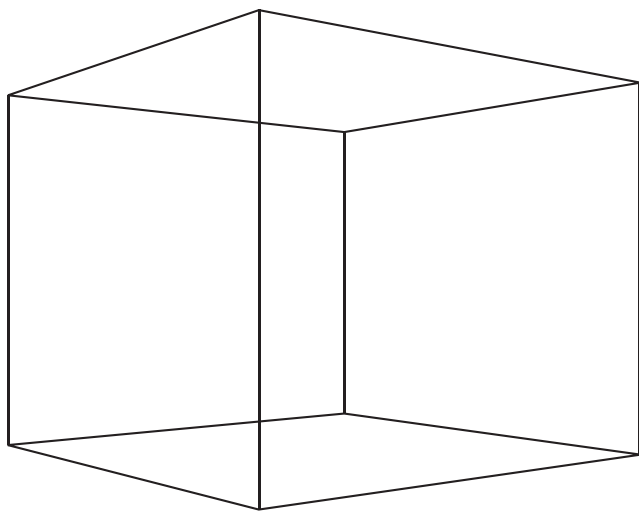
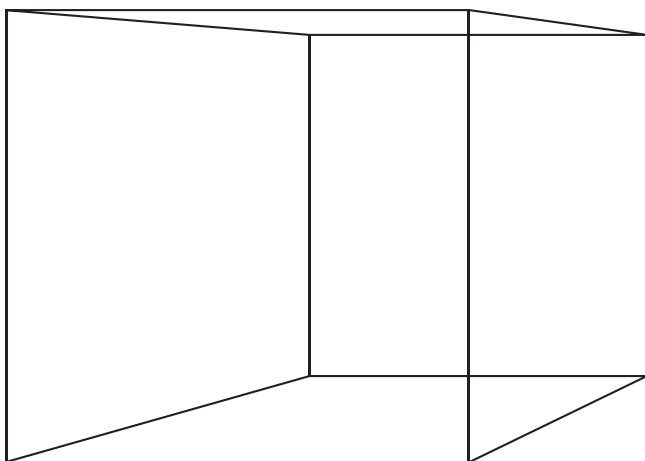


BUDDEUS HAVLÍK KOVANDA
MLČOCH POSPISZYL RULLER ŠEJN
EDS. KRTIČKA PROŠEK



DOKUMENTACE UMĚNÍ



DOKUMENTACE UMĚNÍ

Jan Krτίčka
Jan Prošek (eds.)

DOKUMENTACE UMĚNÍ

Fakulta umění a designu
Univerzity Jana Evangelisty Purkyně
v Ústí nad Labem
2013

Obsah

Úvod	7
Umění z druhé ruky (Tomáš Pospiszyl)	9
Fotografové a fotografky v netradičních uměleckých aktivitách (Jan Mlčoch)	16
Záznamy & záznamy (Miloš Šejn)	35
Nejdřív to byl jen kus papíru (Jiří Kovanda)	49
3 poznámky k funkci dokumentace v době normalizace (Hana Buddeus)	67
Návrat aury uměleckého díla skrze mýtus o jeho pomíjivosti aneb performerovy pochyby nad „obratem k dokumentaci“ (Vladimír Havlík)	80
Peripetie dokumentace (akčního umění) (Tomáš Ruller)	103
Rejstřík	129

(c) Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty
Purkyně v Ústí nad Labem, 2013
texts (c) the contributors, 2013
photos (c) Vladimír Boudník (heirs), Vladimír Havlík,
Milan Knížák, Jiří Kovanda, Emila Medková (heirs),
Karel Miler, Miloš Šein Archives & Laboratory, Jan Mlčoch,
Tomáš Ruller, Jan SágI, Petr Štembera, Jiří Toman (heirs),
Helena Wilsonová, 2013

ISBN 978-80-7414-632-9

ÚVOD

Jan Krτίčka & Jan Prošek

Předkládaná publikace je souborem textů, které vycházejí z tématu dokumentace umění. Prvotním impulsem pro jejich vydání byla konference stejného názvu pořádaná na Fakultě umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem na sklonku roku 2012. Výběr autorů pro publikaci vycházel z okruhu umělců a teoretiků českého akčního umění. Oslovili jsme umělce, jejichž výtvarná činnost je s dokumentací propojená a kteří formovali tuto výtvarnou oblast především mezi šedesátými až osmdesátými lety 20. století (většina z nich je umělecky aktivních dosud), a teoretiky, jež se dokumentací umění ve svých textech zabývají. Jednotlivé části knihy tvoří pestrou mozaiku jak svou formální stránkou, tak i různými úhly pohledu na téma. Vedle vědeckých příspěvků jsou zde upravené záznamy přednášek a diskuzí, ale také osobní reflexe přístupu k dokumentaci vlastní práce.

Téma dokumentace živého umění se v posledním desetiletí objevuje stále častěji, zvláště díky institucím, které mají svou sbírkovou činnost zaměřenou na současné umění. Dosud nevznikl širší konsenzus, jak k uchovávání a vystavování záznamů a reliktnů po akcích, performancích či instalacích přistoupit. Ve světovém kontextu se problém dokumentace spojuje s širším polem aktivit označovaných jako „live art“, které zahrnují jak performativní projevy ve výtvarném umění, tak i v experimentálním tanci a divadle. Londýnská Tate Modern vyčlenila nově otevřenou sekci své budovy - The Tanks - právě živému umění a v letech 2012-2013 věnovala část své výzkumné činnosti projektu *Collecting the Performative*.¹⁾ Skupina akademických a muzejních profesionálů se v něm pokouší zkoumat objevující se modely ve sbírání, uchovávání a prezentování živého umění především v rámci velkých institucí. Již dříve se však objevily projekty, které

hledaly širší způsoby v uchovávání a prezentování záznamů a pozůstatků performancí, happeningů nebo procesuálních a site-specific instalací. Např. kurátor výstavy *Art, Lies and Videotape: Exposing Performance* pořádané v roce 2003 v Tate Liverpool Adrian George si položil otázku, jakým způsobem prezentovat historii performance tak, aby představila celou její škálu od záznamů zachycujících fakta až po naprostou fikci spojenou s dokumentačním médiem. Jinak k problému přistoupila Alice Maude-Roxby, která se coby kurátorka výstavy *Live Art on Camera* pořádané v roce 2007 southamptonskou John Hansard Gallery soustředila na roli fotografů a kameramanů v zaznamenávání živého umění. Příkladů zahraničních výstav a výstavních projektů by mohlo být více, zmiňujeme jen některé. V České republice s problémem dokumentace umění a osobních archívů soustavněji pracuje Barbora Klímová²⁾ za podpory iniciativy tranzit.cz, která k tématu dokumentace v umění vydala sborník textů *The Need To Document*.³⁾ Jinak, ale spoň pokud víme, u nás toto téma není hlouběji teoreticky reflektované.

Doufáme, že předkládaná publikace přispěje v českém kontextu do diskuze o tom, jakým způsobem se různé formy akčního umění dokumentují nebo mohou dokumentovat, co tato dokumentace znamená pro interpretaci sekundárním publikem, jakou roli hráli fotografové a kameramani v procesu vzniku dokumentace nebo jak se dá s takovou dokumentací s odstupem nakládat.

*

1) „Collecting the Performative: A research network examining emerging practice for collecting and conserving performance-based art“, Tate, 2012, <http://www.tate.org.uk/about/projects/collecting-performative> (cit. 13. 9. 2013).

2) Především v jejich kurátorskou-uměleckých projektech. Nerozsáhlejší z nich byla výstava *Navzájem. Společenství 70. a 80. let*, jejímiž spolukurátory byli Daniel Grůň a Filip Cenek a která se odehrála prvně v roce 2012 v galerii Tranzit dielne v Bratislavě, následně potom v roce 2013 v pražském prostoru Tranzitdisplay a Domě umění města Brna.

3) Vít HAVRÁNEK – Sabine SHCASCHL-COOPER – Bettina STEINBRÜGGE (eds.), *The Need to Document*, Zürich: JRP Ringier, 2005.

UMĚNÍ Z DRUHÉ RUKY

Tomáš Pospiszył

V posledních letech můžeme sledovat zvyšující se zájem o české akční umění a umění performance z šedesátých až sedmdesátých let. Podobný zájem - zvláště při vědomí malé rozvinutosti konceptuálního umění v tomto období u nás - je logicky veden snahou současných umělců a historiků umění hledat v minulosti takové druhy projevu, na které je možné navázat a v jejich odkazu pokračovat. Pro dokumentaci akčního umění a umění performance v Československu se jako klíčová jevila především fotografie. Byla levná a dostupná, v žánru akčního umění měla svou tradici. Její schopnost zaznamenávat děje, a především možnost masové reprodukce byly ve světovém měřítku pro rozvoj performance klíčové. K tomu, co nastartovalo změny v umění v šedesátých letech, lze řadit v neposlední řadě snímky malujícího Jacksona Pollocka nebo levitujícího Yvese Kleina. Podobnou iniciační roli u nás možná mohly hrát i fotografie akcí Vladimíra Boudníka a Milana Knížáka, ovšem kdyby byly publikovány s podobnou vehemencí jako fotografie zmiňovaných světových umělců. Komunikační kanály fungující v bývalém Československu však byly o poznání skromnější, stejně jako technické možnosti samotných umělců. Zatímco v západní Evropě, USA i v některých státech východní Evropy podobně zaměřeni tvůrci již od konce šedesátých let běžně pracovali s filmem a videem, v Československu se film užíval jen sporadicky a videotechnika byla dlouhou dobu zcela nedostupná.¹⁾ Dokumentace performancí umělců na různých místech světa, mezi nimiž můžeme jmenovat Chrise Burdena, Vita Acconciho, Valie Export nebo Marinu Abramovič, se tak dostávala do kontextu experimentálního filmu, videa nebo konceptuální fotografie, k čemuž v českém kontextu nedošlo nebo došlo

jen částečně. Dalším specifickým především tzv. pražských performerů (Jan Mlčoch, Petr Štembera, Karel Miler, Jiří Kovanda) je přerušovaná kontinuita jejich práce: Svou činnost ukončili okolo roku 1980 nebo v ní pokračovali jinými formami. I když v Čechách v poslední době dochází k pokusům o reinscenaci klasických děl místní performance, mají vyhraněně aktualizační podobu.²⁾

To, co máme z odkazu českého akčního umění šedesátých a sedmdesátých let k dispozici, je tedy zjednodušeně řečeno hromádka fotografií a doprovodných textů, v některých případech v silně formalizované podobě. Zpravidla jde o neveliké černobílé fotografie strážlivě zaznamenávající určitý děj, doplněné o krátkou neinterpretující anotaci a informaci o místě a době konání události.³⁾ Fotografickou dokumentaci českých performancí můžeme rozdělit do mnoha funkčních i žánrových kategorií. Nejčastější funkcí byla prostá dokumentace, fotografie tu má podobu zprávy nebo v souvislosti s textem až formát protokolu (Jiří Kovanda). Častou formou dokumentace je jakýsi retroaktivní fotoscénář, jaký najdeme například u Vladimíra Havlíka. Fotografie však může hrát i roli ilustrace myšlenkového konceptu, vycházejícího z kontrastu slovního a obrazového sdělení, jako například v *Idiomech* Jaroslava Anděla z roku 1977. Jen málokdy se v oblasti fotografické dokumentace performancí setkáváme s jejich uměleckou interpretací, v některých aspektech se jim snad blíží některé snímky Jana Ságla. Jen zřídka má dokumentace podobu konceptuální fotografie, kterou můžeme definovat vědomým zkoumáním vlastností média fotografie. Jedním z mála děl z českého prostředí, které se médiem fotografie a jeho schopností reprezentace zabývá, je Štemberův *Narcis č. 1* z roku 1974, jehož dokumentace má však nekonceptuální povahu.⁴⁾ Ve smyslu souvislosti s dalšími uměleckými žánry velké množství fotografické dokumentace odkazuje k divadlu: fotografie často zachycují i účastníky performancí. Aniž by to vycházelo z koncepce samotných akcí, snímky dokumentují vztah performerů a jeho publika. Doposud málo jsou reflektovány možné vztahy mezi českou performancí a sochařstvím v rozšířeném poli jeho existence, jež přinesla sedmdesátá léta. To platí především pro dílo Karla Milera, mezi je-

hož hlavní témata patří vymezení prostoru, rovnováha, změna pozice a další „sochařské“ problémy.

Dokumentace akcí a performancí má tu jedinečnou vlastnost, že ukazuje nejen to, co chce ukázat samotný umělec, ale i řadu dalších aspektů - například reakce publika. V tomto směru pro mě vždy byly fascinující fotografie z akcí Milana Knížáka z konce šedesátých let. Mezi návštěvníky jeho demonstrací na jedné straně vidíme část intelektuální elity své doby, tedy osoby, které byly pozvány, a na druhé straně náhodné kolemjdoucí. Ti jsou nehraně šokováni, zaujati, pobaveni. Také dokumentace performancí Jiřího Kovandy ve veřejném prostoru na konci sedmdesátých let nese velmi silný otisk dobové atmosféry. Jak performance, tak jejich dokumentace mají nenápadný, takřka náhodný charakter, současně život kolem sebe jemně zviditelňují. Fotografa, který Kovandovy akce dokumentoval, umělec instruoval, aby byl „neviditelný“, nenarušoval průběh vlastních performancí a fotil zpovzdálí. Toto, spolu s finální „protokolární“ formou Kovandovy dokumentace, dává jeho tvorbu do nezamýšleného kontextu s policejní sledovací fotografií, jak ji ve stejných letech a na stejných místech provozovala StB.⁵⁾

Zvýšený zájem o české umění akce a performance našel svůj výraz v úvahách o roli a významu jeho dokumentace a pokusy o její nové čtení a interpretaci. Jedním z prvních kroků v tomto směru bylo zjišťování, kdo a za jakých podmínek tuto fotografickou dokumentaci vůbec pořizoval. Dozvěděli jsme se tak, že autorkou fotografií mnoha akcí Milana Knížáka byla Zdena Žížková, pro Jana Mlčocha fotografoval Vladimír Ambros a Jiří Kovanda spolupracoval s Pavlem Tučem. Podobná zjištění mohou mylně působit dojmem, že se tu odkrývala nějaká tajná historie zamlčených spoluautorů, která umenšuje hodnotu původního performančního díla. Spíše však jde o důkaz dluhu, který v této oblasti česká historie umění má. Nejde jen o to informace o fotografech do příslušných analýz doplnit, ale především zaznamenat, jakou roli v konkrétních případech dokumentační fotografové hráli. Neměli bychom tu podléhat konvencím spojovaným s uvažováním o umělecké fotografii. V kontextu západního umění se nikdo

s podobnou naléhavostí neptá, kdo stiskl spoušť v dílech Bruce Naumana, Arnulfa Rainera, Eleanor Antin nebo Bas Jan Adera. Pokud vím, podobné otázky nejsou předmětem zvýšeného bádání ani v bývalé Jugoslávii nebo Polsku, kde byly formy akčního umění silně rozšířeny. Další podrobnější výzkum by měl přinést poznatky o tom, jakým způsobem umělci s fotodokumentací dále pracovali, jak vybírali snímky, které budou jejich dílo reprezentovat, a jak se tyto výběry v čase měnily. Zajímavou oblastí by také měl být způsob, jakým bylo s materiálem z Československa nakládáno v zahraničních publikacích.

Ačkoliv mezi autory dokumentačních fotografií performancí v bývalém Československu najdeme i profesionální fotografy, samotní performeři kladli důraz na neokázalou, neuměleckou podobu záznamu. Zjevně tu svou roli hrála obava o možnou záměnu dokumentace za fotografické umění. V této oblasti - i s možnými riziky - byl přístup zahraničních umělců daleko volnější.⁶⁾ Specifický a dlouho přetrvávající vztah mezi výtvarným uměním a fotografií, který v Čechách tyto dvě disciplíny tradičně rozděloval do samostatných kategorií, můžeme ilustrovat na díle Lukáše Jasanského a Martina Poláka. Bylo již mnoho napsáno o tom, jak tato dvojice z pohledu konzervativně chápaného fotografického umění „dezertovala“ a přešla na stranu výtvarného umění. Už menší pozornost je však věnována tomu, jak i ve světě výtvarných umělců mají Jasanský s Polákem stále nálepku „fotografů“. Přitom přinejmenším jejich aranžované fotografie z osmdesátých let mají charakter záznamu performancí. K tomu ostatně odkazovalo i jejich kolektivní autorství: Jasanský a Polák spolu vytvářeli nebo aktivně nacházeli různé humorné, divoké, expresivní nebo i odpuzující situace, které poté s analytickou chladností zaznamenávali optikou fotoaparátu. Jejich činnost, kterou z fotografií můžeme odečíst, si někdy svou dobrodružností a působivostí nezadá s díly pražských performerů: Na hřbitově staví na cizích hrobech divné instalace, kdesi v interiéru kálí na konferenční stůl s ubrusem nebo v ulicích pronásledují a fotí pečlivě vybrané muže středního věku.⁷⁾

Podobně vyhraněný rozdíl v uvažování o dokumentaci performancí a umělecké fotografii zřejmě vychází z větší,

někdy programové a teoreticky reflektované fluidity mezi uměleckými jazyky ve světovém uměleckém kontextu, kde jsou sedmdesátá léta popisována jako post-mediální stav.⁸⁾ Zatímco v Čechách se zdálo být umění fotografie, performance nebo sochařství dlouho odděleno a jasně definováno svým jazykem, jinde podobné bariéry rychle mizely. Důvodem podobného stavu byla zjevně izolovanost Československa především v sedmdesátých letech a snížená úroveň bezprostřední umělecké výměny. Konceptuální umění, včetně jeho práce s fotografickým obrazem, performance nebo například postminimalismus byly v Čechách známé hlavně z druhé ruky, tj. z fotografické dokumentace v časopisech. Bezprostřední zkušenost s vlastní galerijní prezentací těchto druhů umění u nás byla minimální. Bylo proto přirozené, že lokální pokusy o podobné druhy projevu měly podobně dematerializovanou či přesněji „publicistickou“ podobu dokumentací. I v kontextu domácí scény, kdy se samotných performancí účastnil jen úzký okruh diváků, hrála dokumentace klíčovou roli při oslovování tzv. sekundárního publika.

Fotografická dokumentace performancí současně umožnila některým českým a slovenským umělcům lépe komunikovat se světem, než jak to přicházelo do úvahy u malířů nebo sochařů. Stačilo do zahraničí běžnou poštou poslat několik fotografií a ty se pak ocitly v místních časopisech nebo na výstavách. Jak v eseji v této knize přesvědčivě poznamenává Hana Buddeus, dokumentace performančního umění tak v Československu hrála roli neexistujících nebo oslabených institucí výtvarného umění. I pro západní umělce byly fotografie způsobem, jak svou práci na poli performance zveřejnit, často v podobných, ale někdy zase ve zcela jiných souvislostech. Vito Acconci v retrospektivním pohledu vzpomíná, že fotografie pro něj byla převážně nástrojem k vystavení performancí a nástrojem vstupu do světa umění.

„Jakmile byly [mé práce z let 1969-1970] dokumentovány, ať už slovy nebo fotografiemi, bylo možné je vystavit na stěnách galerií a muzeí: Ale dokumentace byla jen suvenýrem, poté, co už bylo po všem, jejich pravé místo bylo na stránkách časopisu nebo knihy.

[...] uvažují o tom, jestli jsem někde v podvědomí neměl potřebu dokázat si, že jsem skutečný umělec, a vybojovat si místo v uměleckém světě. Abych toho dosáhl, musel jsem vytvořit obraz, protože obrazy byly tím, co měly galerie a muzea obsahovat. [...] Moje piecy byly způsobem, jak dostat mou práci (i mě) na zeď. Byly způsobem, jak sám sebe přitlačit ke zdi.“⁹⁾

Pro performery v bývalém Československu i ve světě měla dokumentace původně striktně sekundární povahu. Dokumentační fotografie nebyla vlastním uměleckým dílem, ale pouze záznamovým médiem jedinečného, živého a pomíjivého uměleckého počínu. Umělci akceptovali, že podobný druh dokumentace není dokonalý - redukuje událost probíhající v čase do dvojdimenzionálního obrazu a přítomnost fotoaparátu někdy nutí performerů či dalších účastníků akce „hrát“ pro objektiv - ale je tím nejlepším, co je k dispozici.¹⁰⁾ Pro Acconciho, jehož dílo vznikalo v prostředí rozvinutého galerijního systému, důležitost fotografické či videodokumentace rychle rostla a již na počátku sedmdesátých let získala status uměleckého díla. Jedním z důvodů přerušování činnosti Petra Štembery, Karla Milera a Jana Mlčocha - vedle dalších, snad i důležitějších - mohlo být i zjištění, jak snadno se jejich dokumentace v kontextu světového provozu mění v umělecký objekt, a to včetně negativních důsledků, deformujících původní tvůrčí záměry. Podobné překvapení nad transformací vlastní fotografické dokumentace ze sedmdesátých let popisuje Jiří Kovanda: Před deseti lety zjistil, že se tento materiál stal nejenom uměním, na které jsou kladeny specifické nároky, ale i zbožím. Vzhledem k absenci uměleckého trhu a omezeným možnostem komunikace se tak u nás díla performerů dlouho dochovala nikoliv v podobě formalizovaných uměleckých děl, ale jedinečných archivů. Ve světovém umění se původně dokumentační záznamy stále více stávaly nejen galerijním uměním, ale samotné médium záznamu prostředkem uměleckého experimentování a výrazu, ať už v podobě konceptuální fotografie nebo videoartu. Umělci performance v Československu v sedmdesátých letech si se svým obrazem tolik nehráli,

nesloužil jim jako nástroj k dalším posunům díla. Fotografii z performancí brali jako objektivní záznam toho, co se stalo. Vlastně je primárně zajímal odraz, nikoliv obraz.

*

- 1) V českém prostředí s filmem jako dokumentárním médiem pracoval Lumír Hladík, na Slovensku například Ľubomír Ďurček. Od osmdesátých let u nás s videem pracoval například Tomáš Ruller.
- 2) Viz například práce Daniely Baráčkové, Barbory Klimové nebo skupiny Rafani.
- 3) Bylo by zajímavé hledat kořeny tohoto formátu dokumentace. Zatímco její obrazová část může vycházet z postupů amatérské fotografie či surrealistických fotoperformancí, charakteristicky stručnou podobu textové části najdeme již u umělců spojených s hnutím Fluxus. Viz George Brecht a jeho soubor *Water Yam* z let 1963-1965.
- 4) Více viz Tomáš POSPISZYL, „Fotografické procházky“, *Kritická příloha Revolver revue*, 1998, č. 11, s. 22-32. Přetiskeno také in: Tomáš POSPĚCH (ed.), *Česká fotografie 1938-2000 v recenzích, textech, dokumentech*, Hranice: DOST 2010, s. 346-353.
- 5) Podrobněji viz Tomáš POSPISZYL, „Etude“, *Maniřeta Journal No. 13.*, <http://www.manifestajournal.org> (cit. 23. 9. 2013).
- 6) Příklad, kdy se performerovo dílo změnilo na fotografické umění - a to dokonce až na hranici kýče - poskytují například životní dráha Williama Wegmana.
- 7) Příklady z cyklů *Hrbítovy* (1985), *Nové aranžované* (1986-88) a *Chlapi* (1989-90), viz Tomáš POSPISZYL (ed.), *Lukáš Jasanský, Martin Polák*, Praha: tranzit a JRP Ringier 2012.
- 8) „Největší výzvou v pochopení umění 70. let byla nutnost propojit různé druhy nově vynalezených uměleckých médií (jako například video, performance, body art nebo „dematerializované“ konceptuální umění) do koherentního celku, ve kterém by se k sobě vzájemně vztahovaly čímsi, co by šlo označit za společný cíl a spojenou projekci významu.“ Viz Rosalind E. KRAUSS, *Perpetual Inventory*, Cambridge a Londýn: MIT Press, The MIT Press 2010, s. 1.
- 9) Vito ACCONCI, „Notes on My Photographs 1968-1970 (1988)“, in: Douglas FOGLE (ed.), *The Last Picture Show: Artists Using Photography 1960-1982*, Minneapolis: Walker Art Center 2003, s. 183.
- 10) Pro starší generaci umělců, například Allana Kaprowa, to však byly důvody k tomu, aby systematicky zakazoval fotodokumentaci svých happeningů a eventů. Viz Judith F. RODENBECK, *Foil: Allan Kaprow Before Photography*, in: Benjamin H. D. BUCHLOCH - Judith F. RODENBECK, *Experiments in the Everyday, Allan Kaprow and Robert Watts - Events, Objects, Documents*, New York: Miriam and Ira D. Wallach Art Gallery a Columbia University in the City of New York 1999, s. 58.

FOTOGRAFOVÉ & FOTOGRAFKY V NETRADIČNÍCH UMĚLECKÝCH AKTIVITÁCH¹⁾

Jan Mlčoch

Dnešní přednáška bude hodně orientována na vztah výtvarného umění, fotografie i na problematiku dokumentace. Neslibuji, že se vždycky bude jednat o „vysoké umění“, byly to leckdy akce a události na jeho okraji, nebo které se mu naopak blížily. Ale upřímně řečeno, nejsem schopen tu hranici nijak přesně stanovit. Mám připravené některé práce už od poloviny třicátých let až někdy do let sedmdesátých. Předem se omlouvám, že výběr je limitován. Částečně osobním zájmem, jindy nedostupností materiálů a nakonec i faktem, že zde někteří autoři vystoupí osobně.

