány. Performativní prostor je kolísavý, nestálý, neustále se měnící podle uspořádání prvků v něm. Podmínky jsou tedy stanoveny architektonickým prostorem, performativní prostor je vytvořen nakládáním s těmito podmínkami.

Performativní prostor je však také atmosférickým. Atmosféra proudí v daném prostoru, německý filozof German Böhme ji ve své publikaci *Atmosphäre: Essays zur neuen Ästhetik* (Frankfurt nad Mohanem 1995) popisuje jako bez místa, ale schopnou vyplnit prostor. Nenáleží ani objektům ani lidem, bývá často tím prvním, co lze v prostoru pocítit. Atmosféru lze podle Böhmeho definovat jako způsob, jakým se věci prezentují ostatním. Děje se tomu tak skrze barvu, vůni, zvuk i rozměry a tvar. Pomíjivost performativního prostoru je doložena díky atmosféře, jelikož sebemenší změna v osvětlení, ozvučení či vůni může atmosféru změnit, atmosféry samy jsou pomíjivé.²² Divák je atmosférou pohlcen a stává se jedním z prvků, které ji tvoří.

Pro ilustraci performativního prostoru a vymezení toho, jak se odlišuje od prostoru architektonického, lze využít akci Jiřího Kovandy z roku 1977. Kovanda si v pražském metru na eskalátorech stoupl obráceně, než je zvykem, stál tedy zády ke směru jízdy schodů. Takto otočený se díval do očí cestujícího, který jel na eskalátoru za ním po celou cestu.²³ Akce proběhla v čase vymezeném jízdou na eskalátoru, který byl místem určeným performanci. Kovanda a ostatní

²¹ Fischer-Lichte, *The Routledge introduction to theatre and performance studies* (pozn. 4), s. 22.

²² Ibidem, s. 23–25.

²³ Pavlína Morganová, *Akční umění*, Olomouc 2009, s. 124.

cestující sdíleli prostor. Architektonický prostor byl vymezen pohyblivým schodištěm. Vznikl však i performativní prostor, a to ve chvíli, kdy se Kovanda otočil a navázal oční kontakt s cestujícím na schodě pod ním. Doba existence tohoto prostoru byla vymezena dobou, za kterou se Kovandův schod a schod cestujícího pod ním dostal ze spodní části až na vrchol pohyblivých schodů. Na vrcholu se jejich cesty rozešly a spolu s performancí pominul i performativní prostor. U tohoto příkladu lze poměrně dobře demonstrovat i atmosférický prostor. Tělesná blízkost umělce a cestujícího byla neobvyklá, za normálních okolností by možná jeli stejně blízko, ovšem nebyl by zde oční kontakt. Tím, že se Kovanda otočil a hleděl cestujícímu do očí, vznikl kontakt a umělci se do jisté míry povedlo narušit tímto způsobem osobní prostor cestujícího. Přičemž toto lze považovat za výchozí nastavení atmosféry, která vznikla, a její další vývoj byl ovlivněn především reakcí cestujícího.



[2] Jiří Kovanda, *Na eskalátoru ... otočen hledím
do očí člověku, který stojí za mnou ...*,
Václavské náměstí, Praha
1977

Tělesnost/fyzičnost performance je prchavá. Cokoliv performer nebo divák učiní, nepřetrvá. Tímto činem je myšleno gesto, ať už se jedná o pohyb nebo vydání zvuku. Jakýkoliv pohyb pomine v momentě, kdy je ukončen. Lidské tělo je jedinečným materiálem. Neustále se totiž nachází v procesu „stávání se“, protože v každém momentu se mění. I když je člověk nečinný, jeho živé tělo neustále pracuje, s každým nádechem se stává znovu. Performer netransformuje své tělo v dílo, nýbrž prochází procesy ztělesnění.²⁴ Při performanci, Fischer-Lichte se v tomto případě zaměřuje na divadelní praxi herce, se aktér distancuje od sebe samého, když jako vtělený subjekt s tělem zachází jako s materií, objektem. Vzniká tak napětí mezi tělem fyzickým, které je částí aktérova bytí ve světě, a užitkem tohoto těla pro vyjádření významu. Fischer-Lichte při popisu tohoto napětí používá výrazy „fenomenální tělo“ a „sémiotické tělo“.²⁵ Performeři se snaží zbavit napětí mezi fenomenálním a sémiotickým tělem tím způsobem, že odmítají ztvárnovat fiktivní charaktery ve fiktivním světě. Performance je reálnou situací, a nikoliv fikcí. Performer je během své akce sám sebou a činností, které vykonává, jsou pouze těmi činnostmi. Reprezentují tak sami sebe ve své vlastní existenci. Fenomenální tělo je používáno bez úmyslu naznačit jakýkoliv význam. Diváci však mohou takto předvedenému tělu připisovat jakékoliv významy.²⁶ Záleží tedy na divákově myšlence, jak naloží s vjemy, které jí byly předloženy, a jaké významy jim na základě svých zkušeností a kontextů, v nichž se pohybuje, připiše.

S tělem lze během performance zacházet jako se sochařským materiálem.²⁷ Toto použití těla se nevyklučuje s teorií Fischer-Lichte, která hovoří o procesu ztělesňování a stávání se. Vztah performance a sochařství vnímá Lenka Klodová jako velmi blízký, jelikož v nich jde o vztahování se k prostoru. V jejím podání je během některých performancí a projektů s tělem zacházeno jako se sochařským materiálem, čímž navíc vznikají sochařská díla.

Třetím pojmem spojeným s materialitou performance je tonalita. Pojem tonality odkazuje ke zvuku a je definován jako vztah jednotlivých tónů hudební skladby k jedné hlavní tónině. Zvuková složka je pomíjivá a je jedním z faktorů ovlivňujících performativní prostor, jak již bylo zmíněno. Zvuk se šíří ze zdroje, projde prostorem a následně mizí, má však na posluchače afektivní účinek.

²⁴ Fischer-Lichte, *Estetika Performativity* (pozn. 8), s. 133.

²⁵ Fischer-Lichte, *The Routledge introduction to theatre and performance studies* (pozn. 4), s. 26.

²⁶ *Ibidem*, s. 32.

²⁷ Viz Rezek (pozn. 16), s. 51.

Tento účinek je velmi důležitý, jelikož jeho výsledkem mohou být změny fyziologické, změny nálady či evokace myšlenek a vzpomínek.²⁸

Pro materialitu performance je v souvislosti s tonalitou důležitý také rytmický aspekt, který souvisí s faktem, že performance se odehrávají v nějakém čase, po nějakou dobu. Termínem se neodkazuje k rytmu hudebnímu, kde je jím označován řídicí princip. V performanci rytmus vede k pravidelnosti. Ta je dynamickým principem fungujícím skrze opakování a diverzi. Rytmus je jednou z technik, s jejíž pomocí lze čas performance organizovat. Rytmem jsou nastaveny vztahy mezi prostorovostí, tělesností a tonalitou, s jeho pomocí je chronologicky řízeno veškeré konání performerů v prostoru a jeho podmínkách. Performerovo tělo samo má své vlastní základní fyziologické rytmy a použití rytmu jako organizačního principu se tak zdá vhodné.²⁹

Tomáš Ruller ve své performanci 8.8.88, realizované na pražském sídlišti Opatov, pracoval s rytmem v opakování jisté činnosti, tento rytmus byl pak narušen a performanci zakončil. Performance probíhala tak, že Ruller odvedl skupinu diváků na místo bývalé betonárky. Na tomto místě bylo bahnité jezírko a hromada štěrkopísku. Umělec si přinesl sádku, do které padal, následně šplhal na hromadu štěrkopísku, přičemž na sebe sypal práškové barvy a sesunul se dolů z hromady. Přivazoval hnědé papíry a v bahnité louži si na zádech zapálil bundu a upadl do mělké vody v louži. Následně vstal z louže a opět šplhal na hromadu. Představení ukončil, když za znění hudby Leoše Janáčka nabídl publiku chléb a víno.³⁰ Prvkem, který se zde opakoval, bylo nanášení materiálů na tělo a namáhání těla. Oba prvky lze shrnout jako zbídačení. Ruller jich použil mnoho za sebou, takže vytvořily rytmus opakovaného bídačení těla.

²⁸ Fischer-Lichte, *The Routledge introduction to theatre and performance studies* (pozn. 4), s. 34.

²⁹ *Ibidem*, s. 37.

³⁰ Viz Morganová (pozn. 23), s. 136.



[3] Tomáš Ruller, 8.8.88,
Sídliště Opatov, Praha
8. srpna 1988

1.1.3. Sémiotickost

Sémiotickost v kontextu performancí odkazuje k tvorbě významu. Tradičně performance sloužily k předávání významů, které existovaly ještě před provedením těchto performancí. V umělecké performanci však význam nemůže být předem daný. To je způsobeno dvěma rysy performance. Jedním z nich je společná přítomnost aktérů a diváků, kteří na sebe navzájem působí. Taková interakce je nepředvídatelná ve svém účinku. Druhým rysem je prchavost performance. Oba rysy znemožňují, aby performance sdělovala předem existující význam. Ten se tvoří během performance a liší se pro každého z účastníků, nelze tedy předvídat jaké významy vyplynou.³¹ Program performance může být naplánovaný předem, je zde ale prvek lidské individuality, jenž přináší nepředvídatelnost, jak pro tvorbu významu, tak i pro průběh performance.³² Fischer-Lichte k významu performance dodává, že je třeba odlišovat význam, který vznikl během performance, a ten, jenž byl vytvořen po jejím skončení, jelikož není vázán na bezprostřední zkušenost a není součástí performance samotné.³³

1.1.4. Estetičnost performance

Estetičnost performance vysvětluje Fischer-Lichte pomocí jejího představení jako události.³⁴ Performance není fyzickým dílem, vzniká interakcí zúčastněných díky autopoetickému procesu, je událostí. Jako taková je neopakovatelná, jelikož jakékoliv složení zúčastněných je unikátní, stejně jako jsou unikátní všechny okolnosti, které by mohly performanci ovlivnit. Nikdo ze zúčastněných nemá nad performancí a jejím průběhem úplnou kontrolu. Jako událost přináší performance účastníkům specifické zkušenosti, vnímají sebe samé jako subjekty zčásti ovlivňující a zčásti ovlivňované podmínkami performance. Dochází k rozpadu protikladů, což přivádí pozornost zúčastněných k hranicím. Divák může prožívat nestabilitu či rozpad zábran. Zároveň se objevují liminální prostory mezi protiklady a účastníci pociťují, že se ocitli mezi dvěma póly (in-

³¹ Fischer-Lichte, *The Routledge introduction to theatre and performance studies* (pozn. 4), s. 38.

³² *Ibidem*, s. 39.

³³ *Ibidem*, s. 41.

³⁴ *Ibidem*, s. 41.

betweenness.)³⁵ Liminalita je s performancí jako událostí spojena skrze koncept rituálu, vycházejícího z antropologie.³⁶

Liminální situace a jejich efekt na zúčastněné Fischer-Lichte popisuje pomocí teorie Victora Turnera. Prostor, kde se vyvíjí změna, je dle něj meziprostor spojující to, co je, a to, co bude nebo může být.³⁷ Fischer-Lichte rozebírá Turnerovy teorie týkající se liminality ve vztahu k charakteristikám performance, zaměřuje se při tom na efekt kolapsu dichotomií na účastníky performance.

Destabilizace dichotomií vede k přehodnocení pravidel, která řídí naše chování. Zkušenosti liminální situace může vyvést z rovnováhy naše vnímání sebe samých, ostatních a obecně světa okolo nás. Umělecká performance navíc může zahrnovat hraniční zkušenosti, které Fischer-Lichte nazývá estetickými zkušenostmi, ty se soustřeďují na překračování hranic/zábran a proces transformace. Neestetické zkušenosti oproti tomu charakterizuje jako takové, které jsou hraniční a jsou přechodem k něčemu, transformací něčeho v jiné.³⁸

Petr Rezek přirovnává událost performance ke svátku. Podobnost spatřuje v časovém rámci a smyslu. Smysl je však u svátku a performance rozdílného rázu. Svátek a jeho oslava je záležitostí různě velkých společenství, kdežto performance je individuální záležitostí a vztahuje se k životu umělce.³⁹ Vztah vysloveně k životu umělce nemusí být podmínkou, může se jednat i o téma či otázku, kterou umělec řeší a vyslovuje.

Jako příklad akce, během které vznikl potenciál pro zažití liminální situace, lze použít aktivitu skupiny *K.Q.N.*, *Krmení ptáčků*, na Staroměstském náměstí v Praze z roku 1972. Popis liminální situace a hodnocení, zda jí během kterékoliv akce někdo zažil, je náročné, jelikož se jedná o osobní prožitek každého účastníka. V případě *Krmení ptáčků* lze alespoň nastínit možnost vzniku liminálního prostoru. Nutno podotknout, že tuto akci by bylo možno považovat i za happening, jelikož pro členy skupiny *K.Q.N.* se jednalo o kolektivní akci se sociálním rozměrem.⁴⁰

³⁵ Fischer-Lichte, *The Routledge introduction to theatre and performance studies* (pozn. 4), s. 41–42.

³⁶ *Ibidem*, s. 42.

³⁷ Victor Turner, *Social Dramas and Stories about Them*, in: *On Narrative*, W. J. T. Mitchell (ed.), Chicago 1981, s. 159.

³⁸ Fischer-Lichte, *The Routledge introduction to theatre and performance studies* (pozn. 4), s. 43–44.

³⁹ Viz Rezek (pozn. 16), s. 96.

⁴⁰ Viz Morganová (pozn. 23), s. 20.

Akce byla velmi jednoduchá na provedení. Umělci přišli na náměstí, kde buráky krmili občany, kteří zde krmili holuby. Pro členy skupiny se jednalo o banální hru a z pohledu občanů se jednalo o neobvyklou událost. Situace, v níž se ocitli, zrcadlila činnost, kterou doposud prováděli, a to tak, že z nich samotných se staly objekty krmené někým jiným. Nahodilost a nepředvídatelnost počínání členů *K.Q.N.* mohla způsobit různé reakce a poskytnout ostatním občanům na náměstí unikátní zážitek. Jak již bylo řečeno, nelze dedukovat, jaké pocity a reakce počín skupiny vzbudil u každého jednotlivce. Potenciál k vytvoření liminální situace však přinesli, a to především spontánností a neobvyklostí svého počínání.

