

Kultura a umění

Performance

JAROSLAV SEDLÁR

Slovo performance označuje gesticko-teatrální akci jediného umělce, maximálně menší skupiny performerů, a to před publikem, které ovšem pouze přihlíží nebo které se může také aktivně na dění podílet. Na rozdíl od tradičních umění divadla a tance, u kterých je vždy jasně od sebe oddělen předvádějící a publikum, usiluje performance o to, aby se divák účastnil přímo předvádění, i když to není vždy podmínkou, a tak prožíval a promýšlel ve smyslu interakce performerů a sebe zcela nově vlastní, zároveň ale i předváděné akce i sociální procesy. Výraz performance art je anglického původu a jemu je blízký akcionismus, i když s ním není totožný a performance se projevovala nejprve ve výtvarném umění. Našla však své místo i v divadle, hudbě, videoartu, ve filmu aj. Mnohdy dokonce tyto formy umění splývají a performance dodržuje principy jednoty místa, času a děje. S hudebními performancemi Laurie Andersonové jakož i s divadelními akcemi Boba Wilsona a tanečními kreacemi choreografky Piny Bauschové byl umělecký repertoár podstatně rozšířen ve směru k integrální kombinaci hudby, divadla, tance, výtvarného umění a moderní techniky videa. Laurie Andersonová (*1947), americká umělkyně performance, přivádí žánr hudební performance do extrému ve svém díle *United States I – IV* (1981), což je dvanáctihodinová, ji samotnou prezentovaná práce.

I ve výtvarném umění probíhá performance jako otevřený tvůrčí umělecký proces, vlastní tělesné akce umělce, médiem je sám performer, může se však realizovat kdykoliv a kdekoliv.

Rané formy předperformance se objevují u Yvese Kleina, v jeho tzv. *Antropometriích* (1960). Svě dílo založil na intuici podle zásady: novému světu odpovídá nový člověk. Na úsvitu druhé průmyslové revoluce směřujeme podle Kleina k novému humanismu. „Změny, kterými prochází lidský rod, zasahují především oblast senzibility, citění, vnímání,“ říká o Kleinovi Pierre Restany. Prvním prostředkem