Vrátíme-li se do poloviny třicátých let, jedním z lokálních středisek progresivního umění bylo středočeské město Rakovník, kde se formovalo jádro pozdější umělecké skupiny Ra. V umělecké družině výtvarníků a literátů měl v té době hlavní slovo malíř Václav Zikmund, který už někdy od roku 1933 fotografoval svoje aranžované (ale pomíjivé) objekty, v polovině desetiletí pak různé autoportréty (s žárovkou v ústech, bandážovanou hlavou apod.). Práce měly charakter surrealistických her, ke kterým se vrátil ve válečných letech v Brně, kde s přáteli (malíř Bohdan Lacina, fotograf Miloš Koreček, básník Ludvík Kundera ad.) mimo jiné vytvořil snímky pro soukromou bibliofilii *Výhružný kompas* (1944),²⁾ kterou básnickým textem doprovodil právě Kundera. Tato část Zikmundovy tvorby byla znovu připomenuta teprve v sedmdesátých letech, odkdy je považována za předchůdce pozdějších happeningů šedesátých let. Když jsem připomněl Miloše Korečka, jedna z jeho nádherných prací je autoportrét s mrtvým zajícem, vzniklý také jako výsledek těchto her. Byl to jinak velký experimentátor ve fotografii zabývající se zejména rozkladem fotografického obrazu a jeho následnou interpretací.



[1] Miro Bernat, Viktor Radnický, Fotografie pro knihu Jindřich Heisler/Toyen, *Z kasemat spánku*, Praha 1941. Soukromá sbírka, Praha



[2] Emila Medková, *Vajíčko*, 1949. Soukromá sbírka, Praha

Jak to tak bývá, nejzajímavější umělecká díla vznikají nikoliv v letech svobody, to většinou i umělecká obec zleniví a věnuje se komerčním zakázkám, ale naopak pod drtivým společenským a politickým tlakem. Nejinak je tomu i dnes. V roce 1941 dala v Praze skupina přátel kolem surrealistické malířky Toyen dohromady velice zajímavou básnickou sbírku *Z kasemat spánku*, kterou vydali v ilegální Edici Surrealismu [1].³⁾ Jednalo se o básnickou sbírku Jindřicha Heislera, kde se vedle tištěných textů objevovaly i tzv. „realizované básně“, aranžované scénky s miniaturními hračkami a jinými drobnými předměty inscenované jen pro potřeby fotografie. Knihu připravil Heisler se svojí starší přítelkyní Toyen, pomáhali jim fotografové Míro Bernat a Viktor Radnický. Pikantní je, že tento samizdat, vydaný v několika exemplářích, byl opatřen dokonce tiráží uvádějící všechny zúčastněné, i když se na Heislera a Radnického vztahovaly Norimberské zákony - oba byli Židy. Dnes je tato publikace, podobně jako dříve zmíněný *Výhružný kompas*, jednou z nevyhledávanějších bibliofilii.

V roce 1943, v době, kdy se skutečně nedá mluvit o nějaké idyle v pražském uměleckém prostředí, vytvořil už v ilegality žijící Jindřich Heisler fotografii svého objektu Hrabě. Fotografií, které předcházela instalace zahradnického náčiní osázeného hořícími svíčkami - to vše položené na podlaze se slámou. Nejedná se o fotomontáž, je to klasická fotografie uložená dnes v jedné soukromé pařížské sbírce zhruba v metrové zvětšenině. A ještě poznámka k životu a dílu autora: Heisler válku přežil ukrytý u Toyen na Žizkově, někdy roku 1947 ale společně přesídlili do Paříže, kde spolupracovali se skupinou kolem André Bretona. Zemřel mladý, v roce 1953. Pozůstalost zůstala u Toyen a později se rozešla na několik míst. Osobně tuto fotografii, a Heislerovo dílo celé (včetně básnické tvorby), považují za jedno z nejvýraznějších 20. století. Jako kurátor sbírky fotografie Umělecko-průmyslového muzea v Praze bych považoval za nejvyšší čest, když bych toto dílo získal do našich sbírek.

Jdeme-li po linii neortodoxních výtvarných a fotografických aktivit, je třeba připomenout fotografku Emilu Medkovou, absolventku Státní grafické školy a manželku malíře Mikuláše Medka. Fotografií, jako je *Vajíčko* z roku 1949,

je celá řada [2]. Jedná se o inscenované kompozice, které vznikly tzv. „na čtyři ruce“. Jsou společnou prací obou aktérů, jak toho před kamerou, tak vlastní fotografky. Někdy se jednalo o samostatné snímky, jindy o cykly, v nichž nalézáme řadu obsedantních témat (vlasy, britva, skleněné oči, koňské žíně, stín, telefon, vejce...), které jsou i v tehdejších surrealistických malbách Mikuláše Medka.

Jinou, zdánlivě marginální práci dělal zhruba v polovině padesátých let Medkův generační druh a souputník Vladimír Boudník. Vedle své dnes již proslavené experimentální grafické tvorby vytvářel i jednotlivá fotografická díla komorního formátu - akty a autoportréty snímané samospouští [3]. V ukázce ještě použil útržku textilie, do negativu ji vkopíroval technikou fotogramu. Vedle toho dělal také nejrůznější fotografky, pracoval s uměle vytvořeným negativem, vytvářel koláže apod. Tato část jeho odkazu, připomínaná ještě dnes jen útržkovitě, bude jednou snesena a zveřejněna jako jeden z nejradiálnějších příspěvků ke strukturální abstrakci padesátých a šedesátých let k jejím existencionálnímu podhoubí. Boudník je dnes nejčastěji připomínán jako umělec „pouličních demonstrací“. Je zapotřebí připomenout jeho spolupráci s fotografem Vladimírem Perglerem z poloviny padesátých let, který zaznamenával některé z akcí, jež Boudník realizoval na pražských ulicích. Dalším byl jiný neprofesionální fotograf Ladislav Michálek, i v jeho fotografickém archivu mohou být dodnes utopeny záznamy akcí z padesátých let. V případě Vladimíra Boudníka je jakákoliv dochovaná dokumentace, dokonce i neautorizovaná, velice důležitá a vypovídající.

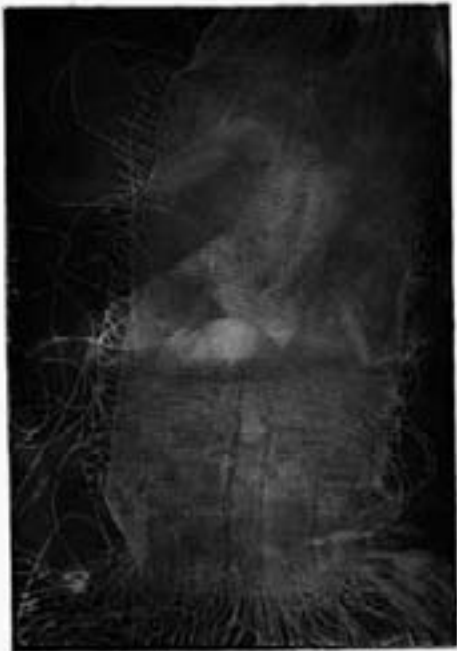
Velkým solitérem byl pardubický rodák Jiří Toman. V padesátých a šedesátých letech podnikal intimní intervence do přírody (kresby světlem, stopy ve sněhu), instalace drobných předmětů vybočujících z lidského měřítka a fotografické momentky, které používal jako novoroční přání [4]. Byl velice blízkým přítelem fotografa Josefa Sudka, jednu dobu i jeho asistentem, ale i jedním z největších experimentátorů ve fotografii a animovaném filmu. Jeho záznamy z akcí padesátých let předjímal pozdější konceptuální tvorbu autorů let sedmdesátých. Část pozůstalosti je ještě ukryta v nezpracovaných negativech.

Můžeme připomenout i jeho organizační podíl na sympóziích Artchemo, které se koncem šedesátých let uskutečnily v Pardubicích. Tématem byla spolupráce výtvarníků s tamní chemickou výrobou a využití umělých hmot pro výtvarnou tvorbu.

Jedním z lidí, kteří využívají mimo své hlavní zaměření i techniku fotografie, byl básník a výtvarník Ladislav Novák žijící v Třebíči. Spolupracoval se svým synovcem Michalem Röslem. Snad nejzajímavější je jeho fotografický záznam akce *Putování za Ichichvory* (1978-79). Ladislav Novák patřil vedle Jiřího Koláře (s tím spolupracovala léta fotografka Hana Hamplová) k novátorům v poezii, vytvářel i pohybové básně a jiné kreace. Dnes je to velice respektovaný autor koláží, asambláží a dalších variací na téma *Obraz a písmo*. Ve zmiňovaném případě putoval s podivným stvořením vytvořeným z jakéhosi měkkého materiálu. Snad ani nepřekvapí, že podobně jako již dříve připomenutý M. Koreček, i tento muž byl občanskou profesí učitel.

Po roce 1989, tedy v letech své lidské i umělecké zralosti, se stal pedagogem i sochař Hugo Demartini. V letech 1968-69 vytvořil ve volné krajině svoji slavnou *Prostorovou demonstraci*, kterou fotografoval přítel Jaroslav Franta. Když byly v posledních letech tyto fotografie opakovaně publikovány, málokdy bylo připomenuto fotografovo jméno. Domnívám se, že hlavním autorem je skutečně Demartini, příspěvek fotografa by měl být připomenut, ale jen jako „fotografická spolupráce“.

Fotografie Jana Svobody, dokumentující sochařskou instalaci *Bez rohu* jeho přítele Stanislava Kolíbalu, by se dala interpretovat asi dlouho. Sochař ji vytvořil někdy v roce 1973. Sestává jen z několika prvků, z obyčejného prkénka, ještě k tomu popraskaného, a z několika provázků. Fotografie vznikla na přání výtvarníka, který si chtěl obrazově fixovat sestavu, kterou by pak později mohl na jiném místě znovu nainstalovat. S časovým odstupem však s dokumentací nebyl spokojen. Na výsledné fotografii byla trochu špinavá a oprýskaná zeď a sochař svému příteli dodatečně vyčítal, že vlastně Svoboda fotil svoji vlastní fotografii, a ne neutrální dokumentaci. Ale pro mě je ten autentický Stanislav Kolíbal nehmotně zachycen právě na této fotografii. To je pro mě autentičtější



V. Boudník 1950



[3] Vladimír Boudník, *Akt - autoportrét*, 1950.
Soukromá sbírka, Praha

[4] Jiří Toman, *Novoročenky na rok 1963*, 1962.
Soukromá sbírka, Praha



[5] Milan Knížák, *Demonstrace pro všechny smysly*, Praha, 1964.
Soukromá sbírka, Praha

dílo než původní prkénko a provázky pietně přenesené a naaranžované o desetiletí později na stěně výstavního sálu. Jan Svoboda spolupracoval i s Miroslavem Chlupáčem, Alešem Veselým a dalšími výtvarníky.

Fotografií využívali i další umělci, třeba Milan Grygar, který je známý svým propojením výtvarné tvorby a zvuku. Byl opakovaně fotografován a filmován při svých výtvarných produkcích, kdy vytvářel akustické kresby. Pamětníci ví, že na začátku sedmdesátých let se u nás v Uměleckoprůmyslovém muzeu dokonce prodávaly malé gramofonové desky se záznamem těchto akcí, kdy mu skáče slepička po papíře nebo kdy autor kreslí hřebínky namočenými v tuši. Výsledkem jsou pak dochované kresby, zvukový záznam a fotografická dokumentace akce. V některých případech mu fotografickou dokumentaci dělal jeho syn Štěpán. Připomínaná gramofonová deska by dnes byla vzácným sběratelským artefaktem.

Další osobnost představovat jistě nemusím, představuje se sama ve svém nejkrásnějším kostýmu. Pro mě je zajímavé, že Milan Knížák je multiinstrumentalista a pustí se skutečně do všeho [5]. Když jsem se ho v osmdesátých letech ptal, jaké téma ještě nezpracovával, nadhodil jsem mu z legrace téma opery. Odpověděl: „To ses trefil. Zrovna píšu druhý díl *Prodanky*.“ I když to asi byla nadsázka, raději se ho už na nic neptám. Autoportrét v šaskovské čepici pochází ze sedmdesátých let. Knížák si sám dokumentoval práce už zhruba od roku 1963, ale to neznamená, že později nevytvářel i svoji autorskou fotografii. Té se věnoval hlavně v osmdesátých letech - dával holkám na ulici automat pod sukně, fotky trhal, páčil a používal ve svých autorských knihách. Nejvíce fotografií mu v jeho mnohaleté umělecké kariéře pořizoval Zdeněk Podlesný (absolvent FAMU, filmař z Barrandova, fotografoval mu práce už od roku 1962), Zdenka Žižková (fotografie ze šedesátých let) a Petr Prokeš, což je významná figura českého undergroundu. Na něj se dnes lidé obrací, když dělají knihy o Ivanu Jirousovi atd. S Milanem Knížákem je hodně spojován také Dobra Zborník, fotograf, filmař, který později natočil o Knížákovi i filmové dokumenty. V šedesátých letech byl účastníkem Knížákových pouličních happeningů na Novém Světě i světoznámý fotograf Josef Koudelka.

Významnou osobností pro české umění sedmdesátých a osmdesátých let byl a je Jan Ságel, manžel Zorky Ságlové a švagra Ivana Martina Jirouse. Brilantní profesionál, jedinečný interpret obrazů, soch, netradičních objektů i happeningů a rockových koncertů (Plastic People of the Universe). Fotografoval velice osobitě Demartiniho plastiky z leštěných kovů, práce Karla Malicha a další. Blízka mu byla konstruktivistická linie českého umění, ale vedle toho fotografoval aktivity své manželky, například instalaci *Seno, sláma* (1969) ve Špálově galerii. V té době byl uměleckým vedoucím výstavní síně Jindřich Chalupecký a přizval také mladou slovenskou výtvarnici Janu Želibskou, aby zde realizovala instalaci *Kandarya - Mahadeva* (1969) [6]. Tato dáma v mnohém předjímala nejen tzv. ženské umění sedmdesátých a osmdesátých let, ale i některé současné práce ve veřejném prostoru.

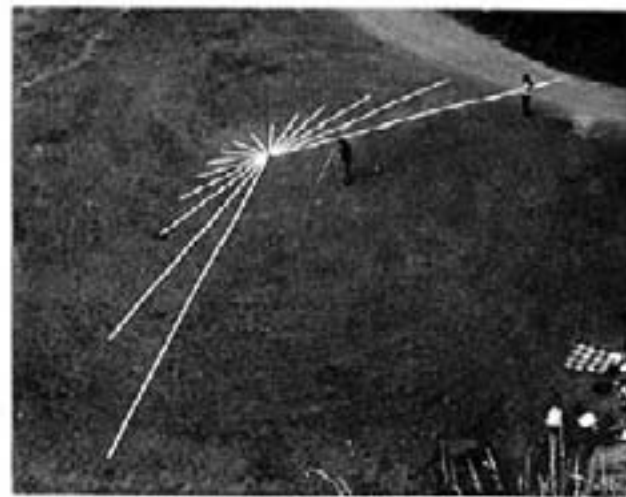
Připomínám tady alespoň jednu práci Evžena Brikcia - jeho slavný happening s pivem. Snímek pochází od slovenského fotografa Mateje Štepita Klauča, který však po roce 1968 emigroval. Brikcius pak spolupracoval s mnoha fotografy. Velice důležitou dokumentaristkou v prostředí českého undergroundu byla Helena Pospíšilová provdaná Wilsonová, manželka Kanaďana Paula Wilsona. Oba byli členy Křižovnické školy čistého humoru bez vtípu a později, v sedmdesátých letech, patřili k nejužšímu jádru uměleckého disentu. Paul zpíval s Plastiky, mimo jiné i překládal všechny práce Václava Havla do angličtiny, které se pak hrály v zahraničí. Po Chartě byl roku 1977 Paul z Československa vyhnán, Helena ho následovala do Kanady. Když se pak na začátku devadesátých let vrátila, věnovala do sbírek Uměleckoprůmyslového muzea v Praze soubor takřka tři set padesáti fotografií. Byly to práce Evžena Brikcia (*Sluneční hodiny*, 1970) [7], fotografie z kalendáře Křižovnické školy, akce Jana Steklíka (*Letiště s mraky*, 1970), pro Olafa Hanela dokumentovala slavný happening *Vltava - Pocta B. Smetanovi* (1974) a bezpočet dalších. Pospíšilová se celý život fotografii věnovala profesionálně, podobně jako Jan Ságel. V tom jsou ale výjimeční. Dnes zcela zapomenutou společnou akci Evžena Brikcia a malíře Rudolfa Němce *Ustavující schůze prezentologické společnosti* (1968) dokumentoval Roman Soumar.

Jsou samozřejmě další lidé, kteří úplně nepatřili k pražského okruhu a které jsem znal trochu z povzdálí. Byli to Moravané, nejčastěji Brňáci. Výraznou fotografickou osobnost zde představoval Dušan Klimeš. Znal jsem ho z Prahy, kde žil v sedmdesátých letech, krátce před emigrací do Kanady. V Brně patřil do skupiny kolem Jiřího Valocha, osobnosti dosud nedocenené, nejen skvělého výtvarníka, ale i nezdolného popularizátora nových uměleckých trendů. Dalším výrazným mužem byl J. H. Kocman. Klimeš jim fotografoval krajinné realizace, vedle toho byl i sám velice aktivním výtvarným fotografem (koncerty Plastic People atd.). I já jsem ho v Praze „zneužil“ k focení několika svých akcí. Brněnské prostředí bylo ale mnohem pestřejší. Fotografa Marie Kratochvílová spolupracovala zejména s Daliborem Chatrným. Jednalo se o snímky jeho krajinných realizací se zrcadly, například *Souvislosti protilehlých horizontů s autopořetrem* (1973). Je to nesmírně zajímavá dáma, mimo jiné autorka skromného, ale vytříbeného vlastního fotografického díla. Samostatný příspěvek by si zasloužil i architekt Vladimír Ambroz, který se v sedmdesátých letech také velice intenzivně věnoval akčnímu umění a organizování nejrůznějších výstav a setkání. Znojenský rodák Jaroslav Anděl, který v Praze vystudoval FAMU i dějiny umění, obohatil české konceptuální umění o soubor *Idiomy ze začátku sedmdesátých let*. Fotografie byly snímány na samospoušť, není to tedy čistá dokumentace akce. Autor si ve skutečnosti nechtěl rozbít hlavu o zeď, fotografickou kompozicí ilustroval rčení „Jít hlavou proti zdi“. Později i on zvolil exil, přesunul se do New Yorku. V posledních letech ale působí jako umělecký ředitel pražského centra DOX.

Karel Miler je vystudovaný historik umění, v šedesátých letech měl to privilegium přisedat k legendárnímu stolu Jiřího Koláře v kavárně Slavia, podobně jako básník Josef Híršal, výtvarníci Malich, Sýkora, Demartini a jen několik dalších. Šlo o přísně výběrovou společnost. Původním Milerovým zájmem byla experimentální poezie. Počátkem sedmdesátých let nalezl pro svoji práci nové médium - fotografii. V té době se intenzivně věnoval studiu zenového buddhismu. Výsledkem jeho uměleckého snažení není akce sama, ale jedna, dvě či více fotografií. Nezachycují akcí,



[6] Jana Želibská, *Instalace Kandarya - Mahadeva*, Špálova galerie, Praha, 1969. Foto Jan SágI



[7] Eugen Brikcius, *Sluneční hodiny*, Roztoky u Prahy, 1970, fotografická spolupráce Helena Pospíšilová. Soukromá sbírka, Praha



[8] Karel Miler, *Blíž k oblakům*, 1977. Soukromá sbírka, Praha

Milerovou snahou bylo co největší „vyprázdnění“. Ukázkou je např. *Blíž k oblakům* (1977) [8]. Tehdy překládal práce D. T. Suzukiho a další materiály. U některých z nás to bylo naopak, dominantní byly tělesné, psychologické a sociální zkušenosti, to nás zajímalo nejvíc. Ale vraťme se k jeho fotografické práci. Často pracoval s velkým formátem 6 x 6 cm technikou samospouště. Hledal neoptimalnější podobu své představy, ve výběru negativu byl velice přísný. Později byly některé jeho práce dokumentovány i jiným fotografem, finální výběr byl ale jen jeho.

V díle Petra Štembery měla iniciační význam jeho první tělová akce *Narcís č. 1* (1974) [9]. Tehdy začal s naší malou skupinou (Miler, Štembera, Mlčoch) fotograf Vladimír Ambros (nezaměňovat s brněnským Vladimírem Ambrozem). Narodil se za války v Londýně, byl tehdy pracovník Národní galerie, tedy můj a Milerův kolega. Nejčastěji naše spolupráce vypadala tak, že on fotil a následně mi dal negativy. Byl to velice zvláštní muž, milující na jedné straně vysoce estetizovanou fotografii, na straně druhé dobové absurdity. A do té kategorie jsme patřili i my. Později dokonce vystudoval FAMU a věnoval se fotografii profesionálně. Co se týká dokumentace našich akcí, platila dohoda, že ji můžeme volně používat. Připomínám jeho jméno i z toho důvodu, že si před časem vzal život a dnes je zcela zapomenut. Petr Štembera svého *Narcise č. 1* dělal v pražském Anežském klášteře, zaznamenán byl dokumentaristickým způsobem právě Vladimírem Ambrosem. Jiná situace nastala při Štemberově práci na *Štěpování* (1975). Fotil ho pravděpodobně Karel Miler. Stejně jako u *Narcise č. 1* i v tomto případě jsem fungoval jako Petrův asistent. Když si nařízil ruku, pomáhal jsem mu se štěpováním větvičky do ruky, štěpařským voskem a lýkovou bandáží. Petr Štembera realizoval řadu akcí i na Slovensku, v Polsku a Maďarsku. Fotografickou dokumentací mu často zpracovávali i lidé, kteří o podobném druhu uměleckých aktivit do té doby neměli ponětí. Dali mu pak negativy a jejich jméno si už nikdo nepamatuje. Obdobně byl domluven Jiří Kovanda s přítelem Pavlem Tučem, který dokumentoval většinu jeho prací ze sedmdesátých let [10].

V předchozím textu jsem se už zmínil o přátelství a spolupráci s Vladimírem Ambrosem. První svoji akcí *Vý-*

stup na horu Kotel (1974) [11] jsem ale fotografoval sám, byl jsem jediný její účastník. Když Vladimír nafotil *Mytí* (1974) a donesl negativy, byl jsem z toho nešťastný. Použil tehdy širokoúhlý objektiv a mně to nepřipadalo dostatečně strohé. Říkal jsem si: „Co do toho cpe nějaký umění?“ Ale dávno jsem si na to zvykl a jsem za Vladimírovu spolupráci velmi rád. Moje umělecká kariéra byla velice krátká, proto postoupíme k dalším autorům. Byli i jiní lidé, jako Milan Langr, Mojmír Pukl a Jaroslav Richter, skupina přátel z Kolína a Hradce Králové - všichni byli konceptualisté. Vyzdvihl bych zvláště Milana Langra, výtvarníka mnoha profesí a dovedností, který uměl brilantně pracovat třeba se sitotiskem. Vytvářel za pomoci této techniky velké kompozice, v nichž se uplatnila fotografie. Byl to také akční umělec a velice často používal při rozmnožování svých uměleckých děl i další tiskové technologie. Vše se dělo bez požehnání úřadů, šlo o ilegální tiskoviny (obdobně jako za války). Riskoval sice opletačky s policií, možná i vězení, ale určitě nešlo o život. Byla to doba hnusná, ale když se na to nebral zřetel, někdy i dost veselá.

Mluvíme-li o dokumentaci výtvarných aktivit, nemám prostor a čas připomenout další autory a fotografy. Tímto se jim omlouvám. Zazní tady ale ještě jednou jméno Olafa Hanela. Ten byl tak pošetilý, že když měl v roce 1976 výstavu v galerii či hospodě U Odvárků v Kolíně, pozval přítele Jaroslava Abbé Libánského - původně vystudovaného bohoslovce - aby mu dokumentoval vernisáž. Ten se svého úkolu zmocnil vpravdě osobitě, založil kinofilm a celý ho věnoval nohám a botám návštěvníků vernisáže. Některé autor dokáže identifikovat (*ztotožnit*, to je ten správný policejní výraz) ještě skoro po čtyřiceti letech. Umělecké aktivity lze dokumentovat nejrůznějšími, leckdy i velice svérázným způsobem.

*

- 1) Upravený text přednášky přednesený na konferenci Dokumentace umění, 5. 12. 2012 FUD UJEP v Ústí nad Labem.
- 2) Ludvík KUNDERA - Václav ZYKMUND, *Výhružný kompas*, 1944.
- 3) Znovu vyšlo v rozšířené edici v roce 1999. Jindřich HEISLER, *Z kasemat spánku*, Praha: Torst 1999. (pozn. ed.)



[9] Petr Štembera, *Narcis č. 1*, Praha, 1974, fotografická spolupráce Vladimír Ambros. Soukromá sbírka, Praha



[10] Jiří Kovanda, *Bez názvu*, 1976, fotografická spolupráce Pavel Tuč. Kontakt, Art Collection, Ertste Bank, Wien

[11] Jan Mlčoch, *Výstup na horu Kotel*, Krkonoše, 1974. Soukromá sbírka, Praha

ZÁZNAMY & ZÁZNAMY¹⁾

Miloš Šejn

Pokud by se o obsahu sousloví „Dokumentace umění“ mělo uvažovat důsledně, název symposia implikuje obrovské množství otázek, dotýkajících se především umělecké historiografie a utváření vědomí o povaze hodnot.