2. Performance ve veřejném prostoru

2.1. Veřejné umění

V anglickém jazyce se užívá termín public art, který se používá od 60. let v západní kultuře. Označuje se jím umění vznikající mimo muzea, výstavní síně a galerie. Výraz poukazuje na takové umění, jež hledá nová místa, kde lze navázat bezprostřední dialog s veřejností. Jedná se o umění vyvážané z exkluzivní izolace. Abychom pochopili, co znamená pojem exkluzivní izolace ve spojení s výtvarným uměním, je třeba stručně vysvětlit, jak se proměnil vztah výtvarného umění a architektury.⁴¹ Obě disciplíny spolu byly provázány, ale v určitém bodě se architektura začala zbavovat dekoru. V období funkcionalismu a kubismu se socha a obraz emancipovaly výrazněji. Po opuštění tradičních veřejných prostor si výtvarné umění našlo vlastní prostory, v nichž se prezentovalo. Zmizelo z denního života a lidé přišli o bezprostřední styk s uměním. Muzea, galerie a výstavní síně navštěvuje jen malé procento lidí a umění je v nich exkluzivně izolované, což vede k stále většímu nepochopení umění veřejností.⁴²

Vztahu člověka, skupin i společnosti k hmotnému prostoru se věnuje prostorová sociologie. Tento vztah je podle ní definován jako specifický systém vazeb, spojujících život individua a sociálních skupin s územím, kde žijí. Hmotný prostor je chápán jako dějiště sociálních procesů a mezilidské komunikace. V rámci prostorové sociologie je rozlišováno několik procesů, jež souvisí se vztahem individua a hmotného architektonického prostoru. Patří sem mimo jiné i ovlivňování života společnosti prostorem a jeho strukturami. Tento proces spočívá v přímém i nepřímém vlivu prostoru se všemi jeho charakteristikami na život jednotlivců.⁴³

Performance jako umělecké dílo je specifická vzhledem k tomu, že se stejně jako socha vztahuje k prostoru. Díky tomu lze mezi těmito dvěma uměleckými projevy najít společné rysy a také vytyčit rozdíly. Socha je statickým objektem a na svém místě se nachází po určitou dobu. Po tuto dobu své existence ve veřejném prostoru je neměnná a po uplynutí jisté doby je pravděpodobnost, že v prostoru zevšední.

⁴¹ Jelikož tradiční chápání pojmu „veřejné umění“, které bylo upevněno nejvíce v 19. století, jej vysvětluje jako hmotný artefakt (obraz, socha, grafika atd.), který je v kontextu veřejného prostoru vymezeného architekturou interiérovou či exteriérovou.

⁴² Karolína Fabelová, Nové obzory, in: Kateřina Pavlíčková (ed.), *Umělecké dílo ve veřejném prostoru*, Praha 1997, s. 76.

⁴³ Jiří Patočka – Eva Heřmanová, *Lokální a regionální kultura v České republice*, Praha 2008, s. 91–92.

Jeden z rysů performance, který je podstatný pro její účinek, je její událostní rys. Performance má existenci v čase vymezenou začátkem a koncem akce. Po tuto vymezenou dobu také zabírá místo, jež je k jejímu provedení nutné. Divák je s ní konfrontován a reaguje na ni. Vstupuje mu do života a proměňuje vnímání okolního světa, na něž je divák zvyklý. Umění do divákova života vstoupí a on na něj reaguje, po skončení performance se z divákova života stahuje. Působení je sice jednorázové, ale intenzivní.

Akční umění a sochařské dílo působí ve veřejném prostoru jinak. Akce má intenzivnější účinek. Socha proti performanci postrádá interakci a bezprostřední kontakt s umělcem. Potenciál interakce, jímž performance disponuje, umožňuje diváka aktivizovat a nechat jej stát se součástí performance na tolik, na kolik jí to dovolí.

2.2. Situace v Československu (České republice)

Část z performancí, které byly provedeny od 60. let v Československu, vstupovaly do veřejného prostoru. Skrze performance se neoficiální umění dostalo na veřejnost, a to v době, kdy podoba umění přístupnému na veřejnosti byla přísně hlídána vládnoucím režimem.

Jelikož umění reaguje skrze citlivost umělce na dění ve společnosti a proměny v ní, byla i proměna akčního umění nevyhnutelná. Zajímavá je změna, k níž došlo po roce 1989, a to především v performancích či happeningu, který vstupoval do veřejného prostoru. Ludvík Hlaváček se ve svém textu *Veřejné umění* z publikace *Umění ve veřejném prostoru* zabývá otázkou umění a veřejnosti. Zdůrazňuje, že umění vznikající od 60. do 80. let v našem prostředí odráželo sociální ideály nových tendencí jako byl pop-art nebo konceptuální umění. Činilo tak po svém, což bylo zapříčiněno politickou situací. Komunistickou vládu ohrožoval svobodně vyjádřený názor, politická represe tedy byla pro její životnost nutná. Co se týče uměleckých děl, ta samotná nebyla ohrožující pro vládnoucí stranu, nebezpečným se zdál být vliv umění na společnost. Kontrola umělecké produkce vedla ke vzdálení umění a veřejnosti. Po sametové revoluci se sblížení těchto dvou sfér nekonalo, umění stálo mimo pozornost veřejnosti i oficiálních orgánů. Komplexnost lidského života se ztratila a zároveň s tím i zvědavost a rozhled nad lidskou situací, zmizel zájem o vztah umění a jeho sociální roli.⁴⁴

Sociální role umění je pro rozbor umění ve veřejném prostoru podstatná, protože ve veřejném prostoru je umění vloženo do každodenní reality. Záleží sice na jednotlivcích, jak s

⁴⁴ Ludvík Hlaváček, *Veřejné umění*, in: Kateřina Pavlíčková (ed.), *Umění ve veřejném prostoru* (kat. výst.), Praha 1997, s. 7–8.

takovým zásahem naloží, vždy se na něj však reaguje. Pro sociální roli umění je podstatné, že umění dokáže vyjadřovat společenské ideály, zároveň ale postrádá prostředky k vydobytí těchto ideálů. Umění je komplexního charakteru, jelikož stojí na individualitě umělce, který pracuje s osobními prožitky, zkušenostmi. Umění v sobě uchovává individuální rysy umělce. Oproti tomu oblast veřejnosti se zakládá na sociální reflexi, objektivitě abstrahující z individuality. Umění a veřejnost se takto zdají v zásadě protikladné. Důležitým faktem zůstává, že umění komunikuje se společností. Ve veřejném umění se setkávají veřejnost, jako systém otevřený a zajišťující sociální reprodukci, a umění, jako svoboda jedince být sám sebou.⁴⁵

Témata, která inspirovala akční umělce k vynesení umění do veřejného prostoru, se lišila a proměňovala. V 60. letech se umělci snažili o narušení každodenní rutiny, ve skupinách se bavili různými společnými aktivitami, takové aktivity byly často podmíněny náladou 60. let, označovaných jako zlatých a volných. Umělci cítili potřebu vnést do všednosti hru, odlehčit bytí sobě i svému okolí.⁴⁶ Sedmdesátá léta se oproti tomu nesla ve znamení mnohem většího individualismu. Ve velké míře se rozvíjel body art, který prošel vývojem od prožitku vlastního těla k extrémním zkouškám limitů těla. Takové akce sice bývaly prováděny spíše v soukromých sférách, našly se ale i takové, jež byly předvedeny před publikem. Po revoluci se společenské podnebí v republice změnilo a lidé začali řešit jiné životní otázky, plynoucí ze svobodného života. Nastupuje tak celá řada nových témat a otázek, které z nové situace vyplývají a které lze v umění reflektovat. Umění není nijak kontrolováno či regulováno, rozpadá se dělení na oficiální a neoficiální umění. Umělecké výstupy, jako je performance, jsou ve veřejném prostoru tedy častější. To je dáno i institucionalizací nových uměleckých proudů.

Příkladem ze 70. let je společná akce Petra Štembery a Jana Mlčocha, kteří při příležitosti výstavy Jiřího Sozanského v Terezíně roku 1976 provedli svou jedinou veřejnou performanci. Petr Štembera provedl akci *Biograf* a realizace Jana Mlčocha nesla název *Není návratu*. Štembera se posadil do jedné z cel a měl vedle sebe položeny důtky a nápis „Pohnu-li se, bijte!“. Cílem akce bylo navození situace běžné za nacistické okupace, kdy zatčení seděli dlouhou dobu v celách a hleděli před sebe, při sebemenším pohybu byli bití svými dozorci.⁴⁷ V akci *Není návratu* se Mlčoch odebral na samotku, kde se od diváků oddělil drátěnou sítí. Poté je fotografoval a natáčel, na dotazy ohledně své podezřelé činnosti neodpovídal. Tímto způsobem demonstroval princip výslechu.

⁴⁵ Viz Hlaváček (pozn.44), s. 8.

⁴⁶ Viz Morganová (pozn. 23), s. 19–20.

⁴⁷ Viz Morganová (pozn. 23), s. 116.



[4] Petr Štembera, *Biograf*,
Terezín
1976



[5] Jan Mlčoch, *Není návratu*,
Terezín
1976

3. Grotesknost

Jmenovatelem, jenž propojuje české prostředí s výstupy ve veřejném prostoru, je groteska. Groteska má u nás svou tradici, a proto lze v akčním umění provedeném ve veřejném prostoru hledat její prvky. S jejich pomocí umělci činili své akce atraktivními nebo skrze ně předávali vstupní informace k utvoření významu akce. České grotesce se věnoval Josef Kroutvor, jehož výkladu grotesky se věnuje jedna z následujících kapitol. Kroutvor je autorem *Manifestu české grotesky*, vysvětluje v něm mimo jiné, jak v českém prostředí funguje groteska jako výraz doby.

V této části práce je třeba objasnit, čím vlastně groteska je, aby bylo možné ji rozpoznat v performancích českých umělců. Jelikož Kroutvorova definice z českého prostředí je manifestem uměleckých snah a pochází z 80. let, je nutné najít autora, který se tématu věnuje objektivněji. Kroutvor ve své práci sice grotesku definuje srozumitelně, je však ovlivněn politickou situací 70. let, do níž jsou zasazeny i groteskní umělecké projevy zahrnuté v manifestu. Michael Kelly ve své *Encyklopedii estetiky* popisuje aspekt grotesknosti a vysvětluje i její historický vývoj. Mapuje tedy různé tendence z odlišných prostředí a období, čímž poskytuje objektivnější a širší pohled na problematiku pojmu groteska. Charakterizuje grotesku jako opak krásy a racionality. Groteskní jsou formy extravagantní, nadsazené, variabilní a vzdorující tradiční kategorizaci a nepodléhající pravidlům.⁴⁸

Groteska se od osmnáctého století stala součástí hlavního proudu moderního výtvarného projevu jako prostředek ke zkoumání jiných druhů prožitku a zpochybnění předpokládaných obecně platných hodnot klasické krásy. Moderní doba byla svědkem šíření zobrazování, které v sobě grotesku zahrnovalo. Její další šíření v devatenáctém století nebylo pouze skrze výtvarné umění, nápomocné byly také různorodé objevy té doby jako psychoanalýza, fotografie, masová média, sci-fi, etnografie, zbraně hromadného ničení nebo globalizace. Velké množství vlivných myslitelů devatenáctého století z groteskní tradice čerpalo a znovu ji vykládalo. Fotografie hrála pro šíření grotesky roli, jelikož to byl zcela nový nástroj pro objevování groteskních výjevů ve skutečném světě. Skrze ni bylo možné zachytit okamžiky, místa a události, které byly do té doby k vidění vzácně, a představit je publiku.⁴⁹

⁴⁸ Frances S. Connelly, heslo Grotesque, in: Michael Kelly (ed.), *Encyclopedia of Aesthetics II*, New York 1998, s. 338.

⁴⁹ Frances S. Connelly, Introduction, in: Frances S. Connelly (ed.), *Modern Art and the Grotesque*, Cambridge 2003, s. 1–6.

Groteska je také výrazem odchylky od ideální formy nebo přijatých konvencí s účelem vytvořit ošklivé, zveličené či beztvaré.⁵⁰ Pro grotesku jsou podstatnými rysy její nestabilita, nepředvídatelnost a nedostatek stálosti. Charakterizovat ji můžeme spíše tím, co dělá, než tím, čím je. Groteska se vymezuje tím, jak zachází s hranicemi. Může je překračovat, slučovat různé části na odlišných stranách hranice nebo destabilizovat vymezená rozdělení. Groteska je hraniční existence, která nemůže být jinak než ve vztahu k hranicím, pravidlům či očekáváním.⁵¹

Kelly ve své encyklopedii shrnuje historii grotesky. Jelikož některé momenty pomáhají lépe pochopit definici grotesky, uvádím zde souhrn této historie. Groteskní výjevy ve vizuální kultuře se proměňovaly nejen svou formou, měnily se ale i významy a účely, pro něž byly zobrazovány. Groteskní figury byly zobrazovány již v antickém umění, důkazem jsou nálezy z Domu Aurea nebo Neronova Zlatého paláce. Debata o grotesknosti se vedly již v prvních stoletích před našim letopočtem, Horatius v *Ars Poetica* nebo Vitruvius k ní přistupovali kriticky. Před příchodem Horatiovy estetiky byly groteskně ztělesňovány nebezpečné síly. Racionální lidské vlastnosti byly kladeny do opozice ke groteskním zobrazením, ty nejčastěji reprezentovaly iracionálno, násilí a sexualitu. Během prvního a druhého století před našim letopočtem se zájem o grotesknost pojil se zálibou v ošklivosti a deformaci. V období středověku se význam groteskních vyobrazení pozměnil, jednalo se o groteskní monstra, nejčastěji umístěvaná nad vstupy kostelů či do malovaných rukopisů. Debata o grotesce se vrací během vrcholné renesance v Itálii po objevu maleb v Římě.⁵² V tomto období se také začal pojem groteskní užívat. Je třeba zmínit, že výraz groteskní je termín příznačný pro západní kulturu, sloužil k popisu vyobrazení z cizích, odloučených částí světa.⁵³ Během období manýrismu se sice šířily dekorativní grotesky, ale také byly během šestnáctého století považovány za vulgární a jadrné. Smýšlení o grotesce navazovalo na předchozí období i v osmnáctém století, novým impulsem však byly objevy Pompejí a Herculanea, které našly grotesky v interiérech tamních domů. K tomu ještě přibyly kresby inspirované Čínou, přesněji čínskými způsoby zobrazování. Ty byly v Evropě považovány za fantaskní a groteskní. V době osvícenství měla groteska negativní význam, byla spojována s primitivními způsoby zobrazování

⁵⁰ Connelly, *Modern Art and the Grotesque* (pozn. 49), s. 2–3.

⁵¹ *Ibidem*, s. 4.

⁵² Connelly, *Encyclopedia of Aesthetics II* (pozn. 48), s. 339–342.

⁵³ Connelly, *Modern Art and the Grotesque* (pozn. 49), s. 6.

neevropských národů, kterým se Evropané cítili být nadřazeni. Tento postoj byl vůči grotesce byl pozměněn na konci století osmnáctého a počátku devatenáctého. S romantickým citem byla groteska opět živým výrazovým prostředkem a stala se součástí debat jakožto estetický prvek. Byla vnímána jako opak krásy a typický znak tvůrčího ducha. Toto vnímání souviselo i s romantickou zálibou v iracionální, šílenství a děsu. Jedním z autorů věnujících se grotesce byl John Ruskin. Definoval grotesku jako výraz složený z několika symbolů, které jsou spojeny odvážným způsobem a tvoří výraz pravdy, jež by se slovy popisovala stěží. Od počátku devatenáctého století již groteska nestála na okraji, během období romantismu se z ní stal běžný výrazový prostředek. V tomto období však také groteska skoro ztrácí svou schopnost šokovat. Ve dvacátém století ve spojení s lidskou představivostí hrálo pro šíření grotesky roli i rozšíření lidského zájmu o vesmír a možné formy života v něm, zájem o mikrosvět dosažitelný pomocí nové techniky a také Freudovo učení o nevědomí.⁵⁴

Celkově lze performanci chápat jako groteskní formu, pokud si uvědomíme, že obě stojí na hraně. Performance není dílem, je událostí, schází jí stálost, jelikož po svém skončení pomíjí. S hranicemi lze v rámci performancí zacházet i tím způsobem, že se destabilizuje pozice diváka a aktéra.

Josef Kroutvor v *Manifestu české grotesky* charakterizuje grotesku 70. let v Československu, v normalizačním období, slovy: melancholie, absurdita, banalita či směšnost.⁵⁵ Vhodná umělecká forma je pro něj dána podmínkami doby. Volbu groteskní formy vnímá jako nevyhnutelnou pro 70. léta. Doba, o které mluví, se má vyznačovat protichůdností myšlenek jedince a jeho konání, jelikož se od něj nevyžaduje rozum. Groteska se pro toto období hodí, jelikož i ona může nabývat extrémních podob, být bez řádu a neharmonická. Nemá být řešením ani odpovědí na situaci, jen jejím výrazem. Kroutvor dále tvrdí, že groteska je pocitem a zkušeností. Jaký pocit má umělec ze své existence v systému 70. let, jakou s ním má zkušenost, takové je jeho umění.⁵⁶

Josef Kroutvor je mimo *Manifest české grotesky* autorem textu zabývajícím se školou české grotesky. Zde se více věnuje historicko-politickému kontextu v němž česká groteskní tvorba existovala. Československo se uzavřelo samo do sebe a Evropa byla rozdělena na Východní a Západní. Uzavřené české prostředí se tedy obracelo k fantazii a imaginaci. Česká groteska

⁵⁴ Connelly, *Encyclopedia of Aesthetics II* (pozn. 48), s. 339–342.

⁵⁵ Josef Kroutvor, *Manifest české grotesky*, in: Pavlína Morganová – Dagmar Svatošová - Jiří Ševčík (edd.), *České umění 1938-1989*, Praha 2001, s. 349.

⁵⁶ *Ibidem*, s. 350–352.

v absurdním prostředí nabízela jiný pohled na svět – svět plný iluzí a groteskní hry. Grotesce 70. let předcházely jisté momenty české literatury, díla Franze Kafky nebo Jaroslava Haška. Vůči programům byla česká groteska nedůvěřivá, připadaly jí patetické. Česká groteska byla intuitivní, nebyla logická, byla pohotová a paradoxní.⁵⁷ Groteska mohla v minulosti sloužit jako náhrada slovního vyjádření významu, protože dokázala spojit několik znaků v jednom výrazu. Její použití bylo příhodné v době, kdy lidé ze strachu z režimu mluvili méně. Vztah k programům a patetickým velkým myšlenkám zároveň s nepříznivými politickými podmínkami vyloučily vytvoření sdružení či skupiny, vznikla pouze škola. Ta později nabízela východiska dalšího vývoje i mimo český kontext. Česká groteska čerpala z podmínek uzavřené země a totalitní společnosti. Po revoluci v roce 1989 se však politická situace změnila a zdroje české grotesky v podstatě zmizely. V českém moderním umění však zanechává stopu a tradici.⁵⁸

⁵⁷ Kroutvor, *České umění 1938-1989* (pozn. 55), s. 357.

⁵⁸ *Ibidem*, s. 355–360.

4. Performance v 90. letech 20. století

Cílem této práce je ukázat proměny, které se na české performanční scéně udály od 90. let, a to za pomoci performancí ve veřejném prostoru s prvky grotesknosti. V této kapitole tedy krátce představím vývoj performance od 60. let do 80. let a následně se budu zabírat tvorbou performerů v 90. letech. Představením tvorby jednotlivých autorů či skupin se pokusím nastínit charakter performance a jejího fungování v daném období. V následující kapitole bude rozebrána tvorba Lenky Klodové, což poslouží jako příklad umělkyně ovlivněné 90. lety, která se performancí věnovala i po přelomu tisíciletí a tvoří do současnosti. V kontextu české performance a její historie v následujících kapitolách budu užívat pojmu akční umění, a to toho důvodu, že pod ním lze shrnout aktivity umělců, kteří se věnovali performancím a happeningu. Rozlišení těchto aktivit někdy totiž není zcela zřejmé a lze je jednoduše nazvat akcemi, proto tedy akční umění. V českém prostředí je důležité i složité rozlišení happeningu a performance, protože v akčním umění v Československu byl happening silně zastoupen. S postupující dobou se upřednostňovala spíše performance. Rozdílem mezi performancí a happeningem je především zapojení diváka. U happeningu se diváci podílí mnohem aktivněji a dílo vzniká jako společná práce iniciátorů a aktivizovaných diváků, jedná se o skupinové aktivity různé povahy. Divácká role zde mizí a aktéry jsou všichni účastníci, u performance se naopak drží oddělení umělce a diváka, byť jejich zapojení není vyloučeno.⁵⁹

4.1. Performance 60. až 80. let

Šedesátá léta jsou často nazývána jako zlatá. Od konce 50. let až do počátku normalizace v letech 1971 a 1972 se mluví o politickém uvolnění. Energie nahromaděná během 50. let se v tomto období uvolňuje, zejména ve výtvarném umění, ale také filmu, hudbě nebo literatuře. Nastoupila generace umělců, kteří se již nechtěli vracet ke druhé světové válce a snažili se o jiné chování, od pojetí zábavy po převzetí zodpovědnosti. Snahou umělců je proměna světa, přesněji učinění světa žitějším. Část umělců se v tomto období věnovala umění, které bořilo strnulost a podobu umění socialistického realismu. V tomto duchu však netvořili všichni umělci. Lze říci, že pro období 60. let je typické, že si všichni tvořili dle sebe do takové míry, do jaké jim to přítomný režim, byť volnější, povoloval.

⁵⁹ Jaroslav Bláha - Jan Slavík, *Průvodce výtvarným uměním V*, Praha 1997, s. 54.

Akční umění v tomto období mělo především podobu kolektivních akcí, happeningů. V Československu se nesly v experimentálním duchu a byly často napojeny na výlety, hry a lidové slavnosti. Umělci se tehdy rozhodli vynést svou tvorbu do ulic mezi lidi. A jak je pro performanci příznačné, umělcům se dařilo ve svých akcích zrušit tradiční rozdělení aktivních umělců a pasivních diváků. Umění se tímto způsobem vrátilo do života a obohatilo jej. Lidé dostali příležitost hrát si, na chvíli zapomenout na vážnou realitu a nechat se jen unést průběhem akce.⁶⁰

Narušením všednosti veřejného prostoru se tento přínos obohacení života náhodným divákům dařilo s největší efektivitou. Divák byl umělcem a jeho akcí atakován v běžném životě a dostal možnost na konání umělce reagovat, zakusit nezvyklou událost.

Umění normalizačního období 70. let je v českém i světovém umění poznamenáno konceptualizací a dematerializací uměleckého díla. Nápadným rysem umění tohoto desetiletí je důraz na charakter díla jako prostředku komunikace. Pominula doba kolektivních záměrů a způsobů tvorby. Umělci se často uchýlovali k individuálním výzkumům. Umění 70. let bylo nenápadné a uzavřené, často distancované nebo bez spojení s aktuálními společenskými problémy.⁶¹

Stát po polovině 80. let nevyvolává tlak jako v předchozí dekádě a postih umělců neoficiální kultury není tak důsledný. Výtvarná scéna je roztržštěná, autoři si cesty ve své tvorbě hledají sami, a i přes několik společných akcí a vznik několika skupin v roce 1987 (*Tvrdohlaví*, *12/15 Pozdě, ale přece*, *Nová skupina* a *Zaostali*) se umělci spíš straní kolektivní tvorby nebo slučování s určitým programem.

Oproti předchozím dvěma desetiletím se zdají 80. léta z pohledu performance a happeningů méně zajímavá. Dochází k vystřídání generací umělců, nová, mladší generace však v odkazu té předchozí pokračuje a navazuje na jejich tvorbu. V Československu v 80. letech byl převládající sklon k introvertní a existencionální reflexi žité reality.

4.2. Porevoluční období 90. let

Doba po roce 1989 je často vnímána jako bod nula pro současné české umění, po revoluci v roce 1989 mizí dělení umění na oficiální a neoficiální, umělci se potýkají s tržní ekonomikou. Celá umělecká komunita se proměňuje, jelikož vznikají nové školy, menší regiony získávají větší důležitost, přichází nová mladší generace a ženské autorky se oproti minulým desetiletím lépe

⁶⁰ Viz Morganová (pozn. 23), s. 25.

⁶¹ Jiří Valoch, Umění v sedmdesátých letech, in: Morganová Pavlína – Svatošová Dagmar – Ševčík Jiří, *České umění 1938 - 1989*, Praha 2001, s. 353–354.

prosazují na scéně a významně ji ovlivňují. Po roce 1989 se umělcům umožňuje otevřená komunikace se světem. Na scénu vstupuje nová generace umělců a umělkyně čerpajících z podnětů akčního umění. Proměňují jeho výrazové prostředky a tradiční formy. Umělci mohou tvořit a prezentovat se svobodně, bez postihu a dohledu státních složek, s nímž se potýkaly předchozí generace.

Důležitým místem pro performanční scénu v 90. letech se stala Ostrava. Scéna zde ožila s osobností Petra Lysáčka a Jiřího Surůvky, z jejichž popudu vznikl mezinárodní festival performance *Malamut*, který byl založen v roce 1994⁶² a funguje i v současnosti. V Ostravě se v 90. letech koncentrovalo značné množství umělců literárních i výtvarných. Vznikla zde specifická umělecká scéna vycházející z tamějšího charakteristického prostředí, ekonomického i politického. Spolu s průmyslovým vymezením byla ostravská literatura spojována se sociálními nepokoji, bídou i národnostním napětím.⁶³

Těžiště ostravské umělecké tvorby 90. let bylo v literatuře, v uměleckých kruzích se však pohybovali i výtvarníci. Ke spojování literátů a výtvarných umělců docházelo často na platformách časopisů, podstatnou byla *Revue M.U.K.L.*, skrze kterou se na severní Moravu navrátila duchovní poezie a také se v ní připomínala tradice happeningů. Od roku 1994 nepravidelně vycházel skupinový almanach *Landek*, který nesl podtitul „časopis pro kulturu a emoce“. Mezi osobnostmi, jež *Landek* profileovaly, byl i Jiří Surůvka. Almanach se zaměřoval na slovesnou sféru ostravské tvorby, výtvarné umění, fotografii a performance. Tvorba ostravských autorů v 90. letech byla široká a rozmanitá, docházelo k prolínání literárních aktivit s výtvarnými. Fungování ostravské scény nebylo podmíněno závislostí na jakýchkoliv institucích, které by měly organizační či řídicí funkci. Důležitým podnětem se staly ty, které přichází od individualit. Dochází také k překročení pojmů jako regionální, lokální či periferní. Místem setkávání se staly kluby a hospody,⁶⁴ stejně jako tomu bylo například u *Křížovnické školy čistého humoru bez vtipu* v 60. letech.⁶⁵ Ostravská umělecká scéna se stala místem, kde se setkávala slovesnost moravská, slezská, česká, polská a slovenská, došlo k rezignaci na přesné vymezení a dodržování žánrů.⁶⁶

⁶² Jan Dvořák, *Alt. divadlo: Slovník českého alternativního divadla*, Praha 2000, s. 123–124.

⁶³ Iva Málková, Literární Ostrava – devadesátá léta dvacátého století, in: Milan Kozelka (ed.), *V srdci černého pavouka. Ostravská literární a umělecká scéna 90. let*, Olomouc 2000, s. 435.