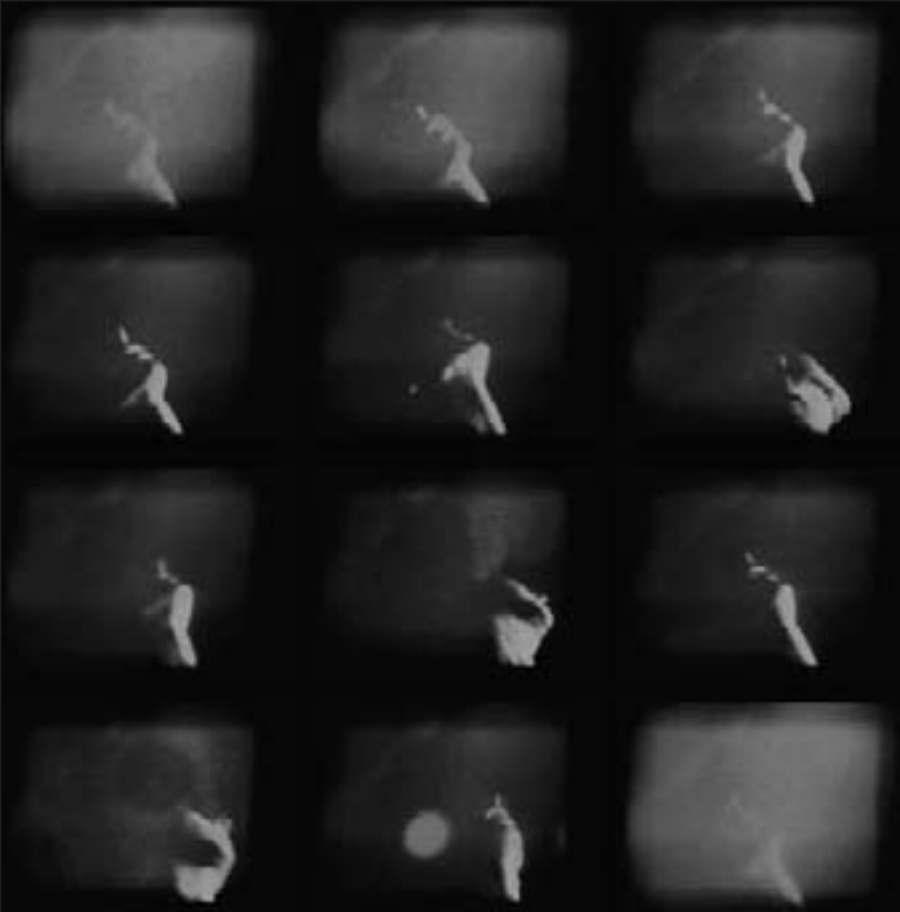
Jak se však ukazuje z výběru účastníků tohoto setkání i ze zaměření jeho úvodního příspěvku, subjektem našich úvah by tu měla být úloha dokumentace a role jejího zpětného utváření v tvůrčím procesu, jeho interpretaci, sebeinterpretaci a reinterpretaci na příkladu několika osob, chápaných jako čeští performeři, činných v oblasti výtvarného umění v období takzvané normalizace. Je to velmi schematizované vidění obsahující mnohé problematické rysy.

Naštěstí jsem v době příprav obdržel od jednoho z organizátorů tohoto setkání upřesnění - „Konference je zaměřena na možnosti záznamu interpretace prožitku. Myslíme si, že váš zájem se k tomuto tématu vztahuje.“

Ano, ale upřímně řečeno veškerá umělecká tvorba je, byla a bude výsledkem možností záznamu interpretace prožitku. Mění se jen důvody tohoto prožitku, jeho intenzita a možnosti jazyka, tedy možnosti zvoleného jazyka a jejich společná autenticita, případně neautenticita a nebo přímo jejich nepřítomnost.

Nicméně sám pro sebe i pro toto setkání jsem zvolil následnou myšlenkovou matici, jejíž vrstvy se pokusím dále nesoustavně sledovat v mezích své práce:

způsoby záznamu interpretace prožitku
způsoby záznamu jako preinterpretace prožitku
způsoby záznamu jako reinterpretace prožitku
způsoby záznamu jako interpretace neprožitku
způsoby záznamu jako dezinterpretace prožitku
nemožnosti záznamu interpretace prožitku



[1] Miloš Šejn, *Psychodrama*, 1970. Černobílý film 8mm.
Kamera, režie, postprodukce Miloš Šejn. Miloš Šejn Archives & Laboratory

Umění jsem rozuměl vždy jako celku a myslím si, že tak i funguje. Jednotlivé umělecké druhy a specializace se vyvíjejí v jednotě života. Chápu, že pro vzájemné porozumění je nutné často klást jednotlivé jazykově velmi rozdílné útvary pracovníě do závorek, nesmíme však na tyto závorky nikdy zapomínat.

Jelikož pro mne byl vždy důležitý filmový jazyk, udělám hned na začátku jedinou výjimku a poukážu zde na krátký úsek z posledního režírovaného filmového díla Ingmara Bergmana *Saraband* z roku 2003. Jde o pasáž, kdy mladá Karin po rozepří se svým otcem Henrikem prchá lesem, padá ze stráně dolů až k jezerní zátočině, vstupuje do vody, kráčí dál až mimo záběr kamery a teprve zde, pro diváka neviditelná dá průchod své niterné expresi.

Tuto sekvenci by určitě bylo možné zkrátit na úsek pouhých výkřiků vně obrazu vodní plochy. Pro diagonálu břehu a těla stromu je tu však velmi důležitá i přítomnost paměti kroků, jež tu bezprostředně před několika okamžiky prolétly a ulpěly. Ano, je to část souvislé struktury filmového příběhu, ale toto jediné spočinutí audiovizuálního oka kamery je pro mne příkladem mistrovského způsobu interpretace prožitku. Zda je to také záznam onoho prožitku, je věčnou otázkou tohoto způsobu umění a zvoleného druhu filmové řeči.

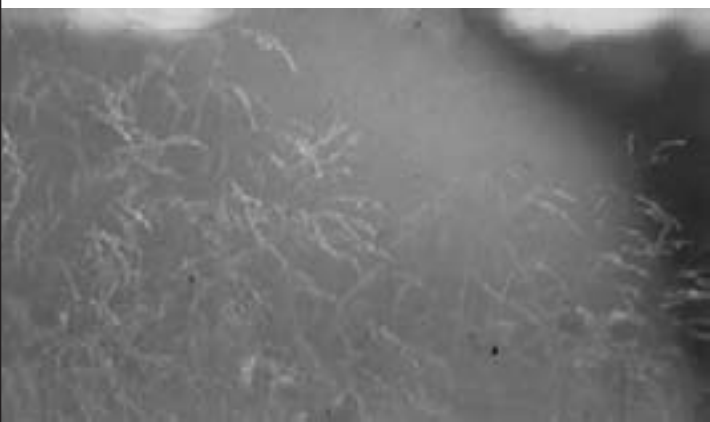
V každém případě jsem podobné Bergmanovy či Vláčilovy filmy vnímal vždy touto velmi subjektivní optikou výseků a domnívám se, že je to zcela legitimní: film jako sled reinterpretovaných záznamů interpretovaných prožitků.

Vznik mých vlastních scénářových fragmentů a následných natáčecích zkoušek, jako v případě *Psychodramy* z roku 1970 nebo celé řady jiných filmových a fotografických sekvencí z té doby či bezprostředně před tím, souvisely ze sledováním této cesty [1]. Jmenovaná skica je pokusem o psychologickou studii duševního hnutí, zachycující médium filmového pásu schopnosti vcítění jiné osoby - herce - do takzvané role, jež je, ale zároveň i není součástí rozsáhlejšího příběhu. V textech záměru se píše o strachu se specifíkou: Hledí kamsi před sebe, ale nevnímá.

Přestože s vlastním tělem pracuji od nejranější doby, v rovině dokumentace jej jako jazykového prostředku vy-



[2] [3] Miloš Šejn, *Máchovým krajem*, 1967. Záznam akce.
Foto Miloš Šejn. Miloš Šejn Archives & Laboratory



[4] Miloš Šejn, *Bažinami Dyje*, 1969. Záznam akce. Foto Miloš Šejn. Miloš Šejn Archives & Laboratory

[6] Miloš Šejn, *Dotkl jsem se trávy a byl jsem vším*, 1968. Záznam akce. Foto Miloš Šejn. Miloš Šejn Archives & Laboratory

užívám jen velmi sporadicky a spíše jen zástupně, například v záznamech z cest *Máchovým krajem* v roce 1966 a 1967 [2] [3] nebo *Bažinami Dyje* z roku 1969 [4]. To ovšem neznamená, že by můj prožitek okamžiků procházení krajinou nebyl intenzivní a že by byl ztracen. Právě naopak, v těch nejsilnějších záběrech lze spatřit přímou personální identifikaci s torzy stromů, křovinami a bahnem. Podobně je tomu i v záběrech ztotožnění těla a kamene v jedné z pískovcových propastí roku 1972 [5].

Médiem komunikace mezi prostředím, mnou a ostatními je chůze, vidění a cítění. Fotografická či jiná dokumentace více či méně čitelně filtruje zlomky intenzit těchto událostí.

Možná pro mne ještě silnější výstup prožitku znamenaly snímky a záznamy vzniklé jakoby mimochodem, ale z nutnosti náhody. Sem patří kupříkladu barevné diapozitivy realizované jako omyl tím, že buď šlo o náhodné spuštění, o snímek zcela u kraje pásu, a tedy mimo normálně exponovaný film nebo o vyložení chybně nastavení celé předvolby expozice - příliš krátké, příliš dlouhé nebo mnohonásobné. Takové záběry pak byly schopné evokovat situace expandujícího vědomí nebo cítící kůže. Např. *Dotkl jsem se trávy a byl jsem vším* (1968) [6] nebo *Jeskyně a tělo* (1976) [7]. Jiného, avšak blízkého charakteru jsou *Znaky* (1983), dokumentární i efemérní zároveň [8].

Zcela jiný charakter ve vztahu k interpretaci prožitku pak nabývaly dokumentace realizované za pomoci dokumentátora, profesionálního filmaře či fotografa nebo autorsky za použití stativu, samospouště či řízených sekvencí záběrů. Takových postupů používám od osmdesátých let dosud a je těžké zmínit všechny klady i zápory této práce. Záleží hodně na přípravě, výběru partnera, ale i na štěstí. Živý čas a prostor jsou v každém případě hněteny vůli dalších subjektů, včetně těch technologických, událost se může vytratit, ovšem někdy díky mimořádnému okamžiku konzervovaného časoprostoru vznikne něco, co nabývá vlastní autonomie a odtrhává se bytostně i mediálně od původního iniciačního preprožitku či preinterpretace. Technologie sama má tu moc reinterpretovat, a pokud je použita tvůrčím způsobem, může paradoxně iniciační prožitek posílit a revokovat. A to někdy do té

míry, že je schopen žít samostatným, veřejným životem [9].

To, co je v rámci možností záznamu interpretací prožitku nejnósnější, nejúžasnější a zároveň nejriskantnější, je hledání nových cest. Často ale právě to zůstává opomíjeno a mnozí jsou možná přesvědčeni, že v umění je možné s hledáním a nalézáním přestat. Tvůrčí člověk je totiž kontinuální bytost.

Často jde o návraty. Práce v osamění je střídána s realizací v duu či triu, historické exkurzy jsou rozmluvami s našimi předky, práce s vizuálním, textovým, tělovým i prostorovým jazykem je zároveň jejím rozrušováním i znovustavěním. Nové technologie jsou samozřejmostí, ale ne za cenu samoučelnosti.

Jako příklady tohoto způsobu práce zařazuji úryvky dvou záznamů (*Spelevm Veneris* a *Hortvs Winariencis Mayrav*) [10] [11], z nichž oba - každý však jiným způsobem - jsou mnohovrstevným rozhovorem v čase i místě. Je těžké a možná i zbytečné upřesňovat, zda jde o dokumentaci, film či něco jiného. Důležitá je tu expresivní i interpretační otevřenost...

V těchto úvahách jsem zcela pominul ty aspekty práce, kde se zabývám - kromě těla, místa a kamery - především něčím jiným, zejména textem a obrazem nebo novými médii. Myslím, že to nevadí a že o to zde ani nešlo. Ostatně jak už jsem předeslal, veškerá umělecká tvorba je, byla a bude výsledkem možností záznamu interpretace prožitku. Jde jen o to správně zachytit nerv onoho zdánlivě přirozeně fungujícího mechanismu.

*

1) Text pro přednášku, která zazněla na konferenci Dokumentace umění, 5. 12. 2012 FUD UJEP v Ústí nad Labem.



[5] Miloš Šejn, *Skála a tělo*, 1972. Záznam akce.
Foto Miloš Šejn. Miloš Šejn Archives & Laboratory



[7] Miloš Šejn, *Jeskyně a tělo*, 1976. Záznam akce.
Foto Miloš Šejn. Miloš Šejn Archives & Laboratory

[8] Miloš Šejn, *Znaky*, 1983. Záznam akce.
Foto Miloš Šejn. Miloš Šejn Archives & Laboratory



[9] Miloš Šejn, *Mlaka*, 1999-2012. Záznam akce (video mini DV).
Kamera, režie, postprodukce Miloš Šejn. Miloš Šejn Archives & Laboratory

[10] Miloš Šejn, *Spelevm Veneris*, 2003. Záznam akce (video mini DV).
Kamera, režie, postprodukce Miloš Šejn. Miloš Šejn Archives & Laboratory



NEJDŘÍV TO BYL JEN KUS PAPÍRU¹⁾

Jiří Kovanda

Ke způsobu, jakým pracuji, mě přivedlo seznámení se s konceptuálním uměním někdy v první polovině sedmdesátých let, kdy jsem se různými cestami dostával k důležitým informacím, a to samozřejmě zprostředkovaně, nikoli přímo - nikdy jsem neviděl žádnou výstavu konceptuálního umění, žádnou živou performanci, většinou přes nějaké tiskoviny, časopisy nebo katalogy, které se dostávaly různými cestami přes hranice. Neměl jsem v té době tedy žádnou zkušenost „z první ruky“. Nicméně konceptuální umění mě nadchlo hned v prvopočátku tím, že to je způsob práce, ke kterému nepotřebuji de facto nic. Nepotřebuji mít žádné speciální dovednosti, nepotřebuji nic zvláštního umět a nepotřebuji ani žádné materiální prostředky. A to je věc, která mě zasáhla asi nejvíc - nepotřebuješ nic a nemusíš nic umět, a přesto můžeš dělat dobré umění. Od toho se potom odvíjí otázka, jak následně realizovanou věc zachytit, jak s tímto pojetím nebo postojem nakládat. Takže dokumentace, tedy prostě zachycení nějaké aktivity, je možností, která se k tomu hodí úplně ideálně - nemá v podstatě žádnou materiální hodnotu, je to vlastně jen kus papíru, který je sám o sobě bezcenný. Původně jsem to skutečně zamýšlel tak, že dokumentace není umělecký artefakt, že to je jen jakási zpráva, stopa, jakési svědectví něčeho, které vás - jakožto diváka - má dovést někam, kde se teprve něco odehrává ve zcela nehmotné podobě.

Voda, 1976 [1] je jedna z mých prvních věcí tohoto typu. Je to ještě velmi poplatné klasickému konceptuálnímu přístupu, kdy se pracuje s fotkou, s realitou a zobrazením reality, jakási „kossuthovská“ parafráze na obraz a realitu - je to vlastně tatáž láhev s vodou, ale oba předměty mají zcela jiné vlastnosti.

[1] Miloš Šejn, *Hortvs Winariencis Mayrav*, 2008. HD video. Kamera, režie, postprodukce Miloš Šejn. Milos Šein Archives & Laboratory

Mé první pokusy na tomto poli zachycuje např. akce *Bez názvu*, 1976 [2]. Potom mě začaly mnohem víc zajímat živé akce, živé performance, které jsem tenkrát dělal v různých prostorách. Považuji za důležité se v souvislosti s místy, kde se akce realizovaly, zmínit o tehdejší situaci - naše věci byly podobné tomu, co se dělo v cizině, avšak vznikaly vždy jen v neuměleckém prostředí, negalerijních prostorách, ve veřejném prostřanství, na ulicích. V Československu sedmdesátých let to ale nebyla svobodná volba, vlastně to může být chápáno i jako z nouze ctnost - když to nešlo na jiném místě, dělalo se to, kde to šlo. I když v případě některých realizací byl vztah k prostředí klíčový a nemohly by vzniknout jinak, obecně vzato byla naše situace ve srovnání s tím, co se odehrávalo v zahraničí, jiná. Tam se umělci často snažili úmyslně vyhýbat zavedeným způsobům, uměleckému trhu atd. Nicméně i když se zmíněné okolnosti velmi liší, nakonec to, uvážíme-li vše z odstupu, zase až tak různé není. Obojí je vlastně způsob, jak se vypořádávat s vnějšími tlaky.

Dokumentace, kterou jsem tenkrát dělal, byla tohoto typu: Šlo o obyčejné čtvrtky formátu A4, s nahoře strojevě napsaným kratičkým popisem, většinou bez názvu, jen s datem a místem, kde se vše odehrálo, pod tím fotografie nebo několik fotografií [3]. Tyto archy jsem si původně dělal pro sebe jako dokumentaci své práce a měl jsem je ve školních kartónových deskách. Když měl někdo zájem, mohl si je prohlédnout. Bylo to vlastně jakési portfolio, které vůbec nebylo míněno jako artefakt. Když se však naskytla nějaká příležitost vystavit tyto práce v zahraničí na standardních výstavách v galerijním prostoru, udělaly se nové samostatné fotky [4] a ty se pak různými kanály posílaly ven, někdo z ciziny je třeba převezl nebo se daly poslat i obyčejnou poštou. Nevystavovalo se tedy zmíněné portfolio, ale zvlášť udělaná fotka doprovázená textem na popisce. Takto se tenkrát věci tohoto typu prezentovaly v normální galerii za normálních podmínek.

Už zde padla zmínka o fotografech, kteří tyto věci znamenávali, kteří je fotili. Všechny zde reprodukované performance zachytil jeden člověk, a to Pavel Tuč, amatérský fotograf, který fotil hodně a dobře, ale jen pro sebe a své kamarády. Jako fotograf však nikdy neměl - pokud

"VODA"

11. června 1976
Praha, Sítělecký ostrov



[1] Jiří Kovanda, *Voda*, 1976. Původní autorská dokumentace akce. Fotografická spolupráce Pavel Tuč. Soukromá sbírka

10. listopadu 1976
Praha

Čekám až mi někdo zavolá...



[2] Jiří Kovanda, *Bez názvu*, 1976. Původní autorská dokumentace akce.
Fotografická spolupráce Pavel Tuč. Kontakt, Art Collection, Erste Bank, Wien

"DIVADLO"

listopad 1976
Praha, Václavské náměstí

Ukázat se přesně podle předem napsaného scénáře.
Cesta a pohyby jsou voleny tak, aby nikde z kolejízdoucích
netužili, že sleduje "představení".



[3] Jiří Kovanda, *Divadlo*, 1976. Původní autorská dokumentace akce.
Fotografická spolupráce Pavel Tuč. Kontakt, Art Collection, Erste Bank, Wien



[4] Jiří Kovanda, *Bez názvu*, 1976. Dokumentace akce. Fotografická spolupráce Pavel Tuč. Kontakt, Art Collection, Erste Bank, Wien

vím - žádné aspirace. Co se týče autorství, měl jsem to vždy vyřešené jednoznačně tak, že autor jsem já a fotograf je opravdu jen fotograf, který něco zaznamenává. Jeho jméno jsem většinou neuváděl. Jinou věcí je např. dokumentace, kterou pořizoval Stanislavu Kolíbalovi Jan Svoboda. Rozdíl mezi autorskou fotografií a dokumentem je zde opravdu na hraně. Co to tedy vlastně je? Tento příklad je hodně zajímavý, protože na jednu stranu je to opravdu Svobodova autorská fotka a zároveň i Kolíbalova věc, kterou ta fotka dokumentuje.²⁾

Fotograf, který fotil mé performance, samozřejmě předem zhruba věděl, co se bude dít. Měl ode mě nějaké instrukce, co může očekávat, ale bylo naprosto na něm, jak situaci zachytí, jak tu věc zobrazí, co ho zaujme, co se mu bude zdát důležité. Samotné zobrazení tedy bylo hodně na něm. Samozřejmě těch fotografií udělal víc a já jsem potom nějaké vybral [5]. V konečném výběru však stejně hrála určitou roli i estetická stránka věci. Nejdůležitější na každé fotce zůstávala informace. Ani ne tak informace o samotném dění, to bylo zaznamenáno v krátkém popisu, ale spíše atmosféra a situace, aby si ji člověk mohl lépe představit. Takže spíš takový dojem. Fotografie tenkrát zároveň sloužila jako důkaz, že se to skutečně stalo.

Na fotkách z ulic byla ještě jedna důležitá věc: jak udělat dokumentaci, aby splnila svůj účel, aby na ní bylo zaznamenáno to, co tam být má, ale zároveň aby přítomnost fotografa věc nerušila nebo ji neuváděla do jiných souvislostí [6].

To znamená, že když se něco takového odehrává na ulici, fotograf by neměl být pro kolemjdoucí viditelný, protože když někdo někoho fotí v nějaké podivné nebo neobvyklé situaci, můžeme si představit cokoliv, ale nejspíš nás napadne, že je to nějaká legrace, že se nějaká partička fotí pro zábavu. Fotograf měl tedy dlouhý objektiv a stál v takové vzdálenosti, aby si ho kolemjdoucí nespojovali s mou osobou, byl vlastně neviditelný. Což bylo důležité, aby svou přítomností nenarušoval situaci, která byla nezvyklá, i když ne úplně vyhrocená, ale performer v ní musel být sám za sebe, osamocený a ve vši vážnosti.

Kde je tedy ta věc, o kterou jde v první řadě? Často dostávám otázky, co je důležitější: akce samotná, nebo

"POKUS O SEZNÁMENÍ"

19. října 1977
Praha, Staroměstské náměstí

První jsem přátele, aby se podívali, jak se pokusím
seznámit s holčkou.



svědectví o ní? To, o co v ideálním případě jde, není vlastně nikde. Nemá to hmotnou povahu. To, o co jde, se odehrává jak v tom, co prožívá autor během akce, tak i v tom, co pak zprostředkovaně prožívá nebo může prožít příjemce informace. To byla ona základní idea. Ta se ovšem neudržela a postupem času se vše proměnilo. V pozdější době (někdy okolo roku 2000) se zrodil nový zájem o aktivity tohoto typu, které se odehrávaly v letech minulých v oblasti východní a střední Evropy, a to nejenom u nás, ale hlavně v zahraničí. Tento nový zájem zcela proměnil vnímání věcí, v mém případě zmíněného papíru A4 s fotkami a strojopisným popisem. Stal se z něj artefakt. Když se to stalo poprvé, dost mě to zaskočilo. Tehdy jsem posílal originální dokumentaci na výstavu do Paříže. Vzal jsem obyčejnou obálku, do ní vše naskládal a poslal normální poštou. Když kurátorky obálku dostaly, okamžitě telefonovaly, jestli jsem se nezbláznil, že to je cenná věc a že to mělo být pojištěné, že to mělo jít přinejmenším Fedexem. A v tu chvíli se to stalo: kus papíru se změnil v artefakt. Lidem se začalo líbit, jak je to staré, nažloutlé, polámané, pošpiněné, i ten strojopis byl takový zvláštní. Najednou to mělo estetickou kvalitu. A v té době už existovala jakási dohoda, jak s takovými věcmi zacházet. To, co jsem měl dříve v deskách jako portfolio, jsou najednou originály, které mají svou cenu. A ta je nesrovnatelně vyšší než cena edice, která se nově zhotoví z původních negativů. A přitom informace, obsah a smysl jsou totožné.

Např. dokumentace akce *Bez názvu* (1977) [7] je dnes „originál“ - takové originály jsou zpravidla v nějaké sbírce a ke každému z nich existují tři edice - nově udělané, na čistém bílém papíře, samozřejmě z původních negativů. A to už jsou také artefakty, ovšem nižší ceny. Takže původní utopická idea, že nejde o hmotné dílo, o drahocenný předmět, nýbrž jedině o ideu a obsah, ta samozřejmě vzala za své. To je ona proměna, kterou jsem chtěl zdůraznit názvem tohoto příspěvku. Člověk má nějaké úmysly, ale situace se mění už nezávisle na vás a vám nezbyvá, než s ní nějak naložit, sám za sebe. Jestli tu hru, tu situaci, která vznikla, přijmete nebo do jaké míry ji přijmete. Ideály jsou prostě pryč. Ale to v dějinách umění není, jak víme, nic neobvyklého.

[5] Jiří Kovanda, *Pokus o seznámení*, 1977. Původní autorská dokumentace akce. Fotografická spolupráce Pavel Tuč. Kontakt, Art Collection, Erste Bank, Wien

Jak s tím vším zacházet? Co ta dokumentace vlastně je? Ještě komplikovanější to může být s objekty nebo instalacemi, které jsou pomíjivé, které nemohou být trvalé třeba proto, že jsou v nich použity materiály podléhající zkáze. Je pravým uměleckým dílem pouze první objekt, který zhotovil autor sám? Nebo i jeho remake, který umělec provede později, při jiné příležitosti a z jiného materiálu stejného typu? Nebo i verze, kterou zhotoví někdo jiný podle autorových instrukcí a s jeho certifikátem? Anebo může tím artefaktem být dokonce i autorská dokumentace tohoto objektu? Záleží na konkrétním postoji. Možnosti jsou velmi otevřené.