⁶⁴ Viz Málková (pozn. 63), s. 435–436.

⁶⁵ Viz Morganová (pozn. 23), s. 40–41.

⁶⁶ Viz Málková (pozn. 63), s. 435.

Poezie a próza byla často veřejně prezentována, umělci cítili potřebu se vyjádřit bezprostřednějším způsobem než skrze psaný/tištěný text. Měli zájem vyjádřit svou individualitu skrze akci a gesto.⁶⁷ Někteří umělci se tak začali uchýlovat k performanci.

4.2.1. Jiří Surůvka

Jiří Surůvka je autorem, který performanční scénu výrazně ovlivnil, a to především v Ostravě. Kabaretní rysy v jeho tvorbě byly tím, co mělo vliv i na tvorbu Lenky Klodové,⁶⁸ a pro tuto souvislost je zde jeho osobnost a tvorba rozebrána.

Jiří Surůvka se performanci začal věnovat v roce 1984, ve druhé polovině 80. let se svým bratrancem Petrem Lysáčkem. Společně vystupovali na rockových koncertech a vernisážích jako performeři. S Lysáčkem pak v roce 1992 založili *Předkapelu Lozinski* a v roce 1994 již zmíněný festival performance *Malamut*. Od roku 1998 vystupoval s výtvarným kabaretem *N.M.Z. (Návrat mistrů zábavy)*.⁶⁹ V současné době je Jiří Surůvka vedoucím Ateliéru videa, multimédií a performance na katedře intermédií Ostravské univerzity.⁷⁰

Surůvkova tvorba je poměrně rozsáhlá a prostupuje napříč různými odvětvími výtvarného umění, patří mezi ně fotografie a video, digitální výtvarná tvorba a performance. V oblasti performance se stal po roce 1989 výraznou osobností v českém prostředí, stal se inspirací i impulsem pro další performery.⁷¹

Jiří Surůvka je s Ostravou bytostně spojen, stál u zrodu ostravské umělecké scény 90. let a byl výrazným činitelem na tomto poli. Lze říci, že z podmínek, které mu region předložil jako výchozí, vytěžil ty, jež dokázal zužitkovat ve své tvorbě. Z prostředí Ostravy, kde vyrostl, si umělec vzal prvky pozitivní pro vlastní tvorbu. V ostravském prostředí nebylo silné postavení tradice či estetiky, jejíž kontinuita by mohla být ztracena. Tento aspekt umožnil vést neseriózní dialog s opakem morálního ideálu, zlem.⁷²

⁶⁷ Viz Málková (pozn. 63), s. 437.

⁶⁸ Viz vlastní rozhovor (pozn. 1).

⁶⁹ Viz Dvořák (pozn. 62), s. 201–202.

⁷⁰ *Jiří Surůvka*, <https://fu.osu.cz/kim/jiri-suruvka/14623/>, vyhledáno 15. 6. 2023.

⁷¹ Tereza Čapandová – Pavel Forman – Tomáš Koudela, *Situace Ostrava 2017* (kat. výst.), Ostrava 2017, s. 53.

⁷² Jana Ševčíková – Jiří Ševčík, *Přednáška Jany a Jiřího Ševčíkových o osobnosti J. S.*, in: Terezie Nekvindová (ed.), *Texty*, Praha 2010, s. 525.

Jiří Surůvka je dobrým ukazatelem tvorby, jež v takovém prostředí vznikala. V jeho podání se jednalo o obrazy, objekty či performance, které vyzývavým způsobem reagovaly na okolní dění. Činil tak skrze karikování postupů zábavního průmyslu, kultu celebrit i odkrývání autoritářství. Typickým se pro jeho výstupy stal oblek Batmana, z jehož postavy si bere pravomoc vynášet rozsudky nad svým okolím. Vystupuje proti celému svému okolí a zároveň využívá ironie namířené proti sobě samému, aby ostatním ukázal realitu, kterou se nesnažíme změnit i přesto, že nám není příjemná. Ve svých akcích se Surůvka vypořádává se svou tělesností a zabývá se fenoménem proměny osobní identity. Kostým Batmana má pro umělce symbolickou funkci. V první řadě se tak Surůvka staví do pozice superhrdiny, jenž se snaží spasit svět umění, druhým významem spojeným s maskou byla parodie pokrytectví a lacinosti současné společnosti.⁷³ Surůvka pracuje se sebeironií a navrácí se k dadaistickým gestům, jež zasazuje do současného sociokulturního a politického kontextu. Jeho performance ve veřejném prostoru Ostravy jsou mystifikujícími reflexemi společenských symptomů. Autor se zajímá o téma moci nejen v současné politické situaci, ale obrací se i k osobnostem z historie. Kromě politiků pak Surůvka svou kritikou míří i na celebrity uměleckého světa či masové kultury.⁷⁴

Jiří Surůvka má mentalitu performerera provozujícího umění života. Realistické, brutální akce umělce se značně odlišují od těch, jež byly provozovány v 60. a 70. letech. Performance jsou ostřejší, agresivnější a vyznačují se sociální i morální kritikou, která je jejich funkcí.⁷⁵

Na Surůvkou založeném festivalu *Malamut* se ukazují zbytky subkultury bohémy, jejíž umělecký život má karnevalové prvky. Důležitost festivalu spočívá v překračování institucí věnujících se kultuře a pro tuto nevázanost mohou performance přirozeným způsobem vniknout do společenského života a zachovávají si charakter žité přítomnosti. Aktéři se vystavují riziku nepochopení, to je provázané s bezprostředností jejich akcí. Na jedné straně stojí riziko nepochopení, jelikož tato umělecká scéna se setkává s běžným životem a nestojí za ní žádná profesionální instituce. Na druhé straně je ovšem ona bezprostřednost, jež je pro performanci nutnou.⁷⁶

⁷³ Viz Čapandová – Forman – Koudela (pozn. 71), s. 53.

⁷⁴ Katarína Rusnáková, Krize identity a manipulace médií, in: Milan Knížák – Tatiana Demčáková, *Konec světa?* (kat. výst.), Praha 2000, s. 190–191.

⁷⁵ Viz Ševčíková – Ševčík (pozn. 72), s. 525.

⁷⁶ *Ibidem*, s. 525–526.

Pro české prostředí je Surůvka důležitou osobností, která představuje posun společenské funkce jak umělce, tak i umění v opozici proti předchozím třem desetiletím. Tento posun byl vyvolán nevolností z kultury a politiky a z hlediska estetiky je Surůvka, i s jeho lokální scénou, vnímán jako morální alternativa a jako pozitivní negace.⁷⁷

Příkladem performance, ve které umělec využívá převleku Batmana, byla performance *Batmanovy koule*. Její uskutečnění proběhlo na festivalu *Akt II* v Brně roku 1999.⁷⁸ Umělec se v převleku Batmana snažil na Zeleném rynku prodávat na trhu se zeleninou namodro nabarvená vejce, která měl připravená na dvoukolovém vozíku.⁷⁹

Surůvka v této performanci přináší humorný prvek, jelikož se staví do pozice osoby, která inzeruje a snaží se o prodej produktu, jež prohlašuje za část svého těla. Extrému situace nabývá ve chvíli, kdy si uvědomíme, že se snaží prodat část těla, kterou má zdravý muž dvakrát, Surůvka je však zásoben mnohonásobně větším počtem „koulí“. Také fakt, že se pohybuje na trhu, kde ostatní prodejci nabízí zeleninu a ovoce, přidává celé situaci na groteskním dojmu. Prodával-li by své produkty jako vejce, nejednalo by se o zvlášť zajímavý počin. Reklama, kterou si však sám dělal, když vejce inzeroval jako Batmanovy koule, účinně završuje performanci. Celá situace je absurdní a za podstatný prvek bych označila i to, že si k prodeji vybral část těla, která pro veřejnost mohla být i pohoršující. Surůvka se tímto provokativním způsobem pohybuje na hraně, vynáší na povrch intimní a možná i tabuizovanou část lidského těla.

⁷⁷ Viz Ševčíková – Ševčík (pozn. 72), s. 526.

⁷⁸ Milan Kozelka (ed.), *V srdci černého pavouka*, Olomouc 2000, s. 338.

⁷⁹ Jakub Král, *Ostrava, družební město Gotham City !!!* (diplomní práce), Katedra dějin umění, Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci, Olomouc 2012, s. 43.



[6] Jiří Surůvka, *Batmanovy koule*,
Brno
1999

4.2.2. Petr Lysáček

Důležitost ostravské performanční scény dokládá, že další z výrazných performerů 90. let vychází z tohoto prostředí. Jedná se o Surůvkova bratrance, Petra Lysáčka. Umělec vystudoval pražskou Akademii výtvarných umění, od poloviny 90. let se zároveň prosazoval umělecky a přednášel na katedře výtvarných umění Pedagogické fakulty Ostravské univerzity. Během studií na AVU se zapojil do skupiny *Pondělí*, která vznikla v roce 1989,⁸⁰ společnými prvky tvorby členů skupiny byl smysl pro ironii, odstup a humor. Tento charakter Petr Lysáček ve svém díle udržel.⁸¹

Spolu s Jiřím Surůvkou, Markem Pražákem a dalšími ostravskými umělci, kteří byli často i jeho žáky, se podílel na rozvoji současného umění s výrazným podílem performance a akčního umění. Prostředky, které tito umělci využívali, byly mimo jiné i pokleslé a masovou kulturou zneužívané žánry.⁸²

Lysáčková tvorba zasahuje do živých, dočasných mentálních struktur kulturních i společenských. Pracuje s médii, transformuje znaky, formy a ikony do nezvyklých materiálních gest. Svou tvorbou podněcuje a otevírá nejjednodušší obsahy existence lidí, ty pak vedou k novým podobám percepce, které se stávají pointou uměleckého díla. Petr Lysáček využívá symbolických gest znejišťování.⁸³ V performancích je pro něj důležitá ironie a mystifikace.⁸⁴ Ve svých instalacích pracuje umělec často s nalezenými předměty, které spojuje kreativním způsobem, a dává jim tak nové souvislosti. Užívá nevšedních technik a skrze humor a ironii se vztahuje k absurditě a polemizuje s obecným chápáním uměleckých hodnot, čímž se dotýká otázky po smyslu umění i života.⁸⁵

Performance *Extrémní podmínky prodeje* je spojením umělcovy performanční tvorby a instalace z náhodných předmětů. Performance byla dlouhá 20 minut a odehrála se roku 2000 na výstavě *Vzdálené podobnosti, něco lepšího než kosmetika* v pražském Veletržním paláci. Lysáček

⁸⁰ autor neuveden, *Pondělí, Výtvarné umění*, 1991, č. 1, s. 51.

⁸¹ Ivona Raimanová, *Petr Lysáček*, <https://www.artlist.cz/petr-lysacek-550/>, vyhledáno 15. 6. 2023.

⁸² Viz Dvořák (pozn. 62), s. 121–122.

⁸³ František Kowolowski, *Autonomní zóny Petra Lysáčka*, in: Petr Lysáček, *Petr Lysáček / lysacek@post.cz*, Ostrava 2009, nestránkováno.

⁸⁴ Viz Morganová (pozn. 23), s. 140.

⁸⁵ Viz Raimanová (pozn. 81).

spojil performanci se svou potřebou vydělat si peníze. Při vystoupení úspěšně použil psychického nátlaku na diváky. Umělec měl na sobě připevněný stůl a náhodné objekty, přičemž vyčkával, než mu publikum nedá do kapes obnos peněz, ze kterého by bylo možné zaplatit nájem, jízdenku na vlak domů a večeři po vernisáži výstavy. Umělec sám tvrdí, že touto performancí naplnil poslání budovy Veletržního paláce, jímž je obchod.⁸⁶

Odhodlání až tvrdohlavost, s jakou byl umělec ochoten vyčkat „do zavíračky Veletržního paláce“, ⁸⁷ je extrémní situací, vezmeme-li v úvahu fyzickou zátěž způsobenou objektem, který k němu byl připojený. Tato vyhrocená odhodlanost by mohla působit až iracionálně vzhledem k tomu, jaký obnos umělec požadoval a že k prodeji nabízel sestavu nalezených nehodnotných předmětů. Grotesknost s takovou absurditou, iracionalitou a extrémem pracuje, lze tedy tvrdit, že umělec navodil svým počínáním groteskní situací. Jeho podoba pak též splňovala některá kritéria groteskního vzezření. Nevytvořil krásné dílo, estetikou se při tvorbě nezabýval. Mimo tento moment, který pracuje s estetikou ošklivosti, se přidává i proti rozumu jdoucí omezení mobility autora, a to připevnění velkého, těžkého objektu přímo na tělo. Celá takto ošklivá a pohyb ztěžující sestava pak působí jako podivný hybrid člověka a nábytku olepeného náhodnými objekty.

⁸⁶ Petr Lysáček, Extrémní podmínky prodeje, in: Petr Lysáček, *Petr Lysáček / lysacek@post.cz*, Ostrava 2009, nestránkováno.

⁸⁷ Ibidem, nestránkováno.



[7] Petr Lysáček, Extrémní podmínky prodeje,
Veletřní palác, Praha,
2000

4.2.3. Kamera skura

Dalšími tvůrci 90. let, kterým bych se dále ráda věnovala, je skupina *Kamera Skura*. Jejich tvorba je zde představena, jelikož byli ovlivněni ostravskou performanční scénou a toto východisko je totožné s jedním z východisek pro tvorbu Lenky Klodové. K tvorbě však přistupují jinak, a proto jsou dobrým příkladem ke srovnání přístupu k performanci.

Skupina byla založena v roce 1996 a její členové jsou Martin Adamec, Jiří Maška, Martin Červenák a René Rohan. Členové byli studenty Katedry výtvarné výchovy Ostravské univerzity v ateliéru Petra Lysáčka (Intermediální ateliér) a Daniela Balabána. V ostravském prostředí navazují na tvorbu P. Lysáčka a J. Surůvky, kteří se přesunuli na akademickou půdu a vychovávali generaci umělců 90. let.⁸⁸ Úspěchem skupiny byla účast na Benátském bienále v roce 2003, jelikož se tím zároveň prokázala živost ostravské performanční scény. Skupina ve své tvorbě pracuje s improvizací a náhodnými podněty, které jsou převedeny do jasně vypointované formy. První společné akce skupiny se zabíraly obskurními tématy, ironizací historických dějů a technických záhad. Ve druhé polovině 90. let se zaměřili spíše na aktuální společenská témata, jež také zpracovali s lehkou mystifikací a nadsázkou.⁸⁹ Východiska ostravského prostředí se v jejich tvorbě projevila ironií, subverzí, a také sociální kritikou vycházející z protikladného prostředí průmyslové agonie Ostravy.⁹⁰ Rysem tvorby *Kamery skury* je jejich ironická sebemytologizace a projekce sebe samých do pozíce televizních celebrit. Ve své tvorbě pracují s performancí spojenou s kolektivní ironizací sebe samých.⁹¹

Příkladem performance, ve které skupina použila mystifikaci a tematizovala klišé celebrit v showbusinessu, je *Velká předvánoční autogramiáda* z roku 1998. Skupina před Vánoci roku 1998 vyvěsila po Praze plakáty, na nichž byli členové *Kamery skury* a zvali na autogramiádu nové hudební kapely u příležitosti jejího turné. To, že skupina postupovala ve své mystifikaci úspěšně, se potvrdilo, když se jim podařilo vystoupit v ranním vysílání TV Nova, kde se svou mystifikací publika pokračovali. Druhou částí performance byla samotná autogramiáda, ta proběhla před obchodním domem Kotva. Zde došlo ke konfrontaci postav hvězdných hudebníků, které všichni očekávali, a obyčejným zjevem čtyř výtvarných umělců, o něž nikdo nejevnil zájem. Skupina touto

⁸⁸ Jakub Král, *Kamera skura*, <https://www.artlist.cz/skupiny/kamera-skura-222/>, vyhledáno 28. 4. 2023.

⁸⁹ Viz Morganová (pozn. 23), s. 141–142.

⁹⁰ Viz Král (pozn. 88).

⁹¹ Viz Morganová (pozn. 23), s. 142.

akcí vtipně demonstrovala praktiky showbusinessu a situaci české výtvarné scény. Zároveň se ukázalo, že současné výtvarné umění by nebylo s to vytvořit masově lákavou image, která by byla schopna se zapojit v médiích.⁹²

Tato akce není typickou performancí, ačkoliv svými rysy vyhovuje západní teorii performance. Netytická je svým dlouhým trváním, nejednalo se o jednorázovou akci. Protože byla akce rozložena na více fází – v médiích, při přímé konfrontaci – lze říci, že byla zčásti performancí. Zčásti ji je možno popsat jako happening, jelikož pro skupinu bylo mystifikování veřejnosti hrou, do níž zapojili všechny oklamané, kteří si to neuvědomovali. Důležitým momentem je využití prostoru mediálního, ke konfrontaci v reálném světě pak došlo až u obchodního domu. Až v tomto momentě se aktéři performance fyzicky setkali s diváky. Pro své účely využila skupina plakáty a televizní vysílání, v mediálním prostoru šířili informace, které dokonale zmátly diváky. Vrchol performance nastal při fyzickém setkání umělců s diváky, v této chvíli již byli diváci a performeři fyzicky přítomni. Diváci očekávali hudební hvězdy, které znají z plakátů, nakonec však byli zklamáni, když zjistili, že se nesetkají s tím, koho čekali. Namísto hudebních hvězd se setkali se čtyřmi výtvarníky. Atmosféru vzrušení a napětí z očekávání velmi rychle vystřídal zklamání. Ve chvíli odhalení skutečnosti mohli diváci zakusit liminální prostor, v němž zpochybňovali svou percepci reality ovlivněnou médii.

Celý prvek mystifikace je v podstatě groteskní. Potenciální odhalení pravdy může být překvapivé a nečekané a zcela převrací situaci, o níž se oklamaná osoba domnívala, že je realitou. Záleží samozřejmě na kontextu, v jakém byla mystifikace použita, ale její potenciál způsobit překvapivou až šokující situaci je do jisté míry v souladu s extravagancí v grotesce. U *Kamery skury* je groteska vytvořena ironií, fámou, paradoxem a umocněna velikostí akce. Paradox spočívá v situaci, v níž je hudební umělec pro diváky atraktivní, ale výtvarný umělec nikoliv, čímž dochází k sebeironizaci. Umělci ukazují na nesmyslnost adorace mediálních hvězd. Upozorňují, jak iracionální je adorace osoby, o níž společnost tvrdí, že je slavná. K tomu, aby lidé uvěřili, že je někdo hudební hvězda, je potřeba jen prohlášení a šíření této informace na správných místech. Nikdo nepožaduje důkaz, stačí zmást dav svým tvrzením. Celá taková situace je ironická.

⁹² Viz Morganová (pozn. 23), s. 142.

5. Lenka Klodová

První desetiletí nového milénia je otevřenější ke zbytku světa než v 90. letech, umělci nastupující na scénu v tomto období jsou informovaní a řeší společenské otázky, reagují na stav světa. Svou tvorbu směřují k řešení globálnějších problémů a jiných otázek než generace před nimi, která byla spíše individualistická a po revoluci si s koncem izolace dala za cíl „návrat do Evropy“. I když se může zdát, že tyto dvě generace jsou izolované, je nutné zmínit, že generace umělců přicházející na scénu po roce 2000 byla vychována umělci 90. let, kteří začali působit v českém uměleckém školství.⁹³

Pro akční umění v 90. letech je častější formou performance než happening. Důkazem o životaschopnosti tohoto druhu umění je vznik několika festivalů performance na našem území. Tyto festivaly se během deseti let staly součástí české výtvarné scény, což svědčí o zájmu a potřebě provozování tohoto druhu umění.⁹⁴ Příkladem je ostravský festival *Malamut* založený Jiřím Surůvkou či *Festival nahých forem* založený Lenkou Klodovou. Již v 90. letech tedy začala performance procházet změnami z hlediska institucionalizace i vytvoření sítě mezi jednotlivými performery. Tyto proměny poté pokračovaly i po přelomu tisíciletí a vývoj performanční scény pokračuje do současnosti. Síť performančních festivalů je vlastně rozestá po celém světě a každé centrum v této síti se pak dále různě člení. Například v Polsku je síť festivalů performance poměrně hustá. Spolu s tím, jak se liší struktura performance sítě v různých zemích či regionech, souvisí i rozdílné publikum. V České republice tvoří publikum performancí především ostatní výtvarní umělci a performeři. Ti se na festivalech setkávají, prožívají společně zvláštní atmosféru, která na festivalech vzniká, a zkoumají místa z jiné perspektivy. Festivaly jsou tak v současnosti jednou polohou performanční tvorby.⁹⁵

5.1. Lenka Klodová jako ilustrační příklad proměny performance v České republice

Představení performance na ostravské scéně pomocí tvorby Petra Lysáčka a Jiřího Surůvky slouží jako ilustrace scény 90. let, která výrazně ovlivnila některé umělce následující generace.

⁹³ Tomáš Pospiszył, *Proč jsou 90. léta bílým místem na mapě*, <https://artalk.cz/2013/11/04/proc-jsou-90-leta-bilym-mistem-na-mape/>, vyhledáno 28. 4. 2023.

⁹⁴ Viz Morganová (pozn. 23), s. 143–145.

⁹⁵ Viz vlastní rozhovor (pozn. 1).

Osobnost Lenky Klodové je příkladem umělkyně, jejíž performanční tvorba byla ovlivněna transformačním obdobím a která se performanci ve své tvorbě věnuje do současnosti, vedle své pedagogické činnosti. V tvorbě se vrací k podnětům a tématům, která rozvíjela v 90. letech i po přelomu tisíciletí. Na české umělecké scéně se poprvé objevuje v 90. letech, když studovala v ateliéru Všeobecného sochařství na Vysoké škole umělecko-průmyslové u Kurta Gebauera.⁹⁶ Otevřenost společnosti a překračování hranic, jak geografických, tak i společenských je s 90. lety spojena a nastavení ateliéru Kurta Gebauera umožňovalo jeho studentům uchylovat se k překračování hranic ve sféře prolínání tradičních uměleckých forem i žánrů. Po ukončení studia v roce 1997 se umělecké tvorbě věnovala na mateřské dovolené, přičemž se její tvorba soustředila kolem témat mateřství a ženského těla.⁹⁷ V roce 2007 započala její pedagogická činnost, nejprve na Fakultě výtvarných umění VUT v Brně, kde se spolu s Vlastou Čihákovou-Noshiro podílela na předmětu Filozofie postmoderny a gender. V roce 2010 vystřídala vedoucí Ateliéru tělového designu Janu Prekovou, kde působí do současnosti. Koncepce výuky v ateliéru se zaměřuje na mezioborovost a přesahy mezi uměním, humanitními obory či přírodními vědami. V roce 2015 založila *Festival nahých forem*, který cílí k rozšíření reflexe tzv. nahých situací⁹⁸ v České republice.⁹⁹ S mezioborovostí souvisí i její vlastní umělecký výzkum, v němž se snaží o propojení umění a antropologie. Umělecký výzkum se stal novým postmoderním způsobem k přístupu k umění. Jeho cílem je výzkum praxe realizovaný v praxi, v němž dochází k přesahování mezi různými obory.¹⁰⁰

5.1.1. Témata tvorby

Témata, kterým se Lenka Klodová ve své tvorbě věnuje, jsou spojena s ženstvím, tělesností a nahotou. V její tvorbě lze sledovat dvě tematické linie, jednou z nich je životní situace. Tu

⁹⁶ Viktória Beličáková, *Lenka Klodová*, <https://www.artlist.cz/lenka-klodova-611/>, vyhledáno 11. 6. 2023.

⁹⁷ Ibidem.

⁹⁸ „Nahá situace“ – pojem Lenky Klodové; obecný název pro situace, ve kterých se vyskytuje nahota.

⁹⁹ Viz Beličáková (pozn. 96).

¹⁰⁰ Milena Bártlová, *CO JE, CO NENÍ A CO BY MOHL BÝT UMĚLECKÝ VÝZKUM*, <https://www.artantiques.cz/co-je-co-neni-a-co-by-mohl-byt-umelecky-vyzkum>, vyhledáno 16. 6.2023.

reprezentuje akce *Bojíte se mateřství?*¹⁰¹, ta se uskutečnila v roce 2003 a byla založena na konfrontaci náhodných kolemjdoucích s nahým těhotným břichem autorky. Klodová tak poukazovala na negativní reakce spojené s touto tělesnou podobou a její tabuizací.¹⁰² Mimo toto téma ji později začala zajímat i problematika proměňujícího se ženského těla, které se mění vlivem stáří nebo nemoci. Druhou linkou je zájem o performanci jako show, která tematizuje erotické představení. V této oblasti se umělkyně zajímá například o vlastní tělesný prožitek, který striptérka zažívá, nebo o nácvik, který show předchází.¹⁰³ V období po roce 1997 se u ní objevil zájem o pornografické magazíny. Fenomén těchto magazínů byl po jejich příchodu do Čech v 90. letech spojen se symbolikou svobody projevu, ale postupem času se na něj začalo shlížet pouze jako na podřadný žánr. Její zájem se soustředil na hledání zdroje působivosti tohoto žánru a toho, co z ní v magazínech zůstalo.¹⁰⁴

S tématem nahoty v performancích se podle Lenky Klodové pojí problém, který je spojen s dokumentací performance. Objeví-li se zdokumentovaná performance obsahující nahotu, ať už ve videu či pouze na fotografiích, a je přístupná veřejnosti, je autor/ka kritizován/a. Často kvůli dezinterpretaci takové dokumentace. Lenka Klodová však zastává názor, že používání „nahých situací“ se neomrzí. Jedná se o jednoduchou formu a nahota je téma, jež s lidmi bude vždycky hýbat,¹⁰⁵ což je moment, kterého autorka ve své tvorbě využívá.

¹⁰¹ Centrum pro současné umění, *Artist: Talk – Lenka Klodová*, in: YouTube (online), 15. 3. 2023, čas 4:15 – 4:30 min, <https://www.youtube.com/watch?v=TePuOyxax-o&t=542s>, vyhledáno 10.4. 2023.

¹⁰² Viz Beličáková (pozn. 96).

¹⁰³ Viz *Artist: Talk - Lenka Klodová* (pozn. 101), čas 4:30 – 9:00 min

¹⁰⁴ Viz vlastní rozhovor (pozn. 1).

¹⁰⁵ Ibidem.



[8] Lenka Klodová, Bojíte se mateřství?