*

Diskuse

Jennifer DeFelice: Já mám dva dotazy - začala bych s tím druhým. Jestli se v souvislosti s tím, jak jste zmínil, že se změnil zájem (nebo se zvýšil zájem) o předchozí akce a najednou se dokumentace stala artefaktem, můžete se vyjádřit k znovuopakování akcí, které např. dělala Barbora Klímová. Zda byste k tomu mohl stručně něco říct - že vaše dokumentace a vůbec dokumentace tohoto typu umění může být brána jako partitura.

Jiří Kovanda: Co se týče autorského opakování, tedy když autor sám znovu provede nějakou svou starší akci, to je podle mě možné. Také jsem nějaké věci realizoval znovu, ale z osobní zkušenosti můžu říct, že to pak už nikdy není ono, že poprvé je to vždy nejlepší. Celá ta zkušenost je mnohem silnější, než když tu samou věc děláte znovu, už víte, co to je a co to může obnášet, už to není takový silný zážitek. Už děláte prostě něco, co je vyzkoušené. Ale nebráním se tomu, když chce někdo takovou zkušenost sdílet, měl bych mu to umožnit. A co se týče Barbory Klímové nebo jiných lidí, kteří se něčím podobným zabývali, beru to naprosto pozitivně a ty věci mě baví. U Barbory Klímové bylo oproti originálům několik zajímavých posunů. Jednak posun časový, pak si



[6] Jiří Kovanda, *Kontakt*, 1977. Dokumentace akce. Fotografická spolupráce Pavel Tuč. Kontakt, Art Collection, Erste Bank, Wien

28. října 1977
Praha

...jdu opatrně, velice opatrně, jako po ledě, který
může každou chvíli prasknout.



[7] Jiří Kovanda, *Bez názvu*, 1977. Původní autorská dokumentace akce.
Fotografická spolupráce Pavel Tuč. Kontakt, Art Collection, Erste Bank, Wien

vybírala vesměs věci, které původně dělali muži, a nakonec posun místní, z Prahy a Olomouce do Brna. Takové „posunuté“ provedení potom umožňuje i jiné čtení. A rozhodně je to její práce, i když použila scénář nebo, jak jste řekla, partituru někoho jiného. Ale ta věc je natolik pozměněná a natolik uvedená do jiných souvislostí, že to je její práce. Já s takovými věcmi nemám problém, naopak mě potěší. Je dobře, že to může žít nějakým svým dalším životem.

Jennifer DeFelice: Já jsem právě měla pocit, že ona to měla spíš jako sociální sondu, než že by to brala jako performerka. Ale ta první otázka: Jak jste mluvil o pečlivém výběru fotografií, i ten postoj, kdy jste nechtěl, aby byl fotograf z těch fotografií poznat, uvědomila jsem si, že vaše práce funguje hodně na bázi empatie. Otázka je, zda jste tím, že se člověk může ocitnout v té situaci znovu - jako by ji přehrávat - a tím, jak jste ji v dokumentaci prezentoval, neuvědoměle nevytvořil artefakt. Najednou se to dá přečíst jako dílo. Člověk to přehrává sám pro sebe s tím, že to takto existuje, že to vlastně funguje ne jako artefakt, ale vyloženež jako dílo, které žije, které se hraje, které funguje. A jestli posun není nikoliv v tom, že se najednou dokumentace stala artefaktem, ale že se vyloženež stala živým dílem, které obsahuje právě tento ideál, to opakování, to že to je aktuální, že to funguje, žije - hlavně na bázi empatie.

Jiří Kovanda: K tomu celkem nemám co říct. To, co říkáte, je dobrá zpráva. To je samozřejmě potěšitelné, takhle by to mohlo možná v ideálním případě fungovat. Pokud tomu dobře rozumím. To, co jsem tady říkal o proměně pouhé dokumentace v artefakt, neberu nějak kriticky. Prostě to se stalo. Tak to je. Přistoupil jsem na to a nijak se tomu nebránil. Jsem rád, když věc žije svým životem, i když jsem to původně nepředpokládal.

Jennifer DeFelice: Mění se vlastně tím pádem i váš postoj, že originál je to, co se odehrává tam na tom místě v tom daném čase, nebo ne?

Jiří Kovanda: Možná jsem to neřekl dost jasně... Já akceptuji dohodu, jak nyní zacházet s věcmi tohoto typu, nicméně vnitřně je to pro mě pořád tak, jak to bylo původně, že dokumentace mé práce je jen kus papíru. Pořád ji nevnímám jako luxusní zboží. Pro mě se skutečně to nejdůležitější odehrává v člověku, který to dělá, a zároveň i v divákovi, který to vnímá. Tak tam to je, tam se to děje, když je tomu člověk přítomen, uvnitř něj. A ne na papíře. Takže originál - myslím si to pořád - není nikde.

Otázka: Dokážete si představit, že byste vytvořil někdy něco bez dokumentace, jenom opravdu pro ten okamžik?

Jiří Kovanda: Jenom čistě, že by mě něco napadlo...

Otázka: I plánovaného, jenom, že by to nemělo dokumentaci, nemělo by to ani možnost stát se artefaktem, jen by to čistě bylo vytvořeno v tu chvíli.

Jiří Kovanda: Ne. Nebo alespoň si to neuvědomuji. Protože ty věci nevznikaly nikdy na tom místě a v ten okamžik, kdy se to odehrávalo. Samozřejmě vše bylo připravené nějakou dobu předem. Když jsem šel na ten Václavák, věděl jsem, co tam budu dělat. Nevěděl jsem, jak to dopadne. Ta věc byla otevřená, neměla žádný kýžený cíl. Ať už akce skončila jakkoli, na její obsah to nemělo žádný vliv. Že by mě někdy něco napadlo a hned bych to udělal, bez dokumentace, beze všeho - nikdy nic takového nevzniklo. Také když člověk dělá věci, které považuje za umění, měl by myslet i na to, jakým způsobem to sdělit. Protože to je vlastně komunikace. Každé umění je komunikace - sdělují něco, co jsem nějakým způsobem prožil nebo chci prožít. A chci to zprostředkovat nějakým kanálem dalším lidem, nenechat si to pro sebe. Takže jsem vždy od začátku počítal s dokumentací, skrze kterou dojde ke komunikaci s případným dalším člověkem, divákem.

Kateřina Dyrtrtová: Na začátku jste řekl, že na to nepotřebujete vůbec nic, brala jsem to jako takovou metaforu. Chci říct, že si myslím, že hodnota vašich akcí je právě v tom, že musíte mít velkou zkušenost, abyste to sdělil

tímto nehmotným médiem. Přeci vtip je v tom, že to je akce, není to plátno, a vy jste se velmi dobře rozhodl, protože kdybyste totéž maloval, tak se obávám, že tady dnes nesedíte a my si s vámi nepovídáme. Musel jste se dobře rozhodnout a tím pádem vaše znalost věci, kterých jste nepoužil, je možná větší než toho, co jste dělal. Chtěl jsem vám říct, že to beru jako nadsázku, že nemusíte mít nic...

Jiří Kovanda: Ano, já to používám taky tak trochu jako schválnost. Ale vlastně v podstatě to je pravda.

Tomáš Ruller: Já si třeba nejvíc cením akcí, které jsem nikdy nezdokumentoval a o kterých nikdo neví. A znám řadu performerů, kteří toto dělají. Třeba s Ivanem Kafkou jsme udělali v polovině osmdesátých let akci *Spolu mezi vrstvami*, kam jsme pozvali celý pražský underground, oni tam přišli a nikdo nevěděl, kdo to organizuje. Deset let jsme to tajili, úspěšně tedy, pak jsme nakonec měli velké dilema, jestli to odhalíme.³⁾ A to je jenom jedna z takových akcí, která byla celou dobu tajená. Hrozně jsme se bavili, jak to kunsthistorici strašně řešili, jestli šlo o policejní provokaci atd. A musím říct, že performovat pro sebe je také možné, že přeci autor může být zároveň divák, může tam být zpětná vazba té dokumentace. Trošku mě mrzí, že jsi ztratil ty ideály. Fetišizace toho papíru, to je trochu škoda.

Jiří Kovanda: Já jsem tady teď řekl, že jsem je neztratil, ale ty ideály už prostě nefungují. Pořád to považuji za kus papíru, ale situace se změnila a nemá cenu se jí vzpírat. Ne, takto bych to vůbec nehrotil. Jak jsem říkal před chvílí: prostě se to stalo. Myslím, že to, co mě na těch věcech zajímalo a co mě na nich zajímá dodnes (a to teď nemluvím jenom o svých věcech), je tam pořád stejně a nezměněné, a jestli se ten papír stal fetišem, artefaktem, vůbec to nemění smysl toho, co se tenkrát stalo. Takže já bych s tím neměl takový problém.

Tomáš Ruller: Můžeš blíž říct k tomu smyslu, co se tenkrát stalo?

Jiří Kovanda: Už jsem se tady snažil vylíčit, že pro mě v tu chvíli bylo důležité, co se odehrává někde uvnitř - jak toho autora, tak diváka, že nezáleží na fyzickém předmětu, který by mohl vzniknout jako umělecký artefakt, že to důležité má jakousi nehmotnou podobu - a to platí pořád. Já myslím, že to se nijak nezměnilo. A stejně tak postoj sdělované v těch performancích, jejich obsahy, i ty zůstávají nezměněné. Důvody, proč třeba ty performance na ulicích vznikaly, proč se odehrály tak, jak se odehrály, pozice jednotlivce v bezejmenném davu, jeho vyčlenění z „normálního proudu“, to se nijak nemění, na to vůbec nemá vliv, jestli je ta dokumentace pojímaná tak, nebo onak. Obsah té akce se přece nezmění tím, že se dokumentační arch začne pojímat jako umělecký artefakt. Ta věc zůstává stále táž.

Tomáš Ruller: To zní dobře. To vypadá, že jsi ty ideály neztratil.

Jiří Kovanda: Ještě k té tvé předešlé akci, kterou jste dělali s Ivanem Kafkou, to bylo někde u Radotína, že? Byl jsem tam a byl jsem samozřejmě dost naštvaný. Těšil jsem se, že se bude něco dít, protože tenkrát se dělo hrozně málo zajímavých věcí, a ono nebylo nic.

Tomáš Ruller: Přece se sešel celý pražský underground.

Jiří Kovanda: Chodili jsme tam po nějaké lesní cestě, čekali jsme, co bude, a ono nebylo nic.

Tomáš Ruller: To je jedno.

Jiří Kovanda: Zmiňuji to jen jako takovou zábavnou historku.

Jan Mlčoch: Bavíme se zde o určitém druhu aktivit, leckdy neoficiálních, ale ve většině případů by bylo skutečně nejlepší zúčastnit se přímo. To, že z nich potom vznikne nějaký film nebo pár fotek s krátkým textem, to už je trošičku jenom taková druhotná stopa a říkat si, jestli je dobré k tomu dát jednu fotku nebo osm - to už je

všechno druhotné. A ještě víc druhotné je, jestli jsou to ty „vintage prints“ (jak my fotografové muzejníci říkáme), to jest fotografie vzniklé autorovou rukou - jak pozitiv, tak negativ - a ještě k tomu maximálně v rozmezí tří až pěti let mezi negativem a pozitivem a potom je obrovská škála, kdy se fotografie vzdaluje onomu autorskému dotýkanému originálu, až po dodatečně zvětšeniny, posmrtné zvětšeniny autorizované členy rodiny. Jiří říkal, že existuje určitá strategie galeristů, jak mu to nabídlí třeba v té Paříži, udělat novou edici. Samozřejmě to je strategie. Jsou strategie fotografií - vynikajících mezinárodních fotografií - jeden udělá pět autorských originálů, zničí negativ a prodává ty věci za obrovské peníze, buď se mu to prodat podaří, nebo ne. Mike Parr - velice známý anglický fotograf, mimo jiné kurátor festivalu v Arles, prodává velice draze jeden typ fotografie a pak udělá výjezdy z barevné tiskárny, samozřejmě kvalitní barevné tiskárny, signované a ty se prodávají po sto padesáti euro a může si je koupit každý student, může si koupit originál od Parra. A je skutečně jenom volba a strategie každého autora, jestli chce být autor těch několika vintage, anebo jestli to pustí takto ven. A úplně stejné je to vlastně tady.

Ještě bych se vrátil k zážitku při těch zmiňovaných akcích, pochopitelně nejlepší je, když měl někdo možnost být u toho - já bych byl také rád v koupelně u Jindřicha Heislera, když mu tam hořely hrábě, ale nebyl jsem u toho. Na druhou stranu nemůžeme očekávat, že všechno je zakleto v té dokumentaci nebo ve fotografiích samotných. Proto v dokumentaci vždy uvádíme, že se to stalo na tomto místě, toho a toho dne, dokonce nejen roku, ale dne, vlastně vztahujeme to k tomu místu, protože to podstatné se stalo tam a tehdy. A tehdy to byla naše a našich přátel sdílená zkušenost - fyzická, psychická, sociální - bylo to v určité atmosféře. Když se to přeneso někam jinam nebo do jiného času nebo to dělal někdo jiný, je to něco úplně jiného, i když třeba ten základní model, základní scénář je zdánlivě stejný. Jsou tedy nejrůznější možnosti a každý volí dle svého uvážení. Ale samozřejmě je až nenormální, jak se potom začíná pracovat s těmi tzv. vintage, a to už nemusí být nějaké Steichenovy fotografie, ale samozřejmě to, že už je to třicet, čtyřicet let stará

tvorba z minulého tisíciletí, činí z toho muzejní a galerijní a obchodní komoditu a prodává se velmi dobře. A to je jenom dobře, starejme se o to, aby se ty věci prodávaly co nejdráž. Aby měly vážnost, protože v současném světě jsou peníze jediná skutečná rozpoznatelná hodnota, jak vážít, jestli je něco společností přijímáno, či nepřijímáno - to jsou bohužel „ty prachy“. A protože ani Jiří ani já jsme se nestaly fotbalisty, zkoušíme to touto cestou.

Jennifer DeFelice: Mluvíte zde vlastně o kontextuálním díle. To je dáno dokumentací, fotografií, která určí, že to je na určitém místě a v určitém okamžiku. A tady si právě myslím, že skrze různé remaky, které byly v poslední době v módě, se najednou z kontextuálního díla stalo dílo akontextuální a tím pádem se konceptuální umění může najednou pohybovat na poli, kde není kontextuální, kde není určeno jen jako kunsthistorické, ale z kterého se stává věc, jež se může hodnotit i jako estetická. A to mi připadá jako zásadní posun. Velmi mě těší, že jsem si tady dnes uvědomila i to, že skrze způsob vybírání fotografií - aby tvořily empatii diváka - se mohly stát takovými akontextuálními díly. Takže není to jen o tom, že se nějaký artefakt prodává, že se reprodukuje nebo že se stává věcí, která má nějakou hodnotu peněžní, ale že se stává dílem, které může fungovat v delší časové ose.

*

1) Upravený přepis záznamu přednášky z konference Dokumentace umění, 5. 12. 2012 FUD UJEP v Ústí nad Labem.

2) Např. Stanislav KOLÍBAL, *Troj podoba*, 1973, fotografie: Jan Svoboda. (pozn. ed.)

3) Ivan KAFKA - Tomáš RULLER, „Mezi vrstvami - přiznání k akci“, in: *Výtvarné umění: The Magazine for Contemporary Art*, 1996, 1-2/96, s. 94-95. (pozn. ed.)

3 POZNÁMKY K FUNKCI DOKUMENTACE V DOBĚ NORMALIZACE¹⁾

Hana Buddeus

V interpretaci českého akčního umění sedmdesátých let převažuje ikonografický popis a - v návaznosti na texty Petra Rezka a patočkovskou tradici - fenomenologický přístup.²⁾ Tento způsob čtení nenabízí nové možnosti výkladu. Proto jsem se ve snaze otevřít tuto problematiku jinak rozhodla věnovat se místo obsahu sdělení tomu, jakým způsobem je sdělení zaznamenáváno a předáváno, tedy formě a funkci dokumentace. Pro názornost jsem vybrala konkrétní díla autorů, jejichž tvorba už je samozřejmě součástí dějin českého výtvarného umění, totiž Petra Štembery a Karla Milera. Mým cílem tedy nebude popisovat neznámá umělecká díla, ale naopak, podívat se na známá umělecká díla jinak. Jakobson ve své *Poetické funkci* píše: „Rozlišujeme šest základních aspektů jazyka, těžko bychom však našli jazykové sdělení, jež by plnilo pouze jedinou funkci. Rozdíl nezáleží v monopolu jediné z několika funkcí, nýbrž v rozdílné hierarchii.“³⁾ Analogicky funguje i dokumentace, kterou budu ve svém příspěvku sledovat a nahlížet nejen z hlediska její dominantní funkce. Přestože tu není prostor pro hlubší rozbor jeho teorie, musím alespoň v úvodu zmínit osobu Jána Šmoka, mj. zakladatele vysokoškolského studia fotografie v Čechách, který ve své angemalnice představil nejsystematičtější kategorizaci fotografie, jaká u nás kdy byla napsána. Silně ovlivněn strukturalismem chápe fotografii jako sdělovací prostředek a zajímají ho především různé funkce, které tento prostředek může zastávat. Otázku fotografické dokumentace akčního umění sice přímo neřeší, nicméně definuje kategorii „komunikátu“, jakéhosi „sdělení sdělení či sdělení na druhou“, jehož cílem „je seznámit diváka s jiným, již dříve vytvořeným sdělením.“⁴⁾ Jeho teorie má řadu zastánců a propagátorů a na mnohých školách

se stále objevuje v osnovách výuky fotografie. Nekritický obdiv naopak vyvažuje Petra Trnková, která upozornila na nedostatky Šmokovy teorie a vytýká mu, že se „pro něho stala v zásadě nepodstatnou např. role referentu (fotografovaného), stejně tak jako úloha kontextu nebo interpretačních posunů“.⁵⁾ Přesto zůstává jeho „komunikát“ ojedinelým dobovým popisem určité oblasti fotografie. Chápání fotografie jako sdělovacího prostředku otevírá široké pole možných interpretací, zakládajících se na paralelách v teorii jazyka. Tři základní oblasti zkoumání angelmatiky (sféra vlastního sdělení a jeho vytváření autorem, sféra distribuce sdělení a sféra adopce a konzumu)⁶⁾ jsou naprosto zásadními oblastmi i pro studium fotografické dokumentace umění a daly by se uplatnit pro popis procesu šíření uměleckého díla prostřednictvím fotografie. Jak bude patrné z následujících příkladů, dělení fotografie na emotivní a informativní nemá ostrou hranici, naopak. A právě na této hranici se často pohybuje i dokumentace, jejíž funkce se zdaleka neomezuje pouze na funkci informativní.⁷⁾

1.

V doslovu ke knize *Six Years: The Dematerialization of the Art Object*, píše Lucy Lippard o ideji umění umožňujícího nenákladné výstavy, konající se ve stejnou chvíli na mnoha místech na světě, jako o jednom z dílčích posunů, k nimž došlo v rámci „dematerializace“ uměleckého díla.⁸⁾ V rozhovoru s Ursulou Meyer z roku 1969, otištěném v úvodu zmíněné knihy, Lucy Lippard ještě nadšeně hovoří o vytvoření „alternativní informační sítě“,⁹⁾ v doslovu psaném o několik let později už je její pohled o poznání skeptičtější a musí konstatovat, že „i přes malé revoluce, kterých bylo dosaženo v rámci procesu dematerializace uměleckého díla, jsou umělec a umělecké dílo v kapitalistické společnosti i nadále vzácným zbožím.“¹⁰⁾ Jedním z důležitých médií zprostředkovávajících informace, umožňujících komunikaci napříč světem a zajišťujících funkčnost nově vznikající sítě, se stala fotografie. A jednou z mnoha realizací tehdy rozšířené myšlenky, že umělecké dílo je především informací, bylo např. *Spojení*

(1975), performance, kterou Petr Štembera provedl s Tomem Marionim a o níž se ještě podrobněji zmíním ve třetí poznámce. Kromě toho, že Štembera před akcí rozeslal pozvánky, nechal později na karton velikosti větší pohlednice natisknout reprodukci fotografie za účelem šíření informace o proběhnutí akcí. V prostředí normalizačního Československa, kde nemohlo dojít k oficiálnímu institucionálnímu přijetí a nepřipadalo do úvahy tento typ umění rámovat např. galerijním prostorem, mohla fotografie jako nástroj k uchopení a šíření částečně kompenzovat chybějící institucionální zázemí. Pokud pomíneme odlišné finanční a technické možnosti, princip dokumentování performance byl v sedmdesátých letech formálně srovnatelný se západní praxí. Československé umění akce tedy hovořilo srozumitelným jazykem. Fotografie znamenala možnost komunikace se světem. Na jedné straně se ocitá vlastní umělcova zkušenost, která je v podstatě nepřenositelná, na druhé straně ovšem existuje sdělení ve formě fotografie a krátkého popisu situace, které je možné prostřednictvím reprodukci libovolně šířit po světě. Umělecké dílo se stává sdělenou informací. Reprodukce v zahraničních časopisech a fotografie rozesílané na výstavy mimo Československo mohly, jak už bylo řečeno, suplovat chybějící institucionální rámec, a je tudíž možné konstatovat, že ona „alternativní informační síť“ byla pro české performativní umění sedmdesátých let ještě důležitější než pro umění tohoto typu na druhé straně železné opony. Jinými slovy, zdá se, že má smysl tomuto alternativnímu rámci věnovat zvýšenou pozornost. Na nutnost zkoumat fotografii v kontextu institucí a sil, které ji definují a uvádějí do pohybu, upozorňoval ve svých textech John Tagg. Například několikrát opakuje návodnou otázku, která poukazuje na to, jak to vlastně s pravdivostí fotografie je. Říká: „Zeptejte se sami sebe, za jakých podmínek byste byli ochotni chápat fotografii Lochneské přišery nebo UFO jako přijatelný důkaz jejich existence.“¹¹⁾ Už samotný fakt, že fotografie může sloužit jako důkaz, totiž není přirozeným jevem, ale výsledkem společenské smlouvy, která má svou historii, jejíž počátek je možné položit do druhé poloviny 19. století. Jestliže bychom následovali Taggův příklad a podívali se např. na dokumentaci

z akcí Petra Štembery v kontextu institucí a sil, které fotografii definují a uvádějí do pohybu, zjistili bychom, že zmíněnou hybnou silou byl sám Štembera. S fotografií ne-nakládal náhodně a byl si vědom jejího nezastupitelného podílu na šíření akčního umění. Rozesílal fotografickou dokumentaci přátelům - umělcům a kurátorům - kteří se přičinili o to, že v době normalizace mohl vystavovat po celém světě. Nebylo by pak přehnané tvrdit, že kolem sebe vytvořil síť - alternativu k institucím - která zaručovala jeho aktivitám status umění.

2.

Druhá poznámka se týká Karla Mílera, který ve svých dílech z první poloviny sedmdesátých let prostřednictvím fotografie konstruoval novou skutečnost, spíše než že by ji používal jako vhodné médium k dokumentaci akce. Jeho fotografie nemají čistě informační charakter, jsou předem komponované a využívají sekvence k zachycení jednotlivých fází pohybu. V roce 1982 publikovala Helena Kontová článek, který nazvala „Je izolace koncem umění?“¹²⁾. O Karlu Mílerovi v něm mimo jiné píše, že fotografie z jeho akcí jsou spíše obrazy než dokumenty; nedokumentují, co se stalo, ale ukazují samotnou podstatu akce. Jeho publikem nebyli náhodní kolemjdoucí, ani sezvaní hosté. Pro pohled diváků byly určeny až fotografie, v naprosté většině několik snímků, které zobrazovaly konkrétní situace zastavené v čase. Děj jakoby se odehrával v prostoru mezi jednotlivými snímky, případně v interakci s divákem, který pozoruje fotografie. Mílerova *Identifikace* (1973) [1] připomíná *Skok do prázdna* Yvese Kleina (1960),¹³⁾ přináší ale výrazně odlišné sdělení. Yves Klein využil fotomontáže a pomocí manipulace - kombinací dvou záběrů, fotografie zaznamenávající reálný skok a snímku prázdné ulice - vytvořil fiktivní dokumentační fotografii. V Mílerově *Identifikaci* k žádné manipulaci nedošlo, a přesto tu díky fotografii, která umožnila zastavit hraniční situaci skutečného balancování mezi pevnou půdou pod nohama a pádem, vzniká fiktivní skutečnost zmrazená v čase. Fotografický řez časem je v tomto případě nedílnou součástí realizovaného díla. Jiný příklad:



Bud' a nebo z roku 1972 [2]. Dvě fotografie zachycují ve shodném úhlu pohledu a ve stejné vzdálenosti identické místo a přitom odlišnou situaci. Situace je vytvořena za účelem vzniku předem rozmyšlené fotografie, respektive série fotografií, nikoli naopak. Dvanáct ze čtrnácti „pieců“,¹⁴⁾ které Miler vytvořil mezi lety 1972 a 1975, odpovídá výše popsanému. Vždy se jedná o dvě až pět situací v daném prostoru, zachycených na stejném počtu fotografií a prezentovaných v podobě série s jasně definovaným pořadím. V uvedených příkladech Miler pomocí pózy inscenuje momentku, aby vytvořil zdání děje/pohybu - tzn. dává vzniknout fikčnímu „tehdy“, které se realizuje až při pohledu na fotografii v mysli diváka. Roland Barthes v roce 1964 charakterizoval fotografii jako sdělení bez kódu, tzn. obrazovou informaci, v níž nedochází k žádné transformaci. Hubert Damisch nebo Pierre Bourdieu ovšem už ve stejné době zastávali názor, že fotografii považujeme za otisk reality pouze proto, že navazuje na konvenční systém perspektivního zobrazování.¹⁵⁾ V návaznosti na Damische a Bourdieua můžeme konstatovat, že fotografie Karla Milera z první poloviny sedmdesátých let mohou být chápány jako dokumentace akce právě díky našemu zažitému vnímání fotografií jako věrného nebo objektivního zobrazení skutečnosti.

3.

I v případě, že smyslem pořizování fotografické dokumentace nemělo být vytváření fotografických obrazů, tedy fotografií, které by měly samy o sobě být vnímány jako umění, se při výběru nejvhodnějšího záběru autoři často nevyhnuli preferování esteticky a obrazově uspokojivých snímků. Názorným příkladem je dokumentace performance *Spojení*, kterou provedl Petr Štembera s Tomem Mariónim v září 1975. Z celkového množství dvanácti záběrů, na nichž je zachycen celý průběh akce, vystupuje na první pohled jeden, ukazující těla obou performerů v detailu [3]. Tento záběr si vybral i Petr Štembera: podle jeho slov ze všech nejlépe odpovídal jeho původní představě [4] a „bylo na něm něco vidět.“¹⁶⁾ Vedle fotografií, které popisují průběh akce na způsob vyprávění děje [5], funguje



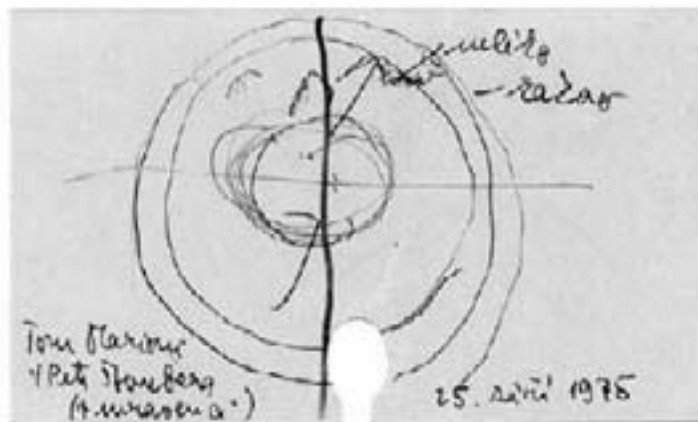
[2] Karel Miler, *Bud' a nebo*, 1972. Soukromá sbírka

je tento formálně dokonalý obraz jako přiléhavá ilustrace myšlenky stojící v základu performance, totiž metafory spojení východu a západu, ztělesněné hladovými mravenci, uvězněnými v soustředných kružnicích ze sladké lepi-
vé hmoty na spojených břichách kalifornského a českého performerů. Částečnou odpověď na otázku, proč je zrovna tento snímek tak přitažlivý a na první pohled se odlišuje od ostatních, najdeme v textu Johna Bergera „Pochopení fotografického obrazu“. Berger upozorňuje na to, že „[a]čkoli fotografie zaznamenává spatřené, ze své povahy vždy odkazuje k tomu, co je nespapřené. Izoluje, uchovává a prezentuje okamžik vyňatý z kontinua.“¹⁷⁾ A dále píše: „Fotografie má účinnost, když zvolený okamžik, jež zaznamenává, obsahuje kvantum všeobecně platné pravdy, která vypovídá stejně o tom, co na fotografii není, jako o tom, co na ní je.“¹⁸⁾ Berger zdůrazňuje, že fotografie je tím, co umožňuje uvědomit si polaritu absence a přítomnosti.¹⁹⁾ Zmíněný snímek [3], který Štembera vybral pro reprezentaci performance *Spojení*, tak v sobě sdružuje nejméně dvojí: jak už bylo řečeno, je přiléhavou ilustrací původní ideje, zároveň poskytuje pouze omezenou informaci o tom, co se stalo. Platí zde, co říká Berger: „To, co ukazuje, evokuje to, co ukázáno není.“²⁰⁾ Na jednu stranu je fotografie dokladem toho, že daná akce proběhla, současně ale mnohé zůstává skryto. Nevíme prostředí, v němž performance probíhala, dokonce nevidíme ani hlavy umělců, abychom je mohli jednoduše identifikovat. Sdělení, které podává obraz zachycený na fotografii, je abstrahované; konkrétní informace se do-
vídáme až z popisu. Právě proto tento snímek vybočuje z řady ostatních doslovně *popisných* fotografií, na nichž je vidět vše a zároveň nic.

Jak jsme viděli, v různých konkrétních situacích nabývají na významu různé funkce. Jednou z dominantních funkcí fotografické dokumentace akčního umění může být komunikace se světem, kdy fotografie hraje roli sdělovacího prostředku a informuje o tom, že se něco stalo. V místech, kde se fotografický dokument stává předmětem estetického zájmu, převažuje naopak to, co by Jakob-

[3] Petr Štembera, *Spojení*, 1975 (s Tomem Marionim).
Archiv Národní galerie v Praze





[4] Petr Štembera, náčrsek k performanci *Spojení*, 1975.
Archiv Národní galerie v Praze

[5] Petr Štembera, *Spojení*, 1975 (s Tomem Marionem).
Archiv Národní galerie v Praze



son nazval poetickou funkcí, a v našem případě by tomu odpovídala představa fotografické dokumentace jako svébytného uměleckého díla. V kontextu českého umění sedmdesátých let se mi jako nejzajímavější jeví možnost interpretovat dokumentaci jako funkční náhražku institucí, která umožňuje akci nebo performance ukotvit v čase a sdílet se světem, jak jsem naznačila v první poznámce. Tímto způsobem bychom mohli pokračovat a např. u fotografií z performancí Jiřího Kovandy bychom se mohli soustředit na způsob jejich adjustace a interpretovat je jako archiv, jako fotografie s čistě dokumentační/informační funkcí, jejichž účel je naznačen v tom, jak je s nimi zacházeno. Umělecké dílo je v tomto případě mimo fotografii, která jej archivuje pro budoucnost, „umísťuje v čase a prostoru“, abych citovala Beaumonta Newhalla, který ve svých *Dějínách fotografie* poznamenává, že „[n]ež můžeme o fotografii říct, že je to dokument, musí být sama zdokumentována, to znamená umístěna v čase a prostoru.“²¹⁾

*

- 1) Referát se věnuje fotografické dokumentaci akčního umění v sedmdesátých letech, což je i téma mé disertační práce. Vzhledem k její rozpracovanosti je i můj příspěvek spíše snahou zorientovat se ve vlastních úvahách a už zpracovaných tématech a naznačit některé otázky, které by mohly otevřít diskusi.
- 2) Srov. zejm. Petr REZEK, *Tělo, věc a skutečnost*, Praha: Jan Placák - Ztichlá klika 2010.
- 3) Roman JAKOBSON, *Poetická funkce*, Jinočany: H&H 1995, s. 78.
- 4) Ján ŠMOK, „Pohled do teorie“, in: *Umění vystavovat fotografie*, sborník symposia, Brno: Dům umění města Brna 1983, s. 6-7.
- 5) Petra TRNKOVÁ „Fotografie po „dějínách umělecké fotografie““, in: Marta FILIPOVÁ - Matthew RAMPLEY (eds.), *Možnosti vizuálních studií. Obrazy - texty - interpretace*, Brno: Barrister & Principal 2008, s. 96.
- 6) Ján ŠMOK, *Skladba fotografického obrazu*, Praha: SPN 1974, s. 4.
- 7) O vizuálních kvalitách fotografické dokumentace a konceptuálního umění srov. Matthew S. WITKOVSKI (ed.), *Light Years. Conceptual Art and the Photograph 1964-1977*, Chicago: The Art Institute of Chicago / New Haven: Yale University Press 2011.
- 8) Srov. Lucy LIPPARD (ed.), *Six Years: The Dematerialization of the Art Object*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press 2001, s. 263.
- 9) Ibidem, s. 9.

10) Ibidem, s. 263.

- 11) John TAGG, „The Currency of the Photograph“, in: Victor BURGIN, *Thinking Photography*, London: Macmillan 1982, s. 117.
- 12) Helena KONTOVÁ, „Is Isolation the End of Art?“, *LIVE*, 1982, č. 6-7, s. 113-116.
- 13) Tuto paralelu připomíná i Pavlína Morganová, viz: Pavlína MORGANOVÁ, *Akční umění*, Olomouc: Votobia 2009, s. 111.
- 14) Slovem „piece“ označoval svá díla i Karel Miler, a to s tímto odůvodněním: „[...] Do pozadí ustupoval hmotný artefakt, tak jako se do popředí tlačila silná idea. Vznikl typ uměleckého díla, jemuž se začalo anglicky říkat *piece*. Piece se skládal, schematicky vzato, ze čtyř součástí (idea, představa, realizace a dokumentace). Každá z částí má svůj nezastupitelný význam. Umělci se liší podle toho, v čem je kdo dobrý. Někdo měl silné myšlenky, jiný originální představivost, jiný byl zase razantní v realizaci. Dokumentace nebyl pasivní článek a velmi záleželo na citlivosti a vnímavosti fotografa. K fotografií patřil významuplný název nebo slovní doprovod.“ Karel MILER, „Vzpomínky na léta minulá. K akčnímu umění v Praze 70. let“, in: Milena SLAVICKÁ - Marcela PÁNKOVÁ (eds.), „Zakázané umění I“, *Výtvarné umění*, 3-4, 1995, s. II.
- 15) Hubert DAMISCH, „Pět poznámek k fenomenologii fotografie“, in: Karel CÍSAŘ (ed.), *Co je to fotografie?*, Praha: Hermann & synové 2004, s. 47-48; Pierre BOURDIEU, *Un art moyen*, Paris: Minuit 1965. Srov. Erik VERHAGEN, „La photographie conceptuelle“, *Études photographiques*, 22. 9. 2008. <http://etudesphotographiques.revues.org/index1008.html>. (cit. 12. 6. 2012)
- 16) Rozhovor H. B. s P. Š., 18. 7. 2012.
- 17) John BERGER, „Pochopení fotografického obrazu“, in: Karel CÍSAŘ (ed.), *Co je to fotografie?*, Praha: Hermann & synové 2004, s. 63.
- 18) Ibidem, s. 65. O naléhavosti, s jakou k nám promlouvá přítomnost nepřítomného, se ve svých textech o umění z přelomu sedmdesátých a osmdesátých let několikrát zmiňuje i Petr Rezek. Srov. Petr REZEK, *Tělo, věc a skutečnost*, Praha: Jan Placák - Ztichlá klika 2010.
- 19) Srov. John BERGER, „Pochopení fotografického obrazu“, in: CÍSAŘ (2004), s. 64.
- 20) Ibidem, s. 65.
- 21) Beaumont NEWHALL, *The History of Photography: from 1839 to the present*, London: Martin Secker & Warburg Limited 1982, s. 246.

NÁVRAT AURY UMĚLECKÉHO
DÍLA SKRZE MÝTUS O JEHO
POMÍJIVOSTI ANEB PERFORMEROVY
POCHYBY NAD „OBRATEM
K DOKUMENTACI“¹⁾

Vladimír Havlík

Narodil jsem se v roce 1959 v Novém Městě na Moravě a do osmnácti let jsem žil v Nyklovicích, malé vesnici na Českomoravské vrchovině. V roce 1978 jsem se přestěhoval do Olomouce. Tato změna způsobila ztrátu bezprostředního kontaktu s přírodou, pohybu ve volné krajině, oslabení pevných sociálních vazeb a pocitu bezpečí. Přivedla mě ke zkoumání možností orientace ve městě, hledání nové sociální pozice a nových vztahů. To vše se samozřejmě promítlo do mých akcí, performancí a landartových realizací. Na jedné straně to byla romantická touha po návratu do přírody, manifestovaná řadou symbolických akcí v krajině. Na straně druhé jsem se pokoušel o domestikaci města, ať už v rovině intervencí do veřejného prostoru či aktivní participací na alternativním (komunitním) způsobu života. Návaznost na filosofii šedesátých let byla přirozená. V informačním vakuu jsem se upnul na dostupné zdroje - hudbu a literaturu kolující v neoficiálních kruzích a fragmentární informace z dění v současném západním umění, které jsem získával především od Jiřího Valocha. Začlenil jsem se do olomoucké undergroundové komunity, žil jsem v komuně a nosil dlouhé vlasy. Řada happeningů celkem přirozeně vyplynula z tohoto způsobu života a na hranici mezi uměním a životem se odehrávala. Sdílení materiálních potřeb, otevřenost, upřímnost, romantický ideál „lásky a pravdy“ se promítly do symbolické roviny společných akcí.²⁾ Také individuální performance či landartové realizace jsou charakteristické dualitou příroda - urbánní prostředí, balancují mezi vážně míněným a okamžitě zpochybňovaným. „Vyznačuji se poetikou, romantikou, naivitou, jemným humorem, citelnou přátelskostí a úsměvným exhibicionismem.“³⁾



[1] Vladimír Havlík, *Kontrolovaný pád*, 1981. Záznam akce. Fotografická spolupráce Radek Horáček. Soukromá sbírka

Performance pro mne byla, mimo jiné, ustanovením (byť jen dočasným) veřejného prostoru svobody, za který jsem ručil svojí totální účastí. Zajímalo mě, lépe řečeno, měl jsem vnitřní potřebu (puzení) udělat v určité chvíli na určitém místě nějaké svobodné gesto. Mohlo být velice jednoduché, intuitivní. Třeba akce *Kontrolovaný pád* (1981) [1] spočívala ve skoku ze zasněženého skalního převisu. Snažil jsem se pád „kontrolovat“ tak, aby se mi nic nestalo, ale zároveň si to riziko, tu svobodu nesmyslného aktu užít. Název akce pro mě byl vždycky důležitý, ale většinou jsem ho vymyslel až po jejím uskutečnění. Až ve chvíli, kdy jsem vyvolal fotky, kdy mi dokumentace zpětně zprostředkovala zážitek z akce. Název se pak vyrojil jakoby samovolně.

Pozvání na jednotlivé akce se šířilo „ústním podáním“ a formou dopisů. Telefon jsem neměl a oficiální veřejná pozvánka byla v kontextu totalitního režimu nemyslitelná. Tento princip „důvěrné informace“ vedl zákonitě k omezení množství pozvaných. Mnou iniciovaných kolektivních akcí (happeningů) se obvykle účastnilo 7-15 lidí. Byl jsem si vědomý potřeby akce dokumentovat. Jednak proto, aby mohly vzniknout „památeční“ brožurky pro jejich přímé účastníky, a samozřejmě jsem myslel i na zprostředkování zážitku lidem, kteří se jich nemohli zúčastnit. Fotografie byla v té době považována za průkazný a názorný nosič, pouhý text jsem považoval za nedostačující. Navíc analogová dokumentace nebyla inflační, nevznikaly stovky záběrů, které v současnosti zahlcují komunikační síť.

Poprvé jsem vystavil dokumentační záběry akcí v Galerii pod podloubím v roce 1986 pod názvem *Fotozáznamy*. Kurátorem výstavy byl Jiří Valoch a je třeba říci, že mě cílenými kritickými poznámkami přiměl k vytvoření nové „výstavní“ série fotografií, které byly jednak větší a také lépe vyvolané (tj. zaostřené a kontrastnější) než původní (tj. úplně první) vintage fotografie. Akce fotili přátelé, amatérští fotografové. S dokumentováním takovýchto událostí neměli téměř žádné zkušenosti. Největší cit pro zachycení klíčových okamžiků měl Radek Horáček, který také nafotil nejvíce mých akcí. Na druhé straně sestra Marta držela při dokumentování několika performancí foťák v ruce poprvé. Exponované negativní filmy většinou



[2] Vladimír Havlík, *Narušení bílé plochy*, 1978. Záznam akce. Fotografická spolupráce Radek Horáček. Soukromá sbírka

vyvolávali přátelé, ale fotografie jsem z nich pak dělal já. Protože jsem chtěl co nejrychleji vidět, co na jednotlivých záběrech je, nehlídal jsem čas osvětlení, ani kompozici fotografie, ani kvalitní ustálení. Jednoduše jsem vzal do ruky jakýkoliv fotografický papír a rychle na něj nasázel tři záběry vedle sebe, abych se dozvěděl, jak to vlastně vypadalo a o čem to vypovídá [2].

Zmíněné fotografie vypadaly vesměs opravdu hodně nepodařeně. Nicméně je třeba znovu připomenout, že nebyly určené pro výstavu. Ležely v krabici a sloužily „pouze“ jako svého druhu ilustrace osobního vyprávění o tom, jak akce probíhaly. Co na fotografiích nebylo čitelné, to doplnil či nahradil slovní popis. Bral jsem tuto živou, dnes by se řeklo performativní, prezentaci dokumentace (povětšinou u kuchyňského stolu) za natolik přirozenou a finální, že jsem k fotografiím, na rozdíl od jiných performerů, nepřipojoval psaný textový komentář. Docela rád bych situaci osobního setkání nad dokumentací zopakoval v současném formátu výstavy. V galerii by byl pouze stůl, na něm krabice s dokumentací, já bych seděl na židli a popisoval přisedlým divákům průběh jednotlivých akcí. Zajímavé by bylo, kdyby si přisedl jejich přímý účastník a začal mě vzpomínání korigovat, protože by si vše pamatoval nějak jinak. Za tím jsem to bohužel kvůli časové náročnosti nerealizoval.

Specifickým formátem dokumentace jsou alba, která zachycovala společné akce ve velmi osobním kódu a byla vytvářena ve spolupráci s Radkem Horáčkem. Ručně vyrobené fotografické brožurky [3] malého formátu byly chápány jako „upomínkové předměty“ účastníkům kolektivních akcí. Mapovaly celý průběh setkání včetně náhodných či improvizovaných momentů. Například sešit dokumentující instalaci pěti bílých pruhů papíru - partituru na poli za Nyklovicemi⁴⁾ - zachycuje celý průběh tehdejšího odpoledne: Setkání v rodném domě, komentovaná prohlídka subjektivně významných míst (například návštěvu chaty, postavené v lese mým dědou, který tam na základě předběžné domluvy čekal s připraveným pochoštěním), improvizovanou soutěž o nejlepší imitaci Harolda Lloyda (vždy jeden předstoupil před ostatní a snažil se jej co nejvěrněji napodobit), závěrečný přesun na pole a instalace partitury [4] [5].

Prísny výber ikonických fotografií, zachycujících esenci jednotlivých akcí, takoveto komplexní pojetí dokumentace upozadil. K revizi „příběhu dokumentace“ jsem přistoupil až na popud Barbory Klímové. Její zájem o můj osobní archiv, o dosud nevystavené fotky a filmy mne přivedl k zamýšlení se nad vztahem původní selektivní dokumentace k vyřazenému zbytku. Začal jsem se zabývat okrajem akcí, čili tím, co předcházelo a co následovalo po ústřední části akce. Je zajímavé, že u řady akcí takovýto kompletní záznam děje existuje, ale vystaveno z něj bylo vždy jen pár vybraných záběrů. Teprve v pražské galerii Tranzitdisplay jsme se s Barborou rozhodli ukázat sérii fotografií dokumentujících kolektivní akce kompletní [6].⁵⁾ Nový interpretačním kód jsme se pokusili definovat v textu *Věty o minulosti – akcích – dokumentaci*.⁶⁾

Jiný způsob přehodnocení dokumentace a revitalizace paměti představuje knížečka *Yesterday*.⁷⁾ Mixují se v ní fotografie životních situací, které se mohou skrze interpretační komentář jevit jako performance a fotografie dokumentující realizované akce, u nichž se ovšem komentář zaměřuje na okrajový příběh náhodné koincidence, trapnosti či selhání. Spojujícím prvkem je pravdivost, osobní ručení za „skutečné příběhy“, jež jsou tu vyprávěny. Jako příklad může posloužit akce *Záměna* (1981), k níž se váže příběh s policajty, který jsem sice už v době, kdy se odehrál, považoval za důležitý, ale nenašel jsem tehdy způsob, jak ho do dokumentace začlenit. Šlo o postupné přemístění tří elementů - dlaždice z chodníku, čtverce vyřiznutého z koberce a stejně velkého drnu z parku. Původní dokumentace obsahovala devět fotografií. V publikaci *Yesterday* jsem však významovou rovinu přesunul do textu⁸⁾ a doplnil jej už pouze jednou fotografií [7] [8].

Zabývá-li se dnes znovu reflexí původní i „recyklované“ dokumentace akčního umění, přichází mi na mysl potřeba určité revize teze o „ztrátě aury uměleckého díla“. Walter Benjamin sice označil za příčinu oné ztráty mechanickou reprodukovatelnost originálů, na druhé straně však napsal: „Nedosažitelnost je hlavní vlastností kultovního obrazu. Svou povahou zůstává dálkou, jakkoliv by byl blízký. Blízkost, kterou nelze upřít jeho materii, nezasahuje rušivě do oné dálky, kterou zachovává



[2] [3] Vladimír Havlík, *Svatba*, 1982. Záznam akce - autorská brožura.
Fotografická spolupráce Radek Horáček. Archiv autora



[4] [5] Vladimír Havlík, *Komentovaná procházka, Partitura na poli*, 1980.
Záznamy akcí - autorská brožura vyrobená Radkem Horáčkem pro Vladimíra
Havlíka. Fotografická spolupráce Radek Horáček. Archiv autora

ve svém zjevu.“⁹⁾ Jelikož originálem performance je ona sama, měla by její dokumentace být pouze „aury–prostou“ kopii. Jenže je tu zároveň ona „vzdálenost“, nedosažitelnost originálu. Dokumentace se tak stává svědectvím, jež zprostředkovává sekundárnímu divákovi kontakt se vzdáleným činem. Stává se předmětem touhy (fetiš je možná silné slovo) a zdůrazněním nemožnosti prožít původní akci, která definitivně pominula, vlastně dává dokumentaci kultovní charakter. Nepřítomnost performance tedy auratizuje dokumentaci coby zprostředkovatele. Čím více se dokumentace šíří, tím větší je síla legendy, mýtu o jedinečnosti, neopakovatelnosti a výjimečnosti původní akce. Dokumentace se ocitá v pozici ikony a má podle mého názoru skutečně velmi blízko k náboženské interpretaci. Ikona zprostředkovává vztah k Bohu, o kterém nevíme, jestli existuje, nemůžeme si na něj sáhnout. Stejně tak si nemůžeme ověřit bolest Chrise Burdena po prostřelení ruky, nemůžeme si pohladit zjevně ochočeného Beuysova kojota, nemůžeme prožít pocit ohrožení Mariny Abramovič při jedné akci,¹⁰⁾ kdy si s ní diváci (údajně) mohli dělat, co chtěli. Ikonická dokumentace nám pouze naznačuje, jak to tenkrát mohlo být. Mohlo, ale nemuselo - originál akce zmizel a imaginace konzumentů dokumentace vytváří nepřeborné množství kopií.

*

Diskuse

Otázka: K tomu Benjaminovi, já jsem od něj nečetla všechno, ale ve zmíněném *Uměleckém díle ve věku své technické reprodukovatelnosti*¹¹⁾ on tvrdí opak, že díky produkcím se aura ztrácí.

Vladimír Havlík: No právě, ale zároveň tam má onu zmiňovanou větu o vzdálenosti. Takže je to přesně, jak říkáte, on tvrdí, že se aura ztrácí, a já si naopak myslím, že ne. Tím, že dokumentace odkazuje ke vzdálenému (už neexistujícímu) originálu, vytváří mýtus, jehož originálním nosičem se pak sama stává.

Tomáš Ruller: Co říká Vladimír, je právě paradox. Dokumentace můžou auru obnovovat.

Vladimír Havlík: Myslím, že ano.

Jan Krτίčka: Benjamin mluví pouze o reprodukovatelném obrazu, o fotografii obecně, zatímco my se bavíme o dokumentaci, která je jen specifickým užitím fotografie v souvislosti s akcí, tam pravděpodobně nabývá zase jiných významů.

Vladimír Havlík: Já bych se možná ještě zeptal Jiřího Kovandy, jak probíhaly instrukce fotografovi. Osobně jsem to řešil tím, že jsem mu řekl, co budu dělat (že si třeba lehnu pod drn) a ať si to fotí, jak chce. Čili přátelé, kteří mé akce fotili, věděli jen naprostý základ, ale úhly pohledu, cokoliv, co se týkalo fotografování, bylo na nich. Instruoval jsi svého fotografa víc, nebo jsi to pak už nechal na něm?

Jiří Kovanda: Úplně stejně. On zhruba věděl, ale vůbec nevěděl, co přesně. Věděl, že si stoupnu na Václaváku a roztáhnu ruce a budu tam stát nějakou dobu. Samozřejmě tam bylo také to, co jsem říkal, že nechci, aby byl se mnou spojovaný, aby byl vidět. Vzal si „náležitě náradí“, byl někde o kus dál a už to bylo na něm, co vyfotí. Fotil mi snad všechny performance a zároveň fotil občas i tady kolegům. Myslím, že měl takový dobrý cit, že se mu opravdu podařilo zachytit to, co bylo správně.

Jan Mlčoch: Navštěvoval ty akce třeba i jako divák a měl určitou zkušenost z různého typu věcí.

Jennifer DeFelice: Asi jsem přeslechla, jestli ten nápad s vyprávěním v galerii vám byl spíše protivný, nebo jste k tomu měl kladný vztah? Vnímám to jako takové anekdoty (jsou ve formě anekdoty) a mě by zajímalo, jak to řešíte v současné době, protože se jedná o věci, které se vztahují k minulosti, k čemuž se ta anekdota jaksi hodí - i k té černobílé fotografii. Akce děláte pořád, takže, jak to řešíte nyní?