Kladno

2003

5.1.2. Performance Lenky Klodové

Performance Lenky Klodové jsou určeny pro frontální prezentaci, sama se o nich vyjadřuje, že mají kabaretní formu, v čemž na ni měl vliv Jiří Surůvka. Málokdy se v jejích performancích vyskytuje interakce s publikem nebo se odehrají ve veřejném prostoru. Tento způsob frontální prezentace však nevychází z divadelního prostředí, u Klodové tato forma vyplynula ze zájmu o striptýz. Rozdílné pojetí oproti divadelní performanci má autorka i při přípravě svých akcí. Souhlasí s dogmatem, že performance by měla být nenacvičenou a měla probíhat v daném místě a čase. Dostatečnou přípravou performance je pro ni, když stráví nějaký čas v místě, kde se performance bude odehrávat, a pouze si představuje její přibližný průběh. V performancích by dle jejího názoru měl být prostor pro náhodu a chyby, měla by být spontánní. S čímž souvisí i autorčin názor, že by se performance neměly opakovat, ačkoliv i ona propůjčila jednu ze svých performancí k tzv. reenactmentu.¹⁰⁶

Ve svých performancích pracuje s publikem tím způsobem, že předpokládá jisté myšlenky svých diváků v průběhu performance. Do určité fáze performance počítá se stereotypním myšlením diváků, ve stanoveném bodě performance pak nastane okamžik, kdy její vývoj otočí jinými směrem. Cílem tohoto otočení je překvapení nebo i šokování diváka.¹⁰⁷

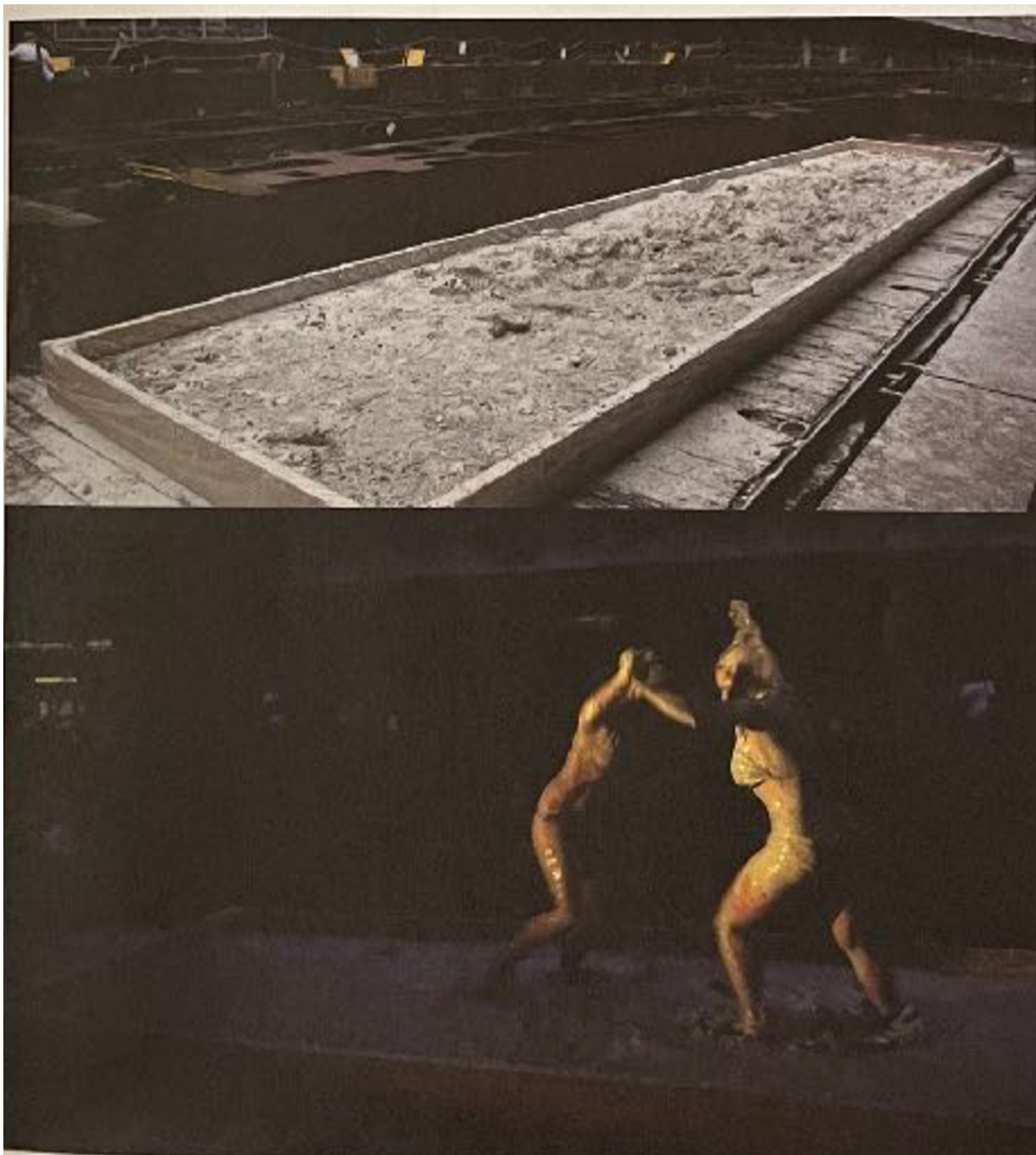
Tvorba Lenky Klodové je specifická, jelikož je vystudovanou sochařkou a sochařství vnímá jako žánr nejbližší performanci, přičemž oba žánry navzájem různými způsoby propojuje. Blízkost performance a sochařství spatřuje ve vztahování se k prostoru a performance je pro ni jakousi formou rychlé sochy. V sochařství, především odlévání, pak nalézá performativní prvky. Ty spočívají v tom, že během tvorby sochy se prochází určitým procesem, jenž probíhá v čase. V jednom ze svých participativních projektů nabízela autorka spravování mezilidských vztahů pomocí sádry, páry pak čekaly u ní doma na stole až sádra ztuhne. Šlo tak o událost, při níž byla přítomna autorka a další aktéři, kterým byl zprostředkován unikátní zážitek. Dalším příkladem může být její performance z roku 2014, *Zápasy žen v sádře*, po níž zůstalo pole, ve kterém ženy zápasily. Zajímavé bylo pro Lenku Klodovou také to, jak se měnily pohyby zápasících s postupem času, když sádra tuhla.

¹⁰⁶ Reenactment performance je zopakováním již proběhlé performance, přičemž se u jednotlivých reenactmentů liší míra shodnosti, s jakou je performance provedena. S performancí se v tomto případě zachází jako s dílem, na které má jeho autor práva a performanci lze tímto způsobem sdílet.

¹⁰⁷ Viz vlastní rozhovor (pozn. 1).

Při práci s materiály se nabízí srovnání s jiným umělcem, jenž stejně jako Klodová vystudoval sochařství. Tímto umělcem je Tomáš Ruller, který sochařství vystudoval na Akademii výtvarných umění v Praze v letech 1976–1982.¹⁰⁸ U něj je zacházení s materiálem symbolické, materiály využívá velmi energicky a nezachází s nimi tak jako Klodová. U Tomáše Rullera během některých performancí vzniká jistý druh „živé sochy“, přetváří v ni sám sebe a vyjadřuje tím určitý význam. Tento význam formuluje během celé performance a umělcova výsledná podoba je vyvrcholením celého procesu. Klodová ve svých akcích, při nichž pracovala s nějakým druhem materiálu, také spěje k vytvoření sochařského díla. To je však vytvořeno jako vedlejší produkt, nikoliv součást performance. S těmito díly pak případně dále pracuje. Praktikuje ještě jeden druh provázání performance a sochařství a tím je rozvinutí podnětů získaných během performance v další tvorbě.

¹⁰⁸ Tomáš Ruller, <https://www.ruller.cz/bio-cz.html>, vyhledáno 15. 6. 2023.



[9] Lenka Klodová, Zápasy žen v sádře,
2014

5.1.3. Přístup k výstavám a rozvíjení prvků z předchozí tvorby

K nácvičku performancí i k použití rekvizit a materiálů se váže otázka, zda kromě samotné performance nevznikají i artefakty fyzické, které by bylo možné považovat za umělecká díla. Taková, jež vznikla jako vedlejší produkt performance. V tomto případě záleží na záměru autora, jeho úmyslem mohlo být pouhé uskutečnění performance a v tomto případě lze jakoukoliv dokumentaci či objekt vzniklý či jen použitý považovat za vedlejší produkt.

Jedna z performancí Lenky Klodové vyžadovala nácvičku, při němž vznikla videodokumentace. Toto video pak Lenka Klodová využila při své výstavě v galerii Plato v roce 2021. Na výstavě také spojila dokumentaci svých performancí s formou pornografických magazínů, vytvořila tak platformu pro prezentaci zdokumentovaných performancí. Obecně ale při svých performancích nepočítá se vznikem jakýchkoliv hmotných svědectví či dokumentace, které by se měly stát uměleckým dílem. Vzniknou-li však, nevyklučuje následnou práci s nimi, například na výstavách. Dostane-li specifické zadání na výstavu, přistupuje k ní jako k celku, jako k médiu. Když má na výstavě pracovat se svými performancemi, řeší otázku, jak přenést zážitek. Při sledování dokumentace totiž divák zapojuje především své racionální uvažování a emoční složka je upozaděna. Chce proto poskytnout divákům zážitek, jenž rozpohybuje i emoce.¹⁰⁹ Taková výstava má vzhledem k povaze performance, tedy neopakovatelnosti a unikátnosti,¹¹⁰ potenciál pouze přiblížit zážitek z performance, jsou-li použity vhodné formy prezentace. O předání zážitku z performance se Lenka Klodová pokusila v galerii Kaple ve Valašském Meziříčí v roce 2011, kde navázala na své performance různými instalacemi, které diváka podněcovaly k různým aktivitám. Jednou z takových aktivit byl například proskok papírovou vaginou.¹¹¹

¹⁰⁹ Viz vlastní rozhovor (pozn. 1).

¹¹⁰ Viz poznámka 3

¹¹¹ Viz vlastní rozhovor (pozn. 1).



[10] Lenka Klodová, *Výstava Koženka a jiné imitace*, Galerie Plato, 14. 7. – 3. 10. 2021



[11] Lenka Klodová, *Výstava Příběhy žen*, Galerie Kaple 18. 2. – 14. 4. 2011

5.1.4. Humornost v performanci

Ve své tvorbě využívá Lenka Klodová prvek humoru, grotesknosti. Interpretuje tak sebe samu. Stejným způsobem jako s groteskností lze v rámci performance pracovat i s jistou formou heroismu. Umělec se v takovém případě interpretuje jako někdo, kdo bude trpět za ostatní a provede nebezpečnou akci za ostatní. Což lze pozorovat například u Tomáše Rullera a jeho akce 8.8.88 z roku 1988. Ruller se v performanci postavil do role Krista na křížové cestě. Na tuto roli lze nahlížet ze symbolického hlediska, kdy je Kristus chápán jako někdo, kdo trpěl za ostatní. Klodová si zvolila cestu sebeinterpretace jinou, dělá si legraci ze sebe. V tomto postupu spatřuje cestu komunikace a také odkaz ke starším českým performerům, kteří prvky grotesknosti využívali ve svých performancích. Jejich performance byly ale zčásti naplněné i patosem, který Klodová považuje za zbytečný. Autorka nevyužívá sebezesměšnění, sama své vtipy nazývá tělovými vtipy.

5.1.5. Zvíře ve mně – želva

Jelikož se tato práce soustředí na performance ve veřejném prostoru, představím zde jednu z performancí Klodové nesoucí tento rys. Jedná se o performanci *Zvíře ve mně – želva*, která byla provedena na festivalu *Akt* v roce 2011. Následující popis je autorčiným vlastním komentářem k performanci:

Na náměstí v Brně leží kartonová krabice. Po chvíli klidu se zevnitř začne prořezávat otvor a z něj se vysune noha. Zvláštní spojení hranatého tvaru a silného měkkého masitého výběžku. Za nějakou dobu přibude na druhé straně druhá noha a vpředu hlava. Postupně se prořežou i ruce (to bylo nejsložitější). V papírovém krunýři se pokouším vstát, nejdřív na čtyři pak se vzpřímím. Na břišní části krabice je nakreslený idealizovaný, téměř komiksový ženský trup. V hypersexuálním výrazu je pokreslená krabice nahatější, než by bylo moje holé tělo. V podobě křížence krabice a lidských končetin se pokouším koupit si v blízkém obchodě něco na sebe. Nakonec mi je pro mé rozměry nabídnuta pouze noční košile XXL, kterou na mě paní prodavačka za pomoci diváků silou natáhne, aby zakryla mou kartonovou nahotu.¹¹²

¹¹² Lenka Klodová, *Nahé situace*, Brno 2016, s. 9.

Umělkyně přišla na náměstí s krabicí, do níž se uložila a následně v krabici čekala na vhodný moment, kdy by mohla začít vylézat. V tomto případě spočívala příprava na performanci ve vyčkávání, během něhož se autorka sžívala s městským prostorem. Vzhledem k tomu, že při příchodu ji někdo mohl vidět, musela v krabici setrvat, dokud si kolemjdoucí na přítomnost krabice nezvykli. Tento moment zažívání města z jiné pozice Klodovou baví, jelikož nabízí odlišnou perspektivu. Z tohoto důvodu ji baví i zahraniční festivaly, jelikož se při nich ve městě nevyskytuje jako turista, ale je v něm proto, aby s daným místem zkrátka byla a zažila ho.¹¹³

Při brněnské performanci musela Klodová pracovat s prostorem a jeho dynamikou. Pobyt v krabici byl kromě čekání i o fyzickém nepohodlí. Performance se povedla, jelikož se Klodové podařilo najít správný moment, kdy mohla začít vystrkovat končetiny z krabice, akci tak přihlíželo mnoho kolemjdoucích. Návštěvu obchodu s oděvy měla autorka předem domluvenou, v této části performance se však uplatnil prvek spontánnosti performance. Prodavačka z obchodu věděla pouze, že si umělkyně přijde koupit oblečení, netušila však, že bude mít na sobě velkou kartonovou krabici a musela se se situací vypořádat.¹¹⁴

Podtextem této performance je průzkum nahoty, Lenku Klodovou zajímalo, zda i nakreslená nahota je nahotou ve veřejném prostoru.¹¹⁵ Tématu nahoty se autorka věnuje ve své publikaci *Nahé situace*, kde systematicky přistupuje k nahotě dle celkové situace a člení ji do různých kategorií.

Pro ověření, zda tato performance odpovídá definici Eriky Fischer-Lichte, bude třeba rozebrat jednotlivé aspekty performance Klodové. V první řadě splňuje *Zvíře ve mně* charakteristiku mediální. Performerka se stejně jako diváci nacházela fyzicky, tělesně, v prostoru náměstí. Tato společná tělesná přítomnost umožnila vzájemné reagování a všichni účastníci byli v průběhu performance subjektem ovlivňujícím i ovlivňovaným. Materialita této performance taktéž vyhovuje kritériím popsaným Fischer-Lichte. Prostor náměstí dal architektonický rámec performanci, a tedy i performativnímu prostoru, který vznikl v průběhu akce.