Vladimír Havlík: Já nevím, jestli to jsou všechno anekdoty. Ty příběhy se tak skutečně staly. Ale máte pravdu, anekdota by to byla, kdybych si to vymyslel. Tím, že se to stalo, je to vlastně příběh, životní zkušenost. Samozřejmě jsem možná zvolil víc „příběhů s vtipným koncem“, asi k tomuto způsobu pointy tihnu. Ale nevymýšlím si, nefabuluji. Řada fotografií je naopak doprovázena pouze datací, takže ten dojem sbírky anekdot mohl vzniknout na základě výběru pro dnešní prezentaci. Přiznám se, že pro ni jsem záměrně sáhl po příbězích s vtipnou pointou, aby se nudící se posluchač trochu pobavil. Princip reflexe či sebereflexe asi souvisí i s věkem, protože ta časová vzdálenost už je tak velká, že se ze mě stává nostalgik. Čili to vzpomínání, komentář se dotýkají jiných (skrytých) rovin příběhu. Tehdy, při samotné realizaci akcí jsem chtěl především, aby to „dopadlo dobře“. Pak bylo období prvních výstav, kdy jsem hrozně chtěl, aby to dobře vypadalo na fotce. Proto jsem také udělal ty tzv. lepší fotky. Ony skutečně byly lepší než ty první vintage, i když ne o moc. Chtěl jsem, aby to vypadalo „profesionálně“. Asi mě v tom bohužel neblaze ovlivnila jedna věc... Nevím, jestli si pan Mlčoch vzpomene, kdy byla výstava *Tělo v československé fotografii?*¹²⁾

Jan Mlčoch: V polovině osmdesátých let. Možná dokonce v první polovině osmdesátých let. Antonín Dufek ji dělal.

Vladimír Havlík: Tak tam mě Antonín vyzval a já jsem tam poskytl takové ty malé „šedáky“ [9]. A vyšel článek v *Revue československé fotografie*. Někdo o tom napsal, že to je bezva, že se konečně taková experimentální výstava objevila, ale že by tam neměli být takoví totální amatéři - a teď mě tam jmenoval - kteří ani neumí udělat fotku. A ve třech větách mě úplně vyřídil. To se mě tak dotklo, že když jsem pak dělal tu svoji první výstavu, experimentoval jsem s vývojkami, s tvrdostí papíru s osvětlením a dalším, abych docílil lepších výsledků [10]. Ony ty fotky samy o sobě jsou také technicky nedokonalé, ale vypadají líp. Tak to jsou ty peripetie. Jiří Kovanda se toho vlastně také dotkl. Říkal jsi, že pro výstavy jsi dělal zvětšeniny. Že jsi nejdřív nevystavoval ty známé A4...



[6] Vladimír Havlík, Barbora Klimová, *Navzájem*, 2011. Dokumentace workshopu v prostorách Tranzitdisplay. Foto Vladimír Havlík

Jiří Kovanda: Původně to tak bylo míněné.

Vladimír Havlík: A taky jsi měl pocit, že pro výstavu to musí být technicky lepší?

Jiří Kovanda: Ne. To já nevím. Já jsem to nějak neřešil. On to vlastně všechno dělal ten kamarád Pavel Tuč, který dělal i pozitivy. Říkal jsi, že někdo ti to vyfotil a dělal sis ty fotky sám. Mně to dělal všechno on. Já jsem od něj dostal obálku a tam ty fotky prostě byly. Takže on se to snažil udělat asi, jak sám uměl nejlíp.

Vladimír Havlík: Ale bylo to třeba už pro výstavu nazvětšované na větší papíry? Už to nebyla ta áčtyřka?

Jiří Kovanda: Byly to ty malé, protože když se to posílalo poštou, tak to většinou byly A4. To byl myslím maximální formát.

Hana Buddeus: Ukazoval jste ta alba a některé fotky tam jsou jakoby okousané. To je umělecký záměr?

Vladimír Havlík: Ano. V podstatě musím asi přiznat barvu. Já jsem takový „l'art brut performer“. Takže mě v určité chvíli, stejně jako toho Miroslava Tichého (ačkoliv jsem ho vůbec neznal), připadlo důležité, aby to mělo nějaký ozdobný prvek. Byla to prostě zvláštní libůstka. Třeba kolem fotek jsem dělal (a on to má také na těch svých fotkách) tuší takové rámečky [11].

Jan Mlčoch: To se ale v sedmdesátých, osmdesátých letech dělalo, jakoby grafický rámeček. On tam ale [Tichý] propisovačkou ještě dělal takové ty lidové ornamenty.

Vladimír Havlík: To už jsem nedělal. Tak daleko jsem nešel. Asi už jsem byl příliš ovlivněn minimalistickým kontextem.

Tomáš Ruller: Ukazoval jsi Burdena. O přestávce jsem připomínal, že se naše diskuze omezila jenom na fotky. On třeba vystavuje kulku, kterou si nechal prostřelit ru-

ku, a další věci - rýsovačky, kterými se nechal píchat. Nemyslíš si, že se ta diskuze moc soustředí jen na fotografii? Vystavoval jsi někdy sám něco jiného než fotky?

Vladimír Havlík: Ne.

Tomáš Ruller: Máš třeba nějaký archiv zbytků trávy nebo ten vystřižený kus koberce.

Vladimír Havlík: Ne. Vůbec žádné takové věci nejsou. Zbytky (relikty) po akcích jsem nepovažoval za důležité. Ani mě nenapadlo, že by to mohl být artefakt.

Tomáš Ruller: V tom jsme asi velmi jiní, protože já jsem přišel trochu z jiné strany než vy tři¹³) a mám různá skladiště zaplněná všelijakými fetiši, věcmi, předměty atd. A je to trošku jiný pohled, protože fotografie s textem je jenom zlomek...

Vladimír Havlík: No ale jestli tomu ten reliktní pomůže... Nejsem si jistý.

Tomáš Ruller: Nepomáhá, ale mám pocit, že ten reliktní, třeba kulka, má stejnou hodnotu jako fotka. Je tam jakoby blíž té auře, ale není to tak vždycky.

Otázka: A nemá být cílem konceptuálního umění nebo happeningů dematerializace umění? Pokud se nepletu, v šedesátých letech byli umělci nespokojeni hlavně kvůli tomu, jak se zacházelo s uměleckými díly - šlo to až za hranici jakéhosi uctívání fetišů a předmětů. A právě proto vznikaly happenings - měly úplně odstranit představa, že co je v galerii, je jako božstvo...

Vladimír Havlík: Ale nepovedlo se to. Stal se z toho stejně artefakt.

Tomáš Ruller: Říkáš to samé, co Jirka Kovanda - že ztratil ten ideál.



[7] Vladimír Havlík, *Záměna*, 1981. Záznam akce.
 Fotografická spolupráce Radek Horáček. Archiv autora.
 Příklad z publikace *Yesterday*

[8] Vladimír Havlík, *Záměna*, 1981. Záznam akce.
 Fotografická spolupráce Radek Horáček. Archiv autora



Vladimír Havlík: To není o ideálech. Když za tebou přijdou kupci, prodáš to také.

Tomáš Ruller: Já jsem toho moc neprodal. Vždycky, když přijdou, velmi váhám a v osmdesátých letech jsem z toho neprodal nic. Ale to je dobrá otázka: Co může performer prodat? Nabízí se odpověď, že jediné sebe. To si člověk také dává pozor, komu se prodá a za kolik a jak se zaprodá. Přikláním se k tomu - a to jsem se chtěl taky zeptat Miloše Šejna - že je důležitější sdílení než sdělování a že všechny ty dokumentace posunují sdílení do informační roviny, byť tedy se nakonec shodneme, že můžou získat nějakou auru a že třeba po čase takto prezentované zase mají nějakou novou auru. Ale pro mě byla vždycky cennější ta živá akce a v tom si myslím, že medializace je vlastně odklon. Já se jí sice zabývám a snažím se ji do toho zapojit, udělat z toho jeden celek.

Vladimír Havlík: Na druhé straně, myslím, že stejně to všechno skončilo v kontextu umění a tím pádem to má diváka, který je poučený, který si dokáže mezery doplnit. Tzn. ani jedna z těch věcí není taková, že bychom ji nerozuměli. Mimochodem je zajímavé, že čím víc se rozšiřuje množství a permanentní dostupnost informací, tím více se cení dokumentační minimalismus. Třeba já dělám to, že z některých akcí, co byly reprezentované šesti fotografiemi, nechám po výběru jen jednu. Je to nakonec moje dokumentace, tak proč ne? Zdá se mi, že vše podstatné je v představě, v imaginaci diváka. Vše podstatné se naučil domyslet, číst z kontextu. O akčním umění zná vše podstatné. A naopak jsem v době „informační blokády“ cítil potřebu vše ilustrovat, tzn. opravdu ukazovat fotky v nějakém sledu, v nějaké linii, aby vyprávěly příběh bez mezer. Báł jsem se neporozumění. Abych třeba mluvil konkrétně o zmiňované *Svatbě* (1982) - teď mi stačí dvě fotky: jedna, jak se pro nevěstu-břizu kope díra, a druhá, jak tam stojí vedle ženicha-smrčku vedle sebe. Vše ostatní se dá dopředstavovat.

Jan Krtička: Mně naopak ve zmíněném Tranzitdisplai přišel ten okraj velmi zajímavý. Možná jsem jako poučený

divák znal ten minimalistický výběr, a naopak jsem neznal kontext se zkušeností, ve kterém to vznikalo. Takže jsem si možné zmiňované okraje nebyl schopen domyslet. A velmi mě bavila: za prvé, forma amatérské dokumentace, té neprofesionální fotografie, a za druhé přítomnost okraje, kdy performance je najednou bohatší a možná i méně ohraničená, takže i bohatěji interpretovatelná. Tak to působilo na mě.

Vladimír Havlík: Tam už určitě zafungovala spolupráce, spolupodílnictví Barbory Klímové. Nevím, jestli bych se pro tento způsob prezentace rozhodl sám.

Tomáš Ruller: Ale byly také doby, kdy se vlastně dokumentace odmítala úplně, jako něco nečistého a znečišťujícího čistotu vlastní akce. Mezi tyto lidi patřil třeba Kaprow a já měl možnost s ním o tom v devadesátých letech diskutovat a paradoxní je, že on na konci své dráhy vlastní akce už vůbec nedokumentoval. Říkal, že jediný harddisk, jediný dokument je v jeho paměti a v paměti těch, kteří u toho jsou, ale způsob, jakým se to pak dál sdělovalo a sdílelo, byl čistě verbální, tzn. návrat k vyprávění za určité situace a za určitých podmínek jako historka. Vrátilo se to tedy k tomu sdělování čistě verbálnímu.

Jennifer DeFelice: Dodala bych, že on přistoupil na to, že se happeningy mohou opakovat, a kvůli tomu vlastně dělal slovní partitury, díky kterým se - když byla v MOCA v Kalifornii jeho velká retrospektiva - jeho díla všechna realizovala znovu.¹⁴⁾

Tomáš Ruller: Je jisté, že s tím souhlasil? Já mám pocit, že to totiž udělali jeho pozůstalí po jeho smrti.

Jennifer DeFelice: On na opakování happeningů přistoupil, slovní partitury má dokonce vydané jako knihu. Posun od dokumentace k živé dokumentaci v paměti lidí - kde se pak vlastně může opakovat - je velmi zajímavý.

Jan Mlčoch: Jenom pro zajímavost, bavíme se zde o tom, co je originál, vintage atd. Sáhne-li do opravdu hlu-

boké historie, zjistíme, že sláva archaického řeckého sochařství nepochází z originálů, ty se prostě nezachovaly. Jsou jen kopie, které jsou v Římě, v Itálii. Dodatečné kopie, originály jsou už dávno pryč. Ale my známe řecké sochařství pouze prostřednictvím těchto xeroxů, multiplů a kopií, u kterých si nemůžeme být jisti, jestli skutečně odpovídají originálu velikostí, provedením atd. To ale neubírá naši určitou představu o vážnosti a kvalitě staré řecké kultury. Jsou věci, které se prostě nezachovávají. Tedy zachovají jenom v takovéto dokumentaci, jako určitá vzpomínka, částečně zachycená nějakou fotkou, částečně zachycená textem, to se nějak vzájemně doplňuje, ale v žádném případě to plně neinterpretuje ten faktický zážitek být při tom. My se však alespoň touto formou snažíme trošičku něco z toho zachytit, protože si myslíme, že se to dá prožívat i v mysl, dodatečně, i když tam člověk přítomný není. Možná se časem ukáže, že se to všechno vyhodí a ztratí se pro toto cit a pochopení. Je docela možné, že to jednou úplně skončí. Proč ne? Musí být nějaká ekologie, jinak by byl svět zanesený uměním.

*

- 1) Upravený přepis záznamu přednášky z konference Dokumentace umění, 5. 12. 2012 FUD UJEP v Ústí nad Labem.
- 2) *Vitání jara* (1979), *Sad* (1981), *Svatba* (1982), *Obrazy–Představy–Domy–Sny* (1979).
- 3) Blanka ŠVĚDOVÁ, „Vladimír Havlík“, *Artlist*, 2006–2012, <http://www.artlist.cz/?id=1222> (cit. 3. 11. 2013).
- 4) *Komentovaná procházka* (1980)
- 5) *Navzájem. Veřejně přístupný workshop Vladimíra Havlíka pro Barboru Klímovou*, Praha: Tranzitdisplay 2011. *Navzájem. Veřejně přístupná dílna Barbory Klímové pro Vladimíra Havlíka*, Praha: Tranzitdisplay 2011.
- 6) Vladimír HAVLÍK – Barbora KLÍMOVÁ, „Věty o minulosti - akcích - dokumentaci“, *Ateliér environment, FaVU VUT Brno*, http://environment.fva.vutbr.cz/sites/default/files/akce/soubory/vety_o_dokumentaci.pdf (cit. 24. 4. 2013).
- 7) Vladimír HAVLÍK, *Havlík - Yesterday*, Praha: Parallel.cz, 2009.
- 8) V roce 1981 jsem uskutečnil akci *Záměna*, která spočívala v přemístění tří stejně velkých čtverců – dlaždice z chodníku, koberec z mého bytu a drnu z parku ve všech vzájemných kombinacích. Když jsem vyjmul dlaždici z chodníku na olomouckém

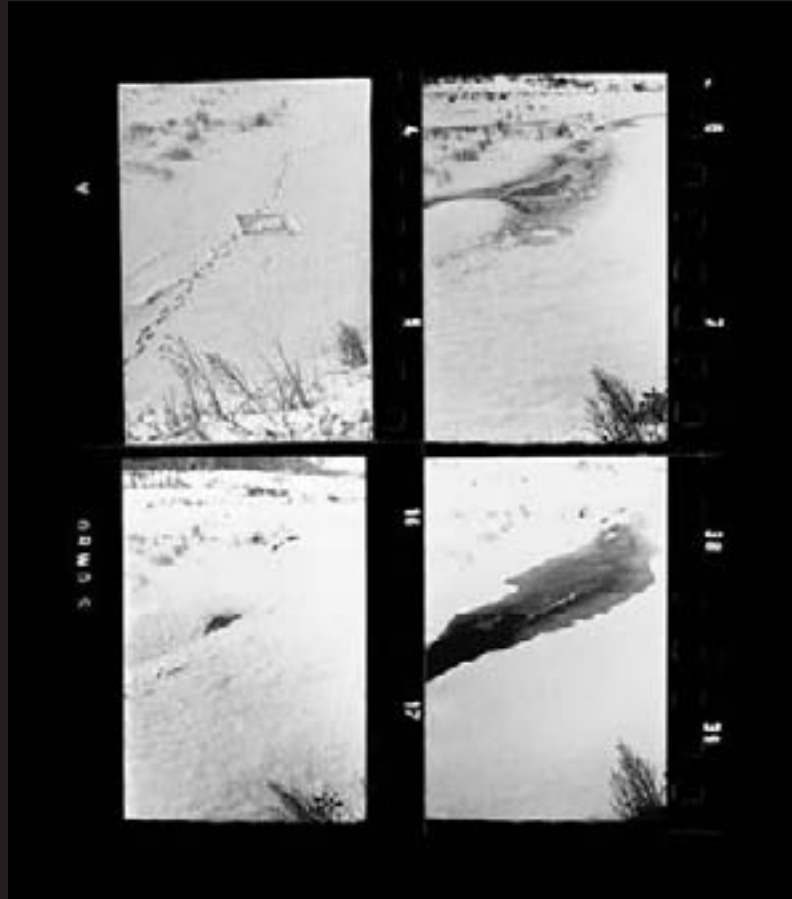
náměstí, nahradil ji kobercem a krácel k domovu, zatkli mě příslušníci Veřejné bezpečnosti a obvinili z rozkrádání majetku socialistického vlastnictví. Při výslechu na policejní stanici jsem se vyšetřovateli snažil vysvětlit, že akce spočívá v záměně dlaždice za koberec a že doma mám v koberci vyřezanou díru velikostí oné dlaždice. Zvědavost nakonec přiměla příslušníky policie nasednout do auta a zajet se mnou do mého bytu. Když uviděli, že v koberci je skutečně díra přesně odpovídající rozměrům dlaždice, začali se smát. Prikázali mi, abych dlaždici okamžitě vrátil na místo v chodníku a vyšetřování případu uzavřeli.

- 9) Walter BENJAMIN, *Dílo a jeho zdroj*, Praha: Odeon 1979, s. 41.
- 10) Chris BURDEN, *Shoot* 1971; Joseph BEUYS, *I Like America and America Likes Me*, 1974; Marina ABRAMOVIČ, *Rhythm*, 1974.
- 11) Walter BENJAMIN, „Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti“, in: *Dílo a jeho zdroj*, Praha: Odeon 1979, s. 17–47. (pozn. ed.)
- 12) *Tělo v československé fotografii 1900–1986*, kurátor Antonín Dufek, Kroměříž: Muzeum Kroměřížska 1986.
- 13) Jan Mlčoch, Jiří Kovanda a Vladimír Havlík. (pozn. ed.)
- 14) *Allan Kaprow - Art as Life*, kurátoři: Philipp Kaiser a Paul Schimmel, Los Angeles: MOCA 2008. (pozn. ed.)



[9] Vladimír Havlík, *Pocta Kazimíru Malevičovi*
(*Černá nad/pod bílou*), 1979. Záznam akce.
Fotografická spolupráce Radek Horáček. Archiv
autora

[10] Vladimír Havlík, *Pocta Kazimíru Malevičovi*,
1979. Záznam akce. Fotografická spolupráce
Radek Horáček. Archiv autora





PERIPETIE DOKUMENTACE (AKČNÍHO UMĚNÍ)

Tomáš Ruller

Název se někdy zjeví zčista jasna a jindy se vyvíjí, postupně usazuje a doladuje: Původní „Dokumentace umění/Umění dokumentace“ (ovlivněný Borisem Groyssem) se při probírání mými dokumentacemi proměnil za pochodu na „Peripetie/Peripatetie - dokumentace“ a potom ve snaze nalézt pozitivní východisko se posunul „Od umění dokumentace k umění prezentace“.¹⁾

Má přednáška (s připravenými dokumentacemi z textů,²⁾ fotografií [1], videí [2] [3], reliktvů [4] z webu³⁾ i FB⁴⁾) byla na počátku dramaticky ohrožena výpadkem proudu. Téměř se zdálo, že vše připravené bude k ničemu, tak jako se u živých akcí běžně stává. Osudové souhry šťastných i nešťastných náhod běžně řídí dění nečekaným směrem. Zkušenost performerera tak vede k odevzdávání se vývoji událostí. Když vše jde, jak má, s plným vědomím a pozorností se performer stává prostředníkem (médiem) spolu-utváření skutečnosti, vzdává se tradičního autorství a účastní se inter-akce v přítomném okamžiku. Napětí neočekávatelnosti toho, co přijde jako potenciál živé akce, podobně jako energie, kterou se proces realizuje, jsou zachytitelné jen jako zážitek, pokud jsou účastníci vnímají a pozorní.

Jeden z paradoxů dokumentování je, že i najatý a instruuovaný fotograf či profesionální kameraman vrcholné okamžiky často mine. Přitom dokumentaristé mohou průběh akce svým přístupem velmi narušovat. Jsou tedy akce, které není žádoucí dokumentovat, může být dána podmínka skryté kamery [5] a různé jiné limitace. Také často platí (á la Wittgenstein⁵⁾), že to podstatné na obraze není [6] [7], včetně varianty utajení autorství [8]. Každé záznamové médium zprostředkovává jinou informační vrstvu, která je vůči celistvosti původní akce zákonitě

[1] Vladimír Havlík, *Pokusná květina*, 1981. Záznam akce.
Fotografická spolupráce Radek Horáček. Archiv autora

dílčí. Každé médium má svou pravdivost a výpovědní hodnotu, ale současně nemá schopnost pojmut skutečnost živé události docela [9]. A v každém médiu, je-li v tvůrčích rukou, se lze posunout od dokumentu k autorské výpovědi, až samostatnému novému artefaktu. Tak se dílo může dál vrstvit [10]. Zda média účinek akce zesilují, nebo degradují, je otázka kvalitativní. Je pravda, že někdy je lepší neukazovat nic, ať už proto, že za nic nestojí záznam nebo se nepovedla akce.

Dokumentace se liší také podle potřeb a možností uživatele. Jínou dokumentaci autor poskytuje pro samizdat⁶⁾ [11], jínou k soudnímu líčení⁷⁾ [12], pro teoretickou studii⁸⁾ [13] nebo pro populární publikaci⁹⁾ a jínou pro výstavu či muzejní sbírku [14]. Někdy jsou vhodné celé série snímků [15] nebo i kombinace různých perspektiv, formátů, stylů i médií [16]. Galerie a muzea dávají většinou přednost objektům a instalacím¹⁰⁾ [17] [18].

Uchovávám všechny typy dokumentů, které jsou dostupné [19] a které se uchovat daří [20], v celé škále forem [21] tak, aby mne nezavaly, aby mi zůstala volná kapacita pro novou tvorbu. Můj archiv je integrální součástí mé práce, roste a odumírá organicky, chová se jako živý organizmus.

Od „autorovy“ (performerovy) dokumentace, kterou má k dispozici a jež je zpravidla různorodá ve formě i kvalitě, ze známých i neurčitých zdrojů, z médií nebo i od policie (cenzurní zásahy, zákazy vystavovat, odmítnutí zahraničních pozvání¹¹⁾ apod.), je vhodné rozlišovat „autorské“ dokumentace (vlastní i od profesionálů) a dokumentace performerem „autorizované“. Způsoby spolupráce se známými fotografy, kameramany, video-umělci atp. jsou velmi individuální. Od drazé vykoupných snímků [22] [23], přes přátelsky darované (Bohdan Holomíček, Ľubo Stacho), s limitovanými právy (Peter Moore), po dělené autorství (Hana Hamplová - vystavuje ve svém profesním kontextu pod svým jménem a uvádí autora akce, zatímco autor akce vystavuje ve svém kontextu pod svým jménem a uvádí autora fotografií), až k neurčitému sdílení autorství (Tono Stano) - de facto spolu-autorství.

Autorská dokumentace vzniká z dostupných snímků selekcí - výběrem toho nejlepšího (případně série),

promazáním špatných záběrů a střihem videa, výběrem vhodných údajů pro slovní popis. Každý výřez, barevná úprava, retuš, zásah do chronologie - veškerá post-produkce¹²⁾ se může k obrazu původní skutečnosti buď přibližovat (precizovat zobrazení), nebo také vzdalovat (vytvářet zdání a klam). Výběr fotografie může vést k nalezení a vycizelování ikonického snímku, který reprezentuje ducha akce [24], nebo se také může stát falešným idolem. Performerova autorská nebo jím autorizovaná dokumentace z uskutečněné akce směřuje k sebe-interpretaci. A akce neuskutečněné, neuskutečnitelné nebo imaginární - konceptuální - přirozeně tvoří východisko „umění dokumentace“ v Groysově pojetí.¹³⁾ Ať tak či onak, paměť účastníků i všemi formami dokumentací prostupuje mýto-tvorba. To nehovořím o aranžovaných situacích připravených předem pro kameru, o gestech a postojích pro efektní nebo efektivní záběr, které (byť na náměstí plném lidí) nejsou živou akcí, ale spíš mediovaným konceptuálním gestem, a ve stylizované formě snímku opatřeného datací se stávají spíš zprávou - informací [25], pokud nepřeváží umělecká hodnota fotografie.

V sedmdesátých letech se dokumentace akcí nepovažovaly za umělecká díla, spíš za prostředek komunikace (často mail-artového charakteru). Už to byl posun od radikálního odmítání dokumentování, které provází happening sedesátých let. Inter-mediálnost,¹⁴⁾ kterou přineslo hnutí Fluxu ve svých událostech (events), konceptuální aktivity¹⁵⁾ i body-art bývají ztělesňovány také v reliktech [26] [27] a komplexními instalacemi [28] - viz můj text *Prezentace / instalace - akce*.¹⁶⁾ I relikvie jsou uchovávány s očekáváním možného magického znovu-oživení [29].

Klasický happening, kde běžnou součástí byly scénáře a různé propozice, body-art nejčastěji zachycován ve fotografích s popisem, nebo performance-art integrovány multi-mediálně, vyžadují také různé způsoby uchovávání a re-prezentace. Jiné než procesuální nebo konceptuální díla výtvarná, hudební, literární. A jiné zase politické intervence, hacking, sociální aktivismus a umění spolupráce.

Důraz na živé uskutečňování, na prožívanou skutečnost a příklon k žitému před umělým (artificiálním), tedy k životu jako zdroji a smyslu umění, přinesl pojem Live

Art = Živé umění,¹⁷⁾ manifestující odklon od materiálního a předmětného chápání uměleckého díla ve prospěch performativní podstaty umění obecně.¹⁸⁾

Z převládajícího fetišizmu se ale zřejmě jen tak nevymaníme. Jakoby zážitky a vzpomínky uchovávané jen v osobní paměti účastníků, jak o nich píše Kaprow v *Prohlášení umění a života*,¹⁹⁾ nebyly dostatečným výsledkem. Přitom lidská paměť je nejpřirozenější záznamové médium a osobní iniciace nejstarší tradicí. Je otázka, jakou šanci má vzdor vůči trendu nadřazování produktu nad tvůrčí proces. Při vědomí esenciálnosti tvůrčího činu ponechává jeho zachycení, materializace, relikt, dokumenty i záznamy přes různé paměti a úložiště plynout volně k dalšímu životu. Ať už probíhá re-cyklace mnou samým, nebo je vypouštím do světa umění i uměleckého trhu. Výhodou akční tvorby je, že tvůrčí akt se nemusí odehrávat vždy před diváky a performer může užít jakékoli prostředky.

Nástup videa, u nás v osmdesátých letech, je tak jako ve světě úzce propojen s počátky video-artu. Na rozdíl od fotografie, která nabízí fascinující možnost vytrhnout okamžik z toku času - vytvořit ikonu [30], video registruje probíhající plynutí děje [31]. Oproti diskontinuitním (u nás ojedinelým) filmovým záznamům, video umožnilo pořizovat záznamy kontinuální, a především umožnilo propojit kamery v reálném čase s monitory a projekcemi - viz *Uzavřené okruhy*²⁰⁾ [32] [33]. Nelze jednoduše říci, že by video-art vznikl z původních video-dokumentací prostě post-produkčními zásahy [34]. Máme také akce aranžované pro video-kameru (ať už s obecnstvím, nebo bez něj), které zprostředkovávají cílí k divákům skrze média [35], někdy i přes mediální řetězce (rozhlas a televizi [36]) - tedy video-performance [37] a media-performance [38]. Média pronikla, skrze monitory a projekce, ve zpětné vazbě a v živých vysíláních, i zpět do akcí samých [39]. Období osmdesátých let tak můžeme charakterizovat jako dobu „multimediální performance“. Je příznačné, že současně s tím, na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let, u nás dochází k přechodu z modernistických pozic na principy postmoderní performance.²¹⁾ Je s podivem, že tato kapitola je českou teorií a kritikou opomíjená.

Problematika dokumentace a archivace nových strategií těchto aktivit přináší další dilemata a paradoxy, které se prohlubují s nástupem digitalizace v devadesátých letech. Nová média usnadnila nejen post-produkci a re-mediaci²²⁾ [40], ale také prezentace v multimediálních a interaktivních instalacích. Nové technologie rovněž umožnily vstup do virtuální reality [41]. Hypertext a síťová struktura internetu otevřely další dimenze komunikačního prostoru. Mediace na www²³⁾ s možnostmi streamingu záznamů i živých přenosů v reálném čase [42] následně rozpoutaly inter-akce na sociálních sítích.²⁴⁾ Jednou zveřejněná nepřesnost, omyl nebo i nepravda zde ale opakováním a odkazováním rotuje k nerozeznání mezi ostatními informacemi - vzniká stále větší prostor pro libovolné nakládání s daty, pro hry a fikce, až po záměrné manipulace, falšování a podvody. Původní identita a autenticita se stále obtížněji odkrývá. Jsme tak svědky nebývalého rozmachu tvorby iluzí, mýtů a obtížně identifikovatelného klamu. Podle Groyse²⁵⁾ se ale fikce stává originálem a získává nejen aureolu, ale i auru, neboť jde o komplexní hru s její ztrátou, přemisťováním a novým lokalizováním, protože originalitu určuje aktuální historický kontext.

To vše posunuje téma konference od problematiky tvorby forem dokumentace, kde svoji formativní roli sehrávají také kurátoři a teoretici, přes uvědomění si motivace, smyslu a cíle dokumentování, kterým je opětovná prezentace [43], až po způsoby uchovávání, tedy archivaci a její dostupnost (per-formování/in-formování/trans-formování), k možnostem re-prezentace, tedy i legitimacy re-performance.

Proto také nakonec sklenka vína [44] a přípitek...

*

1) V mém pokusu o definici „Art of Presentation“ v předstupu, představování a představení se zdůrazňuje přítomnost „presence“, jež je etymologicky vázána také na princip daru „present“. V rámci hnutí Black Market vznikly i další speciální pojmy, např. „všetropení - allotropy“ B. Niesloného, „aktuace - actuation“ A. Mac Lennana, moje „situ-akce“ a nebo Piotrowského „groundworks - základní práce“.

2) Texty tvoří mimo faktografické popisky také např.

- návody: „Někdy až bude chumelit, dělej, jakoby se nechumelilo / nos dříví do lesa / atd.“

- záznamy: „Chvilé / tříštění zrcadla / naplňující prázdnou chrámu“
- schémata: viz TOMAS RULLER, 2013, <http://www.ruller.cz/znam-cz.html> (cit. 11. 11. 2013).

- definice, hesla, manifesty, scénáře, projekty, rozhovory, vzpomínky: viz Ivan KAFKA - Tomáš RULLER, „Mezi vrstvami - přiznání k akci“, in: *Výtvarné umění: The Magazine for Contemporary Art*, 1996, 1-2/96, s. 94-95.

- katalogy (Documenta 8), antologie (RoseLee GOLDBERG, *Performance art: from futurism to the present*. London: Thames and Hudson, 2001.), dějiny (Lenka BYDŽOVSKÁ et al., *Dějiny umění 12*, Praha: BALIOS 2002), archivy (Schwarze Lade, Köln).

3) TOMAS RULLER, 2013, <http://www.ruller.cz> (cit. 11. 11. 2013).

4) „Tomas Ruller“, *Facebook*, <https://www.facebook.com/tomas.ruller> (cit. 11. 11. 2013).

5) Ludwig WITTEGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus*, Praha: Svoboda-Libertas 1993.

6) *Výběr II*, samizdat, vydavatel Karel Tutsch, Brno 1987.

7) Trestní spis 1 T 108/85, Obvodní soud Praha 4, 1985.

8) Roselee GOLDBERG, *Performance Art: from Futurism to the Present*, London: Thames and Hudson 2001.

9) Tomáš RULLER, „Rozhovor“, *Art & Antiques*, duben 2006, <http://www.ruller.cz/interview.pdf> (cit. 11. 11. 2013).

10) Paul SCHIMMEL, *Out of Actions: Between Performance and the Object 1949-1979*, Los Angeles: MOCA 1998.

11) Z pozvání na Documenta, kam mi nebylo Art Centrem umožněno vycestovat, když jsem nevyhověl podmínce podepsat spolupráci s StB, zbyla jen foto-dokumentace v katalogu: *Documenta 8: [Ausstellung] 12. Juni-20. Sept.* Kassel: Weber, 1987.

12) Nicolas BOURRIAUD, *Postprodukce*, Praha: Tranzit 2004.

13) Boris GROYS, „Umění ve věku biopolitiky: Od uměleckého díla k dokumentaci umění“, in: *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, 2008, č. 4-5, s. 115-124.

14) Dick HIGGINS, „Intermedia“, *Something Else Newsletter*, vol. 1, No. 1, 1966, http://primaryinformation.org/SEP/Something-Else-Press-Newsletter_V1N1.pdf (cit. 11. 11. 2013).

15) Thomas McEVILLEY, *The Triumph of Anti-Art: Conceptual and Performance Art in the Formation of Post-modernism*, New York: McPherson & Co. 2005.

16) *Výtvarné umění: The Magazine for Contemporary Art*, 1994, č. 4.

17) Adrian HEATHFIELD, „Live Art Development Agency“, *LIVE Art and Performance*, London 2004.

18) David DAVIES, *Art as Performance*, UK: Blackwell / John Wiley & Sons 2008.

19) Allan KAPROW, *Essays on Blurring of Art and Life*, Berkeley: University of California Press 1996.

20) Slavko KACUNKO, *Closed Circuit Videoinstallationen: Ein Leitfaden zur Geschichte und Theorie der Medienkunst*, Karlsruhe: GRIN, ZKM 2008.

21) Dick HIGGINS, „Postmodern Performance“, in: A. A. BRONSON - Peggy GALE (eds.), *Performance by Artists*, Toronto: Art Metropole 1979.

22) Jay David BOLTER - Richard GRUSIN, „Remediation“, in: *Configurations*, roč. 4, 1996, č. 3, s. 311-358.

23) Na webu jsem pánem své „image“, ale aktualizace dá práci. Současné malé formáty jsou pozůstatek vývoje v rozlišení obrazovek od devadesátých let, kdy jsem se stránkami začal - udržování je otázka kapacity a priorit. Úvodní portrét bez tváře a následující sérii fotografoval Tono Stano. (Viz *Atelier Performance*, 2013, <http://www.performanceart.cz> (cit. 11. 11. 2013).

24) Facebook je uniformní, ale živelný. Svůj FB od založení zatím jen občas pasivně promazávám - vše co nyní obsahuje, vzniklo samovolně - je zajímavé sledovat ten samospád, beru to jako zpětnou vazbu. (Viz „Tomas Ruller“, *Facebook*, <https://www.facebook.com/tomas.ruller> (cit. 11. 11. 2013).

25) Boris GROYS, „Umění ve věku biopolitiky: Od uměleckého díla k dokumentaci umění“, in: *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, 2008, č. 4-5, s. 115-124.



[1] Tomáš Ruller, *Cestou*, 1974. Situace. Jeskyně Pekárna

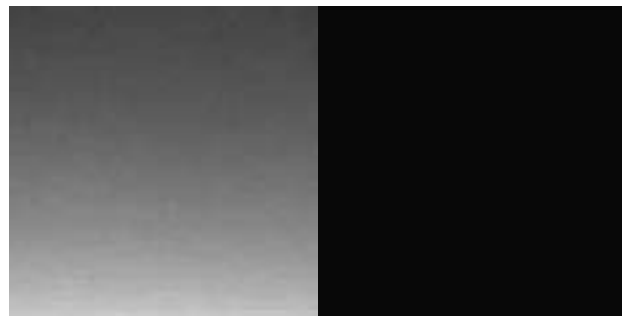
Původně vlastnoručně vyvolaná a vyzvětšovaná série fotografií, které jsem vyfotografoval při mnou iniciované události (v Moravském krasu o Velikonocích 1974) inspirovaná volně Platonovou vizí vztahu světa jevů a světa idejí. Ze sledu improvizovaných situací, ze tmy ke světlu se pohybujících osob se časem vyextrahoval nejcharakterističtější snímek, na němž jsou nejlépe zachyceny „reálné“ obrysy pohybu „de-formované“ protisvětlem.

[2] [3] Tomáš Ruller, *24 hod / In Belfast*, 1995. Video-akce. Exchange Resources

Automatický časosběrný video-záznam (na Hi-8) jednoho dne na festivalu - od příletu do odletu.

[4] Tomáš Ruller, *Lahvované (tele)vize - ruční práce*, 1995. Orbis Fictus, CSU, Valdštejnská jízďárna, Praha

Vkládáním rukou manipulované obrazovky ve výrobě Tesla Rožnov při nanášení a exponování barevných luminiscenčních vrstev před spojením s elektronikou, vakuováním a zatavením plně funkční obrazovky s barevnými stopami rukou vznikly jako náhradní varianta konceptu „Lahvované televize“, obrazovek z pivních a vinných lahví. Jedna obrazovka naopak obsahuje uvnitř pivní láhev, která stíní toku elektronů.



[5] Tomáš Ruller, *Čekající cestující*, 1997. Situace. Permanent Performance, G4, Cheb

Graby z video-záznamu skrytou kamerou při neoficiální performanci na hraně rozpoznatelnosti pro pozvané publikum - incognito pro veřejnost - v běžném veřejném provozu čekárny nádraží.

[6] [7] Tomáš Ruller, *Pod modrou oblohou a pod hvězdami*, 2003. Foto-akce. Symposium Mikulov

Fotografie denní a noční oblohy - to podstatné na obraze není viditelné.

[8] Tomáš Ruller - Ivan Kafka, *Mezi vrstvami*, 1986. Výstavní odpoledne v Černé roklí u Radotína

Akce s utajeným autorstvím ve spolupráci s Ivanem Kafkou, doložitelná jen pozvánkou a poděkováním, k níž mám k dispozici několik fotografií od Bohdana Holomíčka - odtajnění je zdokumentováno v „Zakázaném umění II.“, in: *Výtvarné umění*, 1996, č. 1-2.



[9] Tomáš Ruller, *Black market*, 1986. Performance. Lapidarium, Stuttgart
Mimo fotografií z mého aparátu od neznámých fotografů, mám k dispozici na VHS ad hoc výběr z hrubého materiálu originálního videozáznamu (nevím, v jakém formátu) pořízeného pro Künstlerhaus.

[10] Tomáš Ruller, *K*, 1987. Performance. Eko Art, Spotkanie Suwalskie, Wigry

Fotografie od Bohdana Holomička přefotografované z video-projekce na TV monitoru, z kopie amatérského VHS záznamu. Zmatený dobrovolník pořídil na můj aparát kromě dvou nepoužitelných snímků. Žádný z profesionálů ani televizní štáb mi jejich záznamy neposkytl, přitom chumel kameramanů, který mne obklopoval, se stal součástí akce.

[11] Tomáš Ruller, *Black market*, 1989. Otevřená situace. Mir Caravan, Praha

Vedle skvělých fotografií od B. Holomička existuje chaotické amatérské fragmentární video na VHS od amatérského nadšence. Můj původní dobový sestřih je ztracen, zapomněl jsem ho v taxíku cestou ze setkání se zahraničním galeristou.



[12] Tomáš Ruller, *Mezi-tím*, 1983-4. Multimedia performance (Via Lucis & My a co.). Klub Křenová Brno, Modrý pavilón, Praha

K soudnímu procesu ve věci představení jsem jako důkazní materiál (v r. 1985) použil barevné i černobílé fotografie od Jiřího Dobrovolného a technické reprinty z negativů Bohdana Holomička. Soudní spis obsahuje unikátní znalecký posudek, který s odvoláním na publikaci RoseLee Goldberg ověřuje, že představení bylo uměleckým dílem. Mám také korespondenci s J. Chalupckým, který byl navržen jako svědek, ale nebyl připuštěn. RoseLee Goldberg příběh zpětně zachycuje v novém vydání své knihy *Performance Art: from Futurism to the Present* (Thames and Hudson, London 2001). V soudním sporu týkajícím se performance v Lubenci (1988-9) jsem se naopak snažil, aby byl do spisu (5 C 102/89 OS Louny) zařazen důkazní materiál, o který se opírala protistrana (tiskový orgán OV KSČ), a to video pořízené STB, abych k němu získal přístup - to se mi ovšem nepodařilo. (Viz dípl. práce Jany Čížíkové: *Umění na hraně: Umění versus zákon od 60. let po současnost*, ÚHV FF MU v Brně 2013.)



[13] Tomáš Ruller, *8. 8. 88*, 1988. Performance. Opatov, Praha

Nejnámější snímek je můj výběr ze série č. b. snímků od Hany Hamplové, které jsem od ní získal za režijní ceny, z náhledů jsem tehdy udělal také fotopanel cca 50 x 60 (který stále mám), ze kterého se tehdy tiskl katalogový list pro roční přehled výstav Galerie Opatov. Loni vyšel k retrospektivní výstavě fotografií H. Hamplové souborný katalog s fotografiemi na obálce. Existují také barevné diapositivы od Jany Prekové. Video je natočené na dvě kamery Originálního Videožurnálu (VHS + VHS-c) v režii Michala Hýbka. (Palachovský záběr je použit v úvodníku srpnového vydání OV 88). Můj původní manuální autorský sestřih (z playeru na recorder) existuje jen ve druhé VHS kopii, originál je ztracen. Pro loňskou výstavu jsem zrekonstruoval z původních materiálů nový sestřih (45min.) v digitální verzi na DVD v PAL rozlišení. Jaroslav Krbůšek má ve své sbírce panel se dvěma mými košilemi. V mém archivu je oblek a kufřík, ve kterém se nesl chleba a víno. Původní teoretická reflexe od Zdenky Gabalové byla otištěna v samizdatovém vydání brněnského *Výběru* (K. Tutsche, viz pozn. č. 6) a pražského *Někdo Něco* (L. Hlaváčka). Akce byla francouzsky zpracována v diplomní práci (*Coralie Muroní: 8.8.88: Une performance politique de Tomáš Ruller*, Université de Dijon 2002–2004) a s Václavem Cílkem jsme publikovali foto–knížku *Podobenství o plameni: Čtrnáct zastavení industriální cesty člověka s jeho krátkými poetickými texty vloženou jako „knihu v knize“* (Václav Cílek, *Nejistý plamen: Průvodce ropným světem*, Dokořán Praha 2007).

[14] Tomáš Ruller, *Misto Trans-formace*, 1990. Akce / místa Galerie d, Praha

Reliktní instalace ze zahajovací performance mé první porevoluční sólové výstavy v pražské Portheimce. Instalaci zapůjčil Jiří Zemánek (bez dokladů) pro Národní galerii za ředitele J. Anděla a vystavil v expozici Umění akce, kterou M. Knížák po nástupu zrušil. Zda přežila aspoň v depozitáři, nevím.



[15] Tomáš Ruller, *Prášení na konci chodby*, 1984. Akce – fragment. Křížová chodba staré radnice, Brno

Pro II. výstavu byl připraven koncept procesuální akce–instalace plánované na dobu trvání výstavy – každodenní akční proměny situace mramorového prachu. Po zákazu, než byla před vernisáží odstraněna, jsem improvizovaně na svůj fotoaparát na stativu, který podle mých instrukcí mačkal náhodou přítomný fotograf a kameraman Karel Slach, zaznamenal improvizovanou „anticipací“ potenciálního procesu. Fotopanel série 36 originálních autorských zvětšenin na dokument papíru A4 na dřevotřískce (je stále k dispozici) byl vystaven roku 1985 v Junior klubu Na chmelnici v Praze na výstavě Kafka, Merta, Ruller (kurátor Joska Skalník). Na vernisáži jsem realizoval performanci *S kůži na trh* [40].



[16] Tomáš Ruller, *Open Situation*, 2007. Praha–Lublin–Bydgoszcz

100 číslovaných setů po 3 krabičkách a bookletech s reprodukcemi, autorskými texty i teoretickými reflexemi, 2 - 6 DVD / autorská multimediální dokumentace možností způsobů prezentace 4 společných performancí turné 4-7 performerů: experimentální suma variant zpracování různorodých záznamů - obsahuje fotografické a video medailony jednotlivých autorů + společné fotosoubory a video sestřihy včetně komprimovaných trailerů (2 performance v Bydgoszczi ve variantách průchozí pohyblivé kamery a segmentovaného obrazu 4 paralelních akcí - v interiéru v reálné délce plynutí času ze 4 statických kamer, v exteriéru v iluzivní časové zkratce střihané ze dvou pohyblivých kamer) - tvoří soubor připravený k prezentaci: na sympoziu v Praze promítaný postupně na jediné projekci, v Polsku jako výstava 6-8 pohyblivých obrazů a nebo multiprojekce v Maďarsku - dokumentace se dále vrství na webu: „Prezentace performancí projektu Otevřená situace“, *Atelier Performance*, 2009, http://performance.ffa.vutbr.cz/AKTIVITY/2009/33/open_situation.html (cit. 11. 11. 2013).

[17] Tomáš Ruller, *N. Y. STILL*, 1992. Ronald Feldman Gallery, New York

Výstavní expozici tvořila instalace vzniklá jako reziduum vernisážové performance, která začala vstupem do prázdného prostoru a končila ochutnávkou destilátu, který byl během akce vypálen (kompletní instalace včetně vzorku destilátu by měla být uložena v depozitu galerie) - vedle barevných diapositivů z mého aparátu (foto Zuzana Rudawská) natočil Ondřej Rudawský autorské video (VHS - NTSC) podobně jako u *N. Y. MANDALA* v PS 1, kompletní fotodokumentace č. b. fotografií od Zahy Hamdí (krom několika snímků obratem z jejich rukou) ke mně přes Michaela Baumbrucka nikdy nedoputovaly.



[18] Tomáš Ruller, *Plavba*, 1991. Situ-akce. Festival Faktum I, Národní Galerie, zámek Zbraslav, Praha

Pramice, kterou jsem našel dřevem a skoro potopenou na nedaleké Berounce, přivezl a v parku asfaltem opravil a poté se na ní plavil na rameni řeky okolo galerie, měla být základem instalace z převrácené lodi a TV monitoru se záznamem akce - bárka věnovaná N. G. zůstala ovšem v parku a nakonec se asi potopila.

[19] Tomáš Ruller, *Odvaž se být*, 1992. Prezentace, Oxford

Janou Prekovou náhodou 2x exponovaný diapositivní film vytvořil jedinou kontinuální dvojexpozici, kterou stále uchovávám v neděleném svitku jako jediný dokument.



[20] Tomáš Ruller, *Děkan*, 1998. Live Art. FaVU VUT Brno

Aranžovaná digitálně editovaná fotografie vedení FaVU v nových plastických talárech (design ve spolupráci s Janou Prekovou), které byly rektorským nařízením zrušeny a po mém odvolání i barevné kokardy bez mého vědomí zničeny. Existuje amatérský video-záznam z prvního a jediného promočního ceremoniálu. Fanfáry tehdy improvizované Pavlem Fajtem, později vytvořené ve spolupráci s Milošem Štědrným přetrvaly dodnes. Celé děkanství bylo pojaté kreativně jako Live Art.

[21] Tomáš Ruller, *Chránič trhu*, 2012. Intervence. In 'fr' Action Sète

Intervence na bleším trhu dokumentovaná fotograficky i na moji videokameru teoretikem Edvinem Sandströmem (záznam místního kameramana nemám) - ze sběru a nákupu objektů v limitu 1 Euro vznikla na místě vystavená kolekce, z ní uchovávám část, která se mi vešla do kufru do leteckého váhového limitu.



[22] [23] Tomáš Ruller, *Padání*, 1985. Performance. Maximal Art Gallery, Expanded Theatre, Poznaň

Festivalová performance s různými fotografy, od amatérů z publika až po profesionály, zurnalisty a televizní štáby. Existuje tedy velmi různorodý obrazový materiál. Fotografie, které mám v katalogu, jsou z mého fotoaparátu - tedy mnou na stativu komponované - nevím, kým snímáné. Fotografie od „profesionála“ jsem draze nakoupil, ale nakonec z interiérové části žádné nepoužívám - jsou moc efektní. Z exteriéru (ve výběru na webu) kombinuji jednu amatérskou a jednu „profi“. Ten „profesionál“ se nechal strhnout detaily, fotil neuvěřitelně zblízka, lezl stále do záběru, všem ostatním i mně velmi překážel. Celý kontext mu unikl. Vznikl i profi televizní šot, který mám ovšem přetočený pouze z televizní obrazovky. Nevím, kdo zaznamenal video na VHS, mám kopii a vlastní sestřih. Kuriozitou je, že došla baterie, a tak vrcholná fáze chyběla - kurátoři mne přesvědčili, abychom tuto část na druhý den pro záznam zrekonstruovali a já se uvolil - bez publika je ovšem citelně bez napětí, čitelně strojená - jako trest jsem z toho dostal zápal plic.

[24] Tomáš Ruller, *Shun Discipline*, 1986. Situ-akce. Škola pozornosti, Kongres estetyki, zámek Jablonna, Warszawa

Snímek Jany Prekové na můj aparát byl pořízen v přípravné fázi v odpolední siestě před samotnou performancí, která proběhla za soumraku - úpravou světelnosti jsem při vyvolávání dosáhl atmosféry, která (jak jsme se všichni shodli) předčila charakterem všechny dokumentární snímky z akce. Pio Troski ji použil na pohlednici, kterou jako organizátor k této události vydal.



[25] Tomáš Ruller, *Meditace*, 1977. Instalace – akce. Mušov

Série barevných diapozitivů z instalování objektů s pomocí přítelkyně v lužní krajině pod Pálavou před zatopením – inscenované inter-akce apelativního charakteru. Fotografie byly později pořízeny pro výstavu *Princip naděje* (kurátor Petr Spielmann, Muzeum Bochum, 1983).

[26] Tomáš Ruller, *Velký třesk*, 1991. Instalace – akce. Dialog L.A. / Praha, Aroyo Art Center, Los Angeles

Při vernisáži performativně vytvořenou instalaci z volně skládaných tabulí skla, bez fixace drženou v centru jen vahou kladiva, v závěru vernisáže kladivem roztříštil jeden z návštěvníků (místní umělec) do hromady střepů – vznikla velká diskuse, zda došlo ke zničení artefaktu – na rozdíl od většinového názoru jsem se přiklonil k závěru, že instalace obsahovala potenciál intervence i v názvu – byla křehká a nestabilní a kladivo mohlo být chápáno jako výzva k činu, byť jsem dával přednost nevybitému napětí v původním stavu – nedal jsem tedy galerii souhlas k soudní dohře a instalace byla zachována po dobu výstavy jako reziduum inter-akce.