Co se týče významu této performance, nelze za něj považovat již zmíněný průzkum nahoty na veřejnosti. To by bylo možno nazvat programem performance, jelikož ten může být daný předem. Význam však vznikl až během performance a u každého z účastníků se lišil. To bylo dáno rozdílnou účastí, prodavačka a jeden z diváků se zapojili aktivně. Dále pak rozdílnou povahou

¹¹³ Viz vlastní rozhovor (pozn. 1).

¹¹⁴ Ibidem.

¹¹⁵ Ibidem.

zúčastněných, včetně jejich přesvědčení a názorů týkajících se nahoty na veřejnosti i aktuálního rozpoložení.

Estetičnost performance zde vyplývá ze skutečnosti, že *Zvíře ve mně* bylo událostí, během které se objevil potenciál pro zakušení liminálního prostoru pro každého účastníka.

Jak již bylo řečeno, Klodová vědomě využívá humorných prvků jakožto komunikačního prostředku. Můžeme tedy těmto prvkům věnovat pozornost. U této performance je lze spatřit ve více prvcích. Prvním z nich je ten, že Klodová má na sobě sice vyobrazenou figuru, která splňuje kategorie ideálního, krásného ženského těla, jak jej nastavují média. Toto zobrazení je však velmi zjednodušené a nadsazené. Zároveň stojí v kontrastu s kvádrovitostí dočasného těla Klodové, jímž je krabice. Klodová v této performanci uplatnila stejný princip, jaký byl popsán Johnem Ruskinem, když komentoval fenomén grotesky. Jedná se podle něj o výraz složený z několika symbolů, které jsou spojeny odvážným způsobem, jde ve výsledku o výraz pravdy, jen těžko popisované slovy.¹¹⁶ Počinání performerky, která zprvu připomíná želvu postupně vylézající z krunýře, mohlo mnoho diváků šokovat, nikdo nepředvídá, že se z volně ležící krabice vysoukají lidské končetiny. Neočekávaná situace v kombinaci s bizarní formou, jíž chybí harmonie a náhodnému divákovi může připadat iracionální, je groteskní.

¹¹⁶ Connelly, *Encyclopedia of Aesthetics II* (pozn. 53), s. 342.



[12] Lenka Klodová, *Zvíře ve mně - želva*,
2011

5.1.6. Paralela s Martinem Zetem

Podle zacházení s materiálem a postupem při performanci se Lenka Klodová cítí být v paralele s českým umělcem Martinem Zetem. Ten vystudoval stejně jako Klodová sochařství, ovšem na Akademii výtvarného umění. V jistém období mu nestačila socha ve své statické podobě a sochu začal pojímat jako neuzavřený, proměnlivý, tekutý objekt. Ve svých performancích, instalacích a akcích pracuje s časem ve dvou rovinách. První z nich je čas jako průběh a doba trvání, souvisí s procesem, proměnou či pohybem. Druhý rozměr je pojetí času jako stopy minulosti, paměti, které jsou stavem, obrazem nebo reprezentací.¹¹⁷ Sám umělec se během své tvorby vyrovnával s převažující zálibou v živější tvorbě a interakcích, performanci a návratem k sochařství, k němuž jej přivedl i odkaz jeho otce Miloše Zeta, rovněž sochaře. Martin Zet se snažil vyvažovat oblibu mizejícího okamžiku s reflexí vzpomínek z dětství, tedy rukodělnou prací s materiálem. Někdy dochází k tomu řešení, že zahrne rukodělnou práci do živé akce, obecně jej tato cesta hledání rovnováhy baví.¹¹⁸

Martin Zet se potýká se stejnou otázkou přístupu k tvorbě a vztahu k sochařství jako Lenka Klodová. Oba svým způsobem tematizují čas, respektive proces a trvání.

Příkladem zacházení s procesem a pohybem v performanci je jednoduchá akce uskutečněná v rámci festivalu *Malamut* v roce 2015. Martin Zet lil menší objemy vody z horní části nakloněné plošiny, načež se proud vody snažil usměrňovat pomocí vzdušného proudu, který sám vytvářel máváním deskami.¹¹⁹ Akce byla banální a jednoduchá na provedení, připomínala hru. Pomíjivost je v této performanci dobře viditelná, jelikož si Zet vybral k jejímu uskutečnění materiál, po němž nezůstane žádná stopa, voda uschne. Po performanci odejde i umělec a dílem skutečně bude jen událost, kterou Martin Zet zprostředkoval divákům na festivalu.

¹¹⁷ Václav Hájek, *Martin Zet*, <https://web.archive.org/web/20140723140243/http://artlist.cz/?id=434>, vyhledáno 19. 6. 2023.

¹¹⁸ Veronika Ruppert v rozhovoru s Martinem Zetem, *Umělec Martin Zet: Sochy nemizí jen kvůli politice, roste prudérnost a strach z nahoty ve veřejném prostoru*, in: Český rozhlas (online), 25. 6. 2020, <https://wave.rozhlas.cz/umelec-martin-zet-sochy-nemizi-jen-kvuli-politice-roste-prudernost-a-strach-z-8236116>, vyhledáno 17.6.2023, 28:50 – 30:00.

¹¹⁹ Malamut performance meeting, *Martin Zet (CZ)*, in: YouTube (online), 18. 11. 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=p51vuo7oSvE>, vyhledáno 18. 6. 2023.



[13, 14] Martin Zet, Performance na festivalu Malamut,
Ostrava
2015

5.1.7. Paralela za hranicemi republiky

Dalším autorem, s nímž Lenka Klodová v tvorbě vidí podobu, je polský umělec Przemysław Kwiek.¹²⁰ Tento umělec se věnuje kromě performance i instalacím, filmu, soše a malbě. Stejně jako Klodová a Martin Zet vystudoval i Kwiek sochařství, a to na Akademii výtvarných umění ve Varšavě, pod vedením prof. Oskara Hansena a prof. Jerzy Jarnuszkiewicz. V letech 1970–1988 tvořil s Žofií Kulik uměleckou dvojici *KwieKulik*. Tato dvojice byla již od počátku své tvořivé činnosti ovlivněna teorií Oskara Hansena o otevřené formě. Během studia přestali oba dva směřovat k tvorbě hmotných děl a jejich pozornost se soustředila spíše na proces. Důležitým prvkem pro ně pak byla i dokumentace procesu, s čímž se pojil problém složitého, víceúrovňového vztahu mezi dílem, tvůrčím procesem a dokumentací. Potom, co se dvojice rozešla, pracoval Kwiek samostatně, navazoval však na formální a ideové úspěchy, kterých dosáhli při spolupráci s Žofií Kulik. Jedním z dále rozvíjených témat bylo přímé zasahování a reagování na degenerace pozorované ve společenském životě, a to formou dopisů, protestů či akcí.¹²¹

Paralelu s tvorbou Lenky Klodové lze spatřovat ve dvou aspektech. Prvním z nich je nakládání s životními situacemi jako s materiálem tvorby. Pro Lenku Klodovou se totiž životní situace staly inspirací v jedné z jejích linií tvorby. Druhým aspektem je rys tvorby dvojice *KwieKulik*, který spočívá ve využití dokumentace a motivů dřívějších aktivit v další činnosti, čímž se otevírá prostor pro jejich reinterpetaci či další rozvinutí.¹²² Lenka Klodová zachází na podobném principu se svojí tvorbou, ať už se jedná o využití dokumentace či zpracování tématu performance v materiálu.

Pro příklad z performativní tvorby Przemysława Kwieka jsem vybrala akci, kterou uskutečnil v rámci festivalu *Malamut* v roce 2017. Autor měl na stěně připevněnou ceduli s následujícím nápisem:

PR. KWIEK A.307
19/20 DZIAŁANIE 71/17
NA SIEKIERĘ, DRZEWO
TANCERZA
BIGBIT
FARBĘ I ANEGDOTE

¹²⁰ Viz vlastní rozhovor (pozn. 1).

¹²¹ Maryla Sitkowska, *Przemysław Kwiek*, <https://culture.pl/pl/tworca/przemyslaw-kwiek>, vyhledáno 21.6. 2023.

¹²² Ibidem.

V průběhu performance pak ukazoval na jednotlivé části textu a prováděl činnosti, k nimž jednotlivé pojmy odkazovaly. Nejprve uchopil sekeru, kterou ukázal publiku, a následně si k ní vzal do ruky několik větviček, jež pak nasekal. Další větve zastrčil za papírovou ceduli na zdi (odkaz na pojmy SIEKEREŹ a DRZEWO). Následujícím krokem bylo nasazení látky přes hlavu, takže nic neviděl, a provedl několik jednoduchých úroků, které evokovaly taneční kroky (odkaz ke slovu TANCERZA). Pokračoval zapnutím reproduktoru, z něhož hrála bigbítová skladba *O Mnie Się Nie Martw* (odkaz k pojmu BIGBIT). V poslední části performance vyzval 12 diváků, aby se aktivně zapojili do performance. Jejich úkolem bylo malovat na papíry, připravené po obvodu platformy, na níž se Kwiekova performance odehrávala (odkaz k FARBE I ANEGDOTE). Jednotlivé části performance, včetně poukazování na nápisy na ceduli, Kwiek dokumentoval pomocí fotoaparátu spouštěného dálkovým ovladačem.¹²³

Celá performance byla rozfázovaná do jednotlivých kroků a celý průběh akce byl schematický, což odpovídá rozvrhu danému nápisy. Za důležité zde lze považovat dokumentování celé performance. Kwiek se o dokumentaci staral celou dobu sám, i přesto že mohl fotografováním pověřit jinou osobu. Dokumentování tak lze považovat za součást performance, i když výsledné fotky budou stejně jako u performancí Klodové pouze vedlejším produktem, který má však potenciál buď zůstat pouze materiálem s výpovědní hodnotou, nebo být dále rozvíjen a použit při další tvorbě.

¹²³ Malamut performance meeting, *Przemysław Kwiek (PL), Performance festival Malamut, Ostrava 2017*, in: YouTube (online), 19. 10. 2023, <https://www.youtube.com/watch?v=myadiATwIus>, vyhledáno 22. 6. 2023.



[15] Przemysław Kwiek, Performance na festywalu Malamut, 2017



[16] Przemysław Kwiek, Performance na festywalu Malamut,
2017



[17] Przemysław Kwiek, Performance na festywalu Malamut,
2017

6. Závěr

V této práci měla být v první řadě demonstrována proměna české performanční scény od 90. let a náhled do jejího fungování až do současnosti skrze tvorbu a působení Lenky Klodové. Její tvorba byla definována i za pomoci představení autorů, kteří na ni měli vliv, vzešli ze stejného prostředí nebo jsou si s ní ve svém přístupu k tvorbě v některých rysech podobni.

Uplatnitelnost teorie Eriky Fischer-Lichte na české performance se zdá být možná, v českém prostředí vznikaly performance, které byly mediální, tedy při nich byli účastni i umělec i diváci a vzájemně na sebe reagovali. Uvedené české performance také splňovaly podmínku materiálnosti ve své specifické podobě zahrnující prchavou prostorovost, prchavou tělesnost a tonalitu s uplatněním rytmu. Tvorba významu podléhá individualitě účastníka a její podmínkou je účast při performanci, reflektovat významy vytvořené během performance je proto složité. Stejně tak vznik a prožitek liminálního prostoru, které závisí od průběhu performance v kombinaci s individualitou účastníka. Potenciál pro vznik takového prostoru však byl. Uplatnit teorii Fischer-Lichte se zdá být problémem u akcí, jež kombinovaly performance s jiným druhem akčního umění a jejich forma byla buď zřetelnou kombinací performance a dalšího druhu, anebo byla hranice mezi dvěma propojenými druhy nejasná. Dále je pak pro divadelní orientaci teoreticky obtížné uplatnit její definice na jiné formy performance než na ty, které jsou prezentovány frontálně.

Proměna performance v Česku je úzce spojena s politickými změnami po revoluci v roce 1989. Performance, dříve umění neoficiální kultury, během poměrně krátké doby našla pevné místo mezi uměleckými projevy na české umělecké scéně. Posunula se od solitérů a skupin 60. let, kteří se ve veřejném prostoru snažili o intervenci do všedních dní spoluobčanů. Po roce 1989 se země otevírá světu, mizí dělení oficiální a neoficiální kultury a umělci se mohou svobodně vyjadřovat. Mají tedy k dispozici zdroje a podněty ze zahraničí, mohou cestovat, potkávat se s jinými umělci a volně tvořit. Performance se v této době pomalu institucionalizuje vzhledem ke vzniku festivalů. Česká centra performance se také postupně začínají zapojovat do celosvětové sítě. Se stále větší propojeností země se zbytkem světa se snáze reflektují otázky, jež jsou nastolovány v jiných zemích, a v tuto chvíli již umělci tvoří zcela svobodně. Skrze performanci nachází pozici, ze které přistupují k nejrůznějším otázkám ať už osobního, či globálního charakteru.

V kontrastu vůči propojenosti lidí na celém světě a otevřenosti k vyvstávajícím otázkám a tématům stojí uzavřenost performanční scény ve vztahu k velkým institucím věnujícím se

výtvarnému umění. Performanční scéna se stává samostatnější se vznikem vlastní sítě, jež funguje specifickým způsobem a poskytuje performerům oporu pro jejich tvorbu, prostřednictvím festivalů a vzájemné komunikace mezi umělci.

Lenka Klodová je umělkyní, která ve své tvorbě vyšla ze sochařské tvorby a následně její principy rozvíjela i jiným než klasickým sochařským způsobem. Její tvorba dobře ilustruje možný způsob prolínání různých uměleckých žánrů. A výstavy její práce a přístup k nim ukazuje možnosti propojení muzejní a výstavní činnosti, která se obvykle zaměřovala pouze na tradiční artefakty jako malba, socha či objekt. Klodová si je vědoma specifika performance a ve svých výstavách se snaží o předání podobně silných zážitků jako během performancí. Témata její práce se postupně vyvíjela, navazovala na sebe a vzájemně se doplňovala. Vliv na objevení se určitých témat v její tvorbě měla 90. léta, uvolnění společnosti a svoboda projevu spolu s přílivem podnětů ze zahraničí, což se odrazilo v zájmu o pornografické magazíny a striptýz. Dále na ni měla vliv osobní životní zkušenost, projevující se v tématu mateřství a také vlivu nemoci a stáří na lidské tělo. Rovněž byla ovlivněna ostravskou uměleckou scénou, především osobností Jiřího Surůvky a jeho kabaretní formou performance. Témata nahoty a těla jsou pro ni spojujícím prvkem a staly se stěžejními i pro její umělecký výzkum. Stejně jako se při svém výzkumu snaží o spojení antropologie s uměním, tak i její pedagogická činnost podporuje mezioborovost. Paralely s umělci, které jsem vedle Lenky Klodové uvedla, se nacházejí v sochařském vzdělání. Martin Zet je jí podobný v zacházení s performancí jako se sochou, každý k tomuto vztahu přistupuje trochu odlišně, oba však řeší otázku dočasné či pohyblivé sochy. Przemysław Kwiek je uvedený jako druhý umělec sdílející ve své tvorbě podobné rysy s Klodovou. V tomto případě lze analogii spatřovat v tematizaci životních situací a práci s nimi v performancích i další tvorbě. Dalším rysem, který je u tohoto umělce podobný Lence Klodové, je dokumentace performancí. Nutno podotknout, že Klodová toto téma začala intenzivněji řešit později ve své tvorbě, když se zabývala možnostmi rozvoje podnětů ze svých performancí a možnostmi výstavy performance. Kwiek se víceúrovňovým vztahem mezi dílem, tvůrčím procesem a dokumentací zabýval již při svých studiích. Příklad *Kamery skury* posloužil pro demonstraci zcela odlišného přístupu k tvorbě navzdory tomu, že členové skupiny byli vystaveni velmi podobným vlivům jako Lenka Klodová. Tímto vlivem je především prostředí ostravské scény a osobnost Jiřího Surůvky a Petra Lysáčka. Ačkoliv jsem zde Lenku Klodovou vyložila jako příklad k ukázání obecnějších tendencí v umění performance, je její tvorba jedinečnou a zrcadlí umělcin náhled na svět i život, který je taktéž unikátní.

Seznam literatury a internetových zdrojů

Literatura

- Jaroslav Bláha – Jan Slavík, *Průvodce výtvarným uměním V*, Praha 1997.
- Marvin Carlson, *Performance: A Critical Introduction*, Londýn 2018.
- Frances S. Connelly (ed.), *Modern Art and the Grotesque*, Cambridge 2003.
- Jan Dvořák, *Alt. divadlo: Slovník českého alternativního divadla*, Praha 2000.
- Erika Fischer-Lichte, *Estetika Performativity*, Mníšek pod Brdy 2011.
- Erika Fischer-Lichte, *The Routledge introduction to theatre and performance studies*, Abingdon 2014.
- Rose Lee Goldberg, *Performance: Live Art 1909 to the Present*, New York 1979.
- Jindřich Chaloupecký, *Na hranicích umění*, Praha 1990.
- Michael Kelly, *Encyclopedia of Aesthetics II*, New York 1998.
- Lenka Klodová, *Nahé situace*, Brno 2016.
- Alice Koubová, *Myslet z druhého místa*, Praha 2019.
- Milan Kozelka (ed.), *V srdci černého pavouka. Ostravská literární a umělecká scéna 90. let*, Olomouc 2000.
- John Langshaw Austin, *Jak udělat něco slovy*, Praha 2000.
- Petr Lysáček, *Petr Lysáček / lysacek@post.cz*, Ostrava 2009.
- W. J. T. Mitchell (ed.), *On Narrative*, Chicago 1981.
- Pavčina Morganová, *Akční umění*, Olomouc 2009.
- Pavčina Morganová - Dagmar Svatošová - Jiří Ševčík (edd.), *České umění 1938-1989*, Praha 2001.
- Terezie Nekvindová (ed.), *Texty*, Praha 2010.
- Jiří Patočka - Eva Heřmanová, *Lokální a regionální kultura v České republice*, Praha 2008.
- Kateřina Pavličková (ed.), *Umění ve veřejném prostoru* (kat. výst.), Praha 1997.
- Petr Rezek, *Tělo, věc a skutečnost*, Praha 2000.

Katalogy výstav

- Tereza Čapandová - Pavel Forman - Tomáš Koudela, *Situace Ostrava 2017* (kat. výst.), Ostrava 2017.
- Milan Knížák - Tatiana Demčáková, *Konec světa?* (kat. výst.), Praha 2000.
- Jiří Surůvka, *Jiří Surůvka* (kat. výst.), Ostrava 2003.

Diplomové práce

Jakub Král, *Ostrava, družební město Gotham City !!!* (diplomní práce), Katedra dějin umění, Filozofická fakulta Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2012.

Rozhovor, audio a video

Rozhovor s Lenkou Klodovu vedla Kamila Šolínová, 11. května. 2023 v Brně.

Centrum pro současné umění, *Artlist: Talk - Lenka Klodová*, in: YouTube (online), 15. 3. 2023,, <https://www.youtube.com/watch?v=TePuOyxax-o&t=542s>, vyhledáno 10.4. 2023.

Malamut performance meeting, *Przemyslaw Kwiek (PL), Performance festival Malamut, Ostrava 2017*, in: YouTube (online), 19. 10. 2023, <https://www.youtube.com/watch?v=myadiATwIus>, vyhledáno 22. 6. 2023.

Veronika Ruppert v rozhovoru s Martinem Zetem, *Umělec Martin Zet: Sochy nemizí jen kvůli politice, roste prudérnost a strach z nahoty ve veřejném prostoru*, in: Český rozhlas (online), 25. 6. 2020, <https://wave.rozhlas.cz/umelec-martin-zet-sochy-nemizi-jen-kvuli-politice-roste-prudernost-a-strach-z-8236116>, vyhledáno 17.6.2023.

Malamut performance meeting, *Martin Zet (CZ)*, in: YouTube (online), 18. 11. 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=p51vuo7oSvE>, vyhledáno 18. 6. 2023.

Články v časopisech

Pondělí, *Výtvarné umění*, 1991, č. 1., s. 51.

Internetové zdroje

Milena Bártlová, Co je, co není a co by mohl být umělecký výzkum, *Artantiques* <https://www.artantiques.cz/co-je-co-neni-a-co-by-mohl-byt-umelecky-vyzkum>, vyhledáno 16. 6.2023.

Viktória Beličáková, Lenka Klodová, *Artlist* <https://www.artlist.cz/lenka-klodova-611/>, vyhledáno 11. 6. 2023.

Václav Hájek, Martin Zet, *Artlist*, <https://web.archive.org/web/20140723140243/http://artlist.cz/?id=434>, vyhledáno 19. 6. 2023.

Jakub Král, Kamera skura, *Artlist*, <https://www.artlist.cz/skupiny/kamera-skura-222/>, vyhledáno 28. 4. 2023.

Tomáš Pospiszyl, Proč jsou 90. léta bílým místem na mapě, *Artalk*, <https://artalk.cz/2013/11/04/proc-jsou-90-leta-bilym-mistem-na-mape/>, vyhledáno 28. 4. 2023.

Ivona Raimanová, Petr Lysáček, *Artlist* <https://www.artlist.cz/petr-lysacek-550/>, vyhledáno 15. 6. 2023.

Tomáš Ruller, <https://www.ruller.cz/bio-cz.html>, vyhledáno 15. 6. 2023.

Maryla Sitkowska, *Przemysław Kwiek*, <https://culture.pl/pl/tworca/przemyslaw-kwiek>, vyhledáno 21.6. 2023.

Jiří Surůvka, <https://fu.osu.cz/kim/jiri-suruvka/14623/>, vyhledáno 15. 6. 2023.

Seznam obrazové přílohy v textu

[1] Milan Knížák, *Demonstrace jednoho* (dokumentace performance), Praha 16. prosince 1964, Milan Knížák. foto: archiv umělce, <https://www.milanknizak.com/192-akce/219-demonstrace/234-demonstrace-jednoho-1964/>, vyhledáno: 10. 6. 2023.

[2] Jiří Kovanda, *Na eskalátoru ... otočen hledím do očí člověku, který stojí za mnou.* (dokumentace performance), Praha 3. září 1977, Fotograf. Reprofoto: *Fotograf*, <https://fotografmagazine.cz/?magazine=jiri-kovanda>, vyhledáno 11. 6. 2023.

[3] Tomáš Ruller, *8.8.88* (dokumentace performance), Opatov - Praha 8. srpna 1988, Tomáš Ruller. Foto: archiv umělce, <https://www.ruller.cz/fotostranky/022.html>, vyhledáno 16. 6. 2023.

[4] Petr Štembera, *Biograf* (dokumentace performance), Terezín 1976, Artlist. Foto: archiv umělce, <https://www.artlist.cz/dila/biograf-3617/>, vyhledáno 16. 6. 2023.

[5] Jan Mlčoch, *Není návratu* (dokumentace performance), Terezín 1976, Artlist. Foto: archiv umělce, <https://www.artlist.cz/dila/neni-navratu-3308/>, vyhledáno 16. 6. 2023.

[6] Jiří Surůvka, *Batmanovy koule* (dokumentace performance), Brno 1999. Foto: Milan Kozelka (ed.), *V srdci černého pavouka*, Olomouc 2000, s. 338.

[7] Petr Lysáček, *Extrémní podmínky prodeje* (dokumentace performance), Praha 2000. Foto: Petr Lysáček, *Petr Lysáček / lysacek@post.cz*, Ostrava 2009, nestránkováno.

[8] Lenka Klodová, *Bojíte se mateřství?* (dokumentace performance), Praha 2003. Foto: archiv umělce, <https://www.artlist.cz/dila/bojite-se-materstvi-701/>, vyhledáno 27.11.2023.

[9] Lenka Klodová, *Zápasy žen v sádře* (dokumentace performance), 2014. Foto: Lenka Klodová, *Nahé situace*, Brno 2016, s. 25.

- [10] Lenka Klodová, *Koženka a jiné imitace* (dokumentace výstavy), Galerie Plato 2021. Foto: Martin Polák, *Plato*, <https://plato-ostava.cz/cs/Vystavy/2021/Lenka-Klodova-Kozenka-A-Jine-Imitace>, vyhledáno 17. 6. 2023.
- [11] Lenka Klodová, *Příběhy žen* (dokumentace výstavy), Galerie Kaple 2011. Foto: Galerie Kaple, <https://kaple.kzvalmez.cz/udalost/287-lenka-klodova/>, vyhledáno: 16. 6. 2023.
- [12] Lenka Klodová, *Zvíře ve mně - želva* (dokumentace performance), Brno 2011. Reprofoto: Lenka Klodová, *Nahé situace*, Brno 2016, s. 9.
- [13] Martin Zet, Performance na festivalu Malamut (dokumentace performance), Ostrava 2015. Foto: Malamut performance meeting, *Martin Zet (CZ)*, 18. 11. 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=p51vuo7oSvE>, vyhledáno 18. 6. 2023.
- [14] Martin Zet, Performance na festivalu Malamut (dokumentace performance), Ostrava 2015. Foto: Malamut performance meeting, *Martin Zet (CZ)*, 18. 11. 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=p51vuo7oSvE>, vyhledáno 18. 6. 2023.
- [15] Przemysław Kwiek, *Performance na festivalu Malamut*, (dokumentace performance), Ostrava 2017. Foto: Barbora Vostalová, <https://www.facebook.com/media/set/?set=a.752769428229357&type=3>, vyhledáno 22. 6. 2023.
- [16] Przemysław Kwiek, *Performance na festivalu Malamut*, (dokumentace performance), Ostrava 2017. Foto: Barbora Vostalová, <https://www.facebook.com/media/set/?set=a.752769428229357&type=3>, vyhledáno 22. 6. 2023.
- [17] Przemysław Kwiek, *Performance na festivalu Malamut*, (dokumentace performance), Ostrava 2017. Foto: Barbora Vostalová, <https://www.facebook.com/media/set/?set=a.752769428229357&type=3>, vyhledáno 22. 6. 2023.

Anotace

| | |
|-------------------------|----------------------------------|
| Jméno a příjmení | Kamila Šolínová |
| Katedra | Katedra dějin umění |
| Vedoucí práce | Mgr. Barbora Kundračíková, Ph.D. |
| Rok obhajoby | 2024 |

| | |
|---------------------------------|---|
| Název práce | Tělo jako materiál: performativní formy v českém umění konce 20. století |
| Název v anglickém jazyce | Body as a material: Performative forms in Czech art at the end of the 20th century |
| Anotace práce | Bakalářská práce se zaměřuje na podobu performance scény po roce 1989 a po přelomu tisíciletí s přesahem do současnosti. Ilustrace performance scény je postavena na rozboru a představení tvorby umělkyně a pedagožky Lenky Klodové. Cílem práce je nastínit proměnu, kterou performance scéna prošla v 90. letech a její fungování do současnosti. Dále práce zkoumá možnosti uplatnění teorie vzniklé v „západním“ uměleckém a teoretickém prostředí. Performance na kterých jsou možnosti zkoumány nesou společný rys provedení ve veřejném prostoru a uplatnění groteskních prvků. |
| Klíčová slova | performance, akční umění, Lenka Klodová, groteska, veřejný prostor |

| | |
|---|--|
| Anotace v angličtině | This bachelor thesis concentrates on the forms of performance scene after the year 1989 and after the turn of the millennium. Demonstration of the performance scene is build around introduction of czech artist Lenka Klodová and her artistic production. This thesis aims to outline changes which the performance scene went trough in the 90s and to outline how the scene is functioning nowadays. The next goal in this thesis is to show how „western“ theory of performance could be used in our environment. The performances used to prove or disprove applicability of the theory have been chosen based on two features, the first one is presentation in public space, the second one is presence of grotesque motives. |
| Klíčová slova v anglickém jazyce | Performance, action art, Lenka Klodová, humour (grotesque feature), public space |
| Rozsah práce | 69 stran |
| Jazyk práce | Čeština |