[27] Tomáš Ruller, *Zkouška ryzosti*, 1995. Incident, Bellouard Bollwerk, Bern

Diapozitivů z instalace s pozůstatky švýcarského franku vrženého do lučavky královské, v níž obtožij jen zlato (snubní prsten jsem podstoupil zkoušce ve třetí části akce *Tři v jednom*, v počtě Athanasia Kircherovi, na symposiu Hermit v Plasích, 1993), velký problém představuje ekologická likvidace pozůstatků, jedovatých solí a smrdutých plynů. V archivu mám zbytky některých mincí různých měn, kde proces rozpuštění nebyl v časovém limitu dokončen, a zlatý prsten nosím stále.

[28] Tomáš Ruller, *Nebezpečí uklouznutí*, 1993. Akce – instalace. Art Circolo, zámek Mělník

Realizace začala už ve chvíli příjezdu na zámek degustací místního Tramínu, pokračovala nálezem 30 000 vyprázdňených lahví od šampaňského, jejich transportem několika Aviemí a organizací brigády při jejich pokládání dnem vzhůru v plesnivém sklepě, a vede až ke vstupu „návštěvníků“ na kluzkou vratkou plochu 30 cm nad zemí, k balancování až levitaci – zážitek pojmenovaný podle na místě se nacházející výstražné cedulky. Bez mého vědomí někdo instalaci později doplnil zářivkami umístěnými pod lahvemi, nevím, v jakém stavu se nachází dnes.



[29] Tomáš Ruller, *Plastic people*, 2004–5. Akce – instalace

Původní projekt modelování figurek ze semtexu a jejich vystavení v bezpečnostním manipulačním boxu pro výstavu *Orbis Fictus* (CSU 1995) nebyl vedením Explosia Pardubice tehdy přijat - animace byla nafotografována roku 1994, ale vzhledem k bezpečnostním limitům jsem byl pro následující performance (*Post Plastic Piece*, 2004, *Certain Traces*, *Lost Angeles*; *Plastic Piece*, 2004, EPAF, Lublin) nucen pracovat s imitací, i když instalace byly chráněné alarmem a sirénou, zde vyobrazená sestava plastelinových figurek z *PŮST Lost Angeles* zůstala po výstavě ve Feldman Gallery v New Yorku, variantu z Karln Halls a Beauty Free Shopu z Prahy mám snad v archivu.

[30] Tomáš Ruller, *K'ámen*, 1983. Akce – instalace. Křížová chodba Brno

Zachycuje vrcholný moment - stav akce. Předcházelo zdlouhavé přivážení 1 m³ písku kolečky v montérkách přes nádvoří radnice a jeho pečlivé vršení - a po cenzurním zásahu se proces infiltrace opakoval v opačném sledu. Ze snímku se stala ikona ve chvíli, kdy byla instalace denuncována v Rudém právu (Peterem Kováčem), jeho článek se stal součástí mé dokumentace.

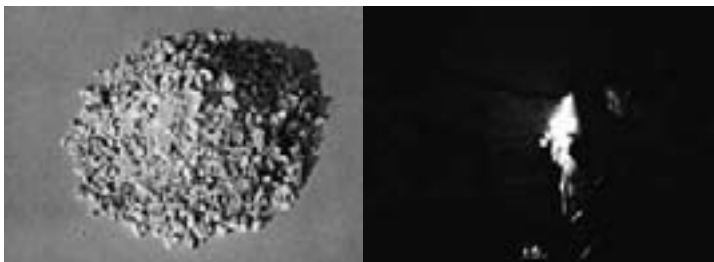


[31] Tomáš Ruller, *Prezentace*, 1987. *Prezentace* – 5 dní. Galerie Mladých, Brno

Barevná fotografie Jiřího Dobrovolného otočená na šířku pro pohlednici (k výstavě *12/15 Jeden starší - jeden mladší*, která proběhla v roce 1988 v Lidové domě v pražských Vysočanech). Z prvních 2 dnů existují mnou nazvětšované černobílé fotografie (cca A3), které byly instalovány průběžně během výstavy. Z dalších dnů mimo Dobrovolného barevné negativy také č. b. negativy a barevné diapozitivy z mého aparátu od Jany Prekové. Celých 5 dnů je zaznamenáno na 2 videokamery (Aleš Zábaj z Galerie Drogerie a nějaký DJ Racheč - bůh ví kým zaměstnaný) - vedle celého hrubého materiálu existuje provizorní sestřih (player - recorder) na VHS, nyní převedený na DVD-PAL. Mám ještě své dětské modýlky aut z krabiček od sirek z prvního dne, velký asfaltový triptych se sádrovou naprášenou kresbou a vzadu gestickou malbou (gípsem a temperami) je nevhodně ve vlhku a mrazu uskladněn v Galerii Sýpka ve Vlkově, v mém archivu mám oblek + boty. Vanu (kterou jsem využil také *Ve třech dnech* na Chmelnici) jsem schraňoval cca 10 let, než jsem to vzdal kvůli nedostatku místa - ponechal jsem si novodurový odtok vytvořený během akce.

[32] [33] Tomáš Ruller, *Transit*, 1993. Media-situ-akce. Transit, Hugentotten House, Kassel

Mimo barevné diapozitivy pořízené mnou po akci existují pracovní fragmenty videí ze dvou VHS recorderů a několik použitých objektů - komplexní charakter živého vysílání (střídání s částmi záznamů), prostorová složitost akce ve 3 místnostech pozorovatelných kukátkou z chodby a troj-projekce v baru o patro níž neumožňuje jednotnou dokumentaci - poukazuje na fragmentárnost dokumentace a manipulovatelnost mediace (o celku vypovídá nejvíc schéma propojení).



[34] Tomáš Ruller, *Osvěcování*, 1989. Situ-akce. Otevřená situace, Mir Caravan, Praha

Grab z videa reprezentuje jak původní akci, tak zpomalený několikasekundový fragment se zábleskem fotoaparátu osvětlujícím už pro video nerozeznatelnou noční situaci, který tvoří samostatnou videoprojekci - ikonický pohyblivý obraz - vystavený na *Per-form Dis-play* v Mánesu 1999.

[35] Tomáš Ruller, *Rozbití soch a pálení kreseb*, 1983. Akce - instalace. Brno

Akce v té době realizovaná opakovaně po klubech, natočená na U-matic (nelegálně vypůjčený z AVC v Brně) ve sklepě se zvukem plynoměru, je můj nejstarší zachovaný jednonábový video-art (nejstarší videozáznam na VHS, který byl promítán na monitoru v představení *Mezi-tím* (viz [12]), je ztracen, podobně jako není na video zaznamenána *Živá smyčka* v Klubu na Křenové, z roku 1983, z té existuje jen schéma) - rozbité sochy mám v různých formách, např. lahvované, části popela z pálených kreseb také např. v plexi boxu.



[36] Tomáš Ruller, *Nehybnost*, 1993. Video - performance. Možné cesty pohybu, ČT

Ve spolupráci s Michalem Cabanem vznikl autorský sestřih z kontinuálních záznamů ze tří kamer v televizním studiu. Když mi nepovolili záměr jít s akcí přímo do živého vysílání, odmítl jsem aspoň zavedený režijní postup klapka-strih. Do živého vysílání z Kavčích Hor se mi podařilo dostat jedinou krátkou akci *Chytání Kačera Donalda* v rámci nějakého interview z té doby, které nemám k dispozici, by ale mohlo být v archívech.

[37] Tomáš Ruller, *Video-performance / Černá díra*, 1992. Video-performance

Po neochotě ČT povolit živou akci do živého vysílání (argumentovala nebezpečností destrukce TV monitoru v televizním studiu) jsem natočil a ve studiu na FaVU sestříhal na tehdy standardní U-matic toto video s podmínkou vysílat ze závěrečné části (Black Hole) alespoň 1 min. černého signálu. ČT nepřijala ani toto a tím skončily mé pokusy o spolupráci. Z akce uchovávám 3D brýle.



[38] Tomáš Ruller, *Tele-Presence Dis-Play*, 1995. Chassie Post Atlanta / Behénot Praha

Živý přenos obrazu akce z ateliéru do galerie, tehdy ještě analogovým signálem přes telefonní síť s pomocí AT&T video-telefonu, který neměl výstupní konektor, takže obraz byl do projektoru snímán kamerou z displeje telefonu (pomocí telefonu probíhala také komunikace s diváky) - existuje video a z něj grabované obrázky.

[39] Tomáš Ruller, *Ve třech dnech / 72 hod*, 1988. Junior klub Na chmelnici, Praha

Zde jsem při akci využil nejen uzavřený okruh živé projekce, ale také projekce částí akce natočené a promítané v jiném čase - na 2 TV monitorech se promítaly paralelně různé fáze akce v jejím průběhu. Panely by měly být uloženy v Galerii Sýpka ve Velkové, TV monitor s neonem a sádrou je rozbítý. Byl součástí instalace *Akční prostor - Blanky*, na výstavě 12/15 *Starší/Mladší* v Lidovém domě ve Vysočanech, kde mi byla na vernisáži živá performance zakázána.



[40] Tomáš Ruller, *S kůží na trh*, 1985. Performance. Junior klub Na chmelnici, Praha

Fotografie od Bohdana Holomíčka z originálních zvětšenin, k nimž patří dvě autorské foto-knihy. Existuje také originální video-záznam, ovšem ve formátu Beta Max NTSC, který byl už tehdy téměř nepřehratelný. Od Cabanů půjčený recorder byl darem od Miloše Formana v americké normě jinak u nás nedostupné. Přehratelnou kopii mám pořízenou kdysi na VHS PAL - nasnímanou z obrazovky, tedy v zoufalé kvalitě - absurdní remediace. Sádrový oblek z akce byl instalován po dobu výstavy v klubu a později zapůjčen do Středočeské galerie Olafem Hanelem, ale nevrácen (asi byl i s jednou hromadou rozbítených soch vyhozen do odpadu).

[41] Tomáš Ruller, *Reálná virtualita*, 1999. PER-FORM DIS-PLAY, Mánes, Praha

Záběr RGB projektoru, jak byl vnímán diváky skrze okno galerie, obrácený do volného prostoru ulice, projektující její obraz snímáný kamerou - skutečný projektovaný obraz byl fakticky neviditelný (pouze v odrazech ze skla, fragmentárně na lidech, autech, stromech a protějších budovách - popisně nedokumentovatelná situace - existuje také schéma této varianty uzavřeného okruhu).



[42] Tomáš Ruller, *Crossroads*, 2009. Web – performance. CSU Zamek Ujazdowski, Warszawa / PŮST, Los Angeles

Stejně jako *Invisible in visible* (vysílané ze studia FaVU VUT Brno a PŮST, Los Angeles) jsou zasmyčkované dvojprojekce živého streamu ve zpětné vazbě (s časovým skluzem daným průchodností internetem putujících signálů zobrazitelných v reálném čase globálně kdekoli) – vizualizují pomíjivost záznamu a jeho mizení v čase.

[43] Tomáš Ruller, *Ne akce*, 1991. Akce – instalace. Umění akce, Mánes, Praha

Instalace zahrnující archiv „černou skříňku“ obsahující dokumentace, texty, audiozáznamy, fotografie, videa, relikt... Během výstavy proběhl mediální střet s Milanem Knížákem dokumentovaný v časopise Ateliér (in: *Ateliér: čtrnáctideník současného výtvarného umění*, 1991, č. 16).

[44] Tomáš Ruller, *Sklenka*, 1987. Performance. Erté festival, Nové Zámky

Mnohokrát re-performovaná v různých variantách, samostatně i jako součást složitějších akcí. Mám několik rozbitých skleniček i pár prázdných lahví od šampaňského...

Jmenný rejstřík

Abramovič, Marina 9, 88
Acconci, Vito 9, 13, 14,
Ader, Bas Jan 12
Ambros, Vladimír 11, 31
Ambroz, Vladimír 27, 31
Anděl, Jaroslav 10, 27, 114
Antin, Eleanor 12

Barthes, Roland 72
Baumbruck, Michael 116
Benjamin, Walter 85, 88, 89
Berger, John 74
Bergman, Ingmar 37
Bernat, Miro 19
Boudník, Vladimír 9, 20
Bourdieu, Pierre 72
Breton, André 19
Brikcius, Eugen 26
Burden, Chris 9, 88, 92

Caban, Michal 125, 127
Čilek, Václav 114

Damisch, Hubert 72
DeFelice, Jennifer 58, 61, 66, 89, 97
Demartini, Hugo 21, 26, 27
Dobrovolný, Jirí 113, 123
Dufek, Antonín 90
Dytrtová, Kateřina 62

Export, Valie 9

Forman, Miloš 127

Franta, Jaroslav 21

Gabalová, Zdenka 114

George, Adrian 8

Goldberg, RoseLee 113

Groys, Boris 103, 105, 107

Grygar, Milan 25

Hamdi, Zaha 116

Hamplová, Hana 21, 104, 114

Hanel, Olaf 26, 32, 127

Havel, Václav 26

Havlík, Vladimír 10, 88–98

Heisler, Jindřich 19, 65

Hiršal, Josef 27

Holomíček, Bohdan 104, 111, 112, 113, 127

Horáček, Radek 82

Hýbek, Michal 114

Chalupecký, Jindřich 26, 113

Chatrný, Dalibor 27

Chlupáč, Miroslav 25

Jakobson, Roman 67

Jasanský, Lukáš 12

Jirous, Ivan Martin 25, 26

Kafka, Ivan 63, 64, 111, 115

Klaučo, Matej Šepito 26

Klein, Yves 9, 70

Klímeš, Dušan 27

Klímová, Barbora 8, 58, 85, 97

Knížák, Milan 9, 11, 25, 114, 128

Kocman, Jiří Hynek 27

Kolář, Jiří 21, 27

Kolíbal, Stanislav 21, 53

Kontová, Helena 70

Koreček, Miloš 16, 21

Koudelka, Josef 25

Kovanda, Jiří 10, 11, 14, 31, 58–64, 89, 90, 92, 93

Kratochvílová, Marie 27

Krbůšek, Jaroslav 114

Kundera, Ludvík 16

Lacina, Bohdan 16

Langr, Milan 32

Libánský, Jaroslav 32

Lippard, Lucy 68

Lloyd, Harold 84

Malich, Karel 26, 27

Marioni, Tom 69, 72

Maude-Roxby, Alice 8

Medek, Mikuláš 20

Medková, Emila 19

Meyer, Ursula 68

Michálek, Ladislav 20

Mlčoch, Jan 10, 11, 14, 31, 64, 89–92, 97

Moore, Peter 104

Nauman, Bruce 12

Němec, Rudolf 26

Newhall, Beaumont 78

Novák, Ladislav 21

Parr, Martin 65

Pergler, Vladimír 20

Podlesný, Zdeněk 25

Polák, Martin 12

Pollock, Jackson 9

Preková, Jana 114, 117, 118, 119, 123

Prokeš, Petr 25

Pukl, Mojmír 32

Radnický, Viktor 19

Rainer, Arnulf 12

Richter, Jaroslav 32

Rösl, Michal 21

Ruller, Tomáš 63, 64, 89, 92, 93, 96, 97

Ságl, Jan 10, 26
Ságlová, Zorka 26
Skalník, Joska 115
Slach, Karel 115
Soumar, Roman 26
Spielmann, Petr 120
Stano, Tono 104
Steklík, Jan 26
Sudek, Josef 20
Suzuki, Daisetsu Teitaro 31
Svoboda, Jan 21, 25, 53
Sýkora, Zdeněk 27

Šejn, Miloš 96
Šmok, Ján 67, 68
Štembera, Petr 10, 14, 31, 67, 69, 70, 72, 74

Tagg, John 69
Tichý, Miroslav 92
Toman, Jiří 20
Toyen 19
Trnková, Petra 68
Troski, Pio 119
Tuč, Pavel 11, 31, 50, 92

Valoch, Jiří 27, 80, 82
Veselý, Aleš 25

Wilson, Paul 26
Wilsonová (Pospíšilová), Helena 26

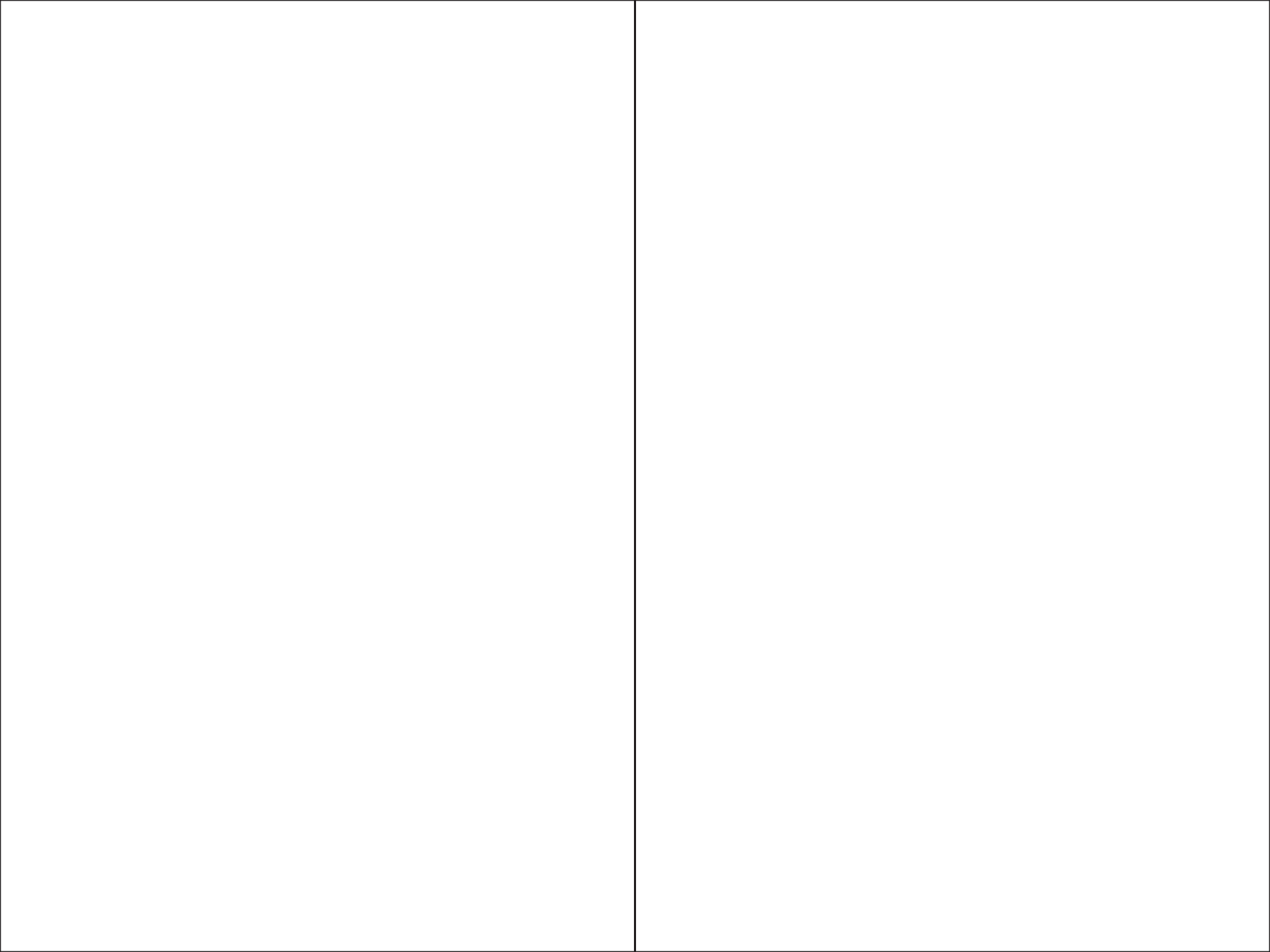
Zborník, Dobra 25
Zemánek, Jiří 114
Žikmund, Václav 16

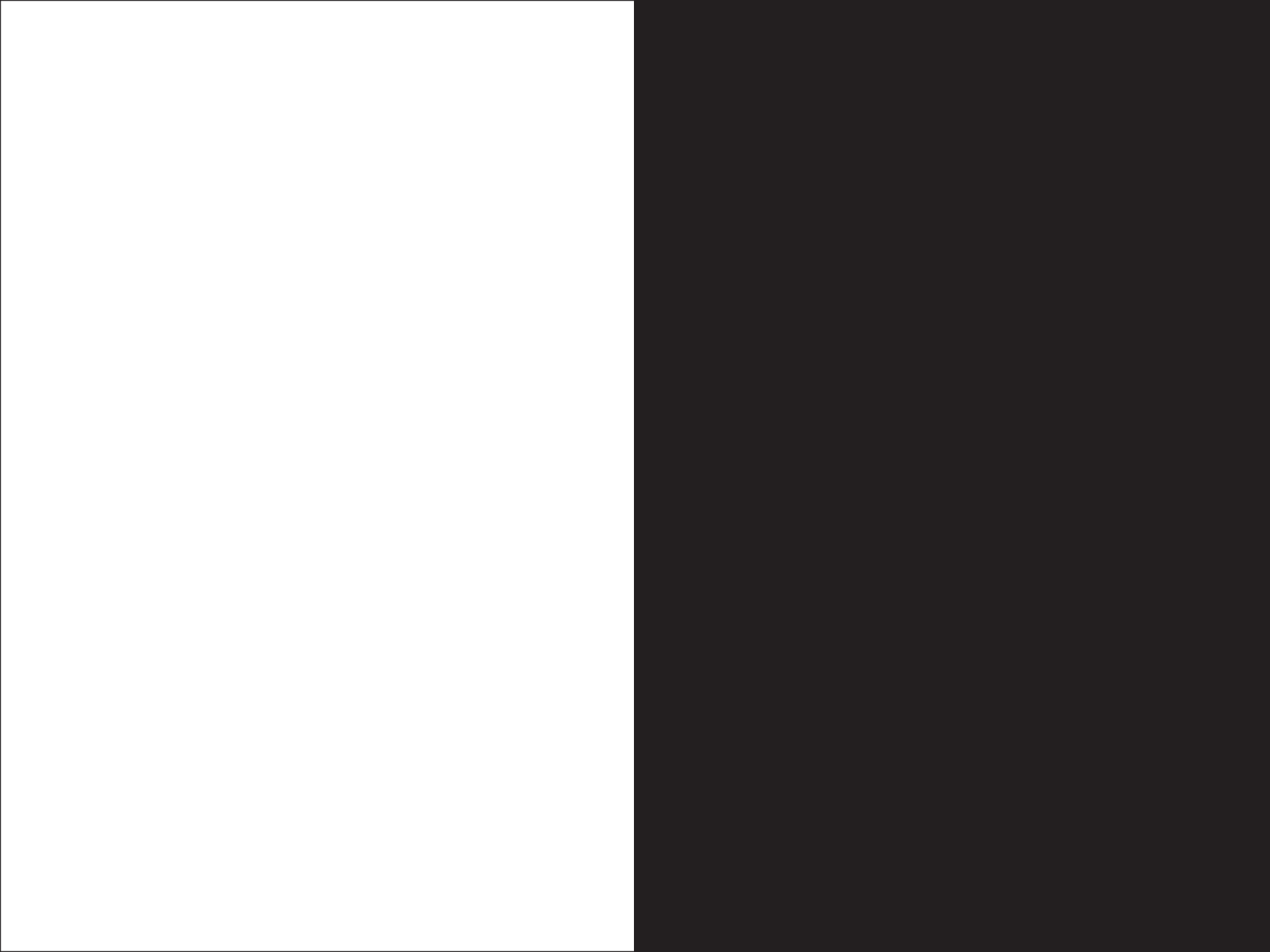
Želibská, Jana 26
Žižková, Zdena 11, 25

SUMMARY

The publication *Documentation of Art* is a collection of texts by Czech artists and theoreticians related to the issue of documenting processual and transient art forms – mostly those of action art. The book is made up of different parts which create a colourful mosaic both formally and because of the differing points of view presented. Apart from the scientific texts there are also edited recordings of lectures and discussions and personal reflections on documentation of one's own work. Tomáš Pospiszyl and Hana Buddeus as theoreticians ask the questions connected with the documentation of Czech action art of the 1970s and 1980s, characterize the specifics of the environment and the role of the documentation material – mostly photography – in the context of visual art. While Tomáš Pospiszyl sums up the situation more generally, Hanna Buddeus concentrates in her text on the interpretation of documentation as a replacement of the institutions in the context of the visual art. Jan Mlčoch searches for the relationship between action artists and photographers who recorded their work, apart from this he also partly reflects his own artistic experience. However, foremost, he revisits many half-forgotten photographers of events and performances. Vladimír Havlík, Miloš Šejn, Jiří Kovanda and Tomáš Ruller then view this issue through the prisms of their own artistic experience. They suggest the roles documentation played in their work, how they worked with it, and how its meaning has been changing in time.

*





DOKUMENTACE UMĚNÍ

Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty
Purkyně v Ústí nad Labem

Editoři Jan Krtička, Jan Prošek
Texty publikace Hana Buddeus, Vladimír Havlík,
Jiří Kovanda, Jan Mlčoch, Tomáš Pospiszyl,
Tomáš Ruller, Miloš Šejn
Odpovědný redaktor doc. Mgr. Michal Koleček, Ph.D.
Recenzenti doc. Mgr. Kateřina Dytrtová, Ph.D.,
prof. PaedDr. Radek Horáček, Ph.D.
Grafická úprava Jakub Kovařík
Písmo PM PMincho & PS PGothic

Tisk Tiskárna Helbich
Vydání první
Počet stran 134
Náklad 300 ks

ISBN 978-80-7414-632-9



Publikaci vydala Fakulta umění a designu
Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem,
Pasteurova 9, 400 96 Ústí nad Labem

Vydavatelé děkují autorům nebo jejich dědicům
za poskytnutí autorských práv k reprodukováným fotografiím.

ISBN 978-80-7414-632-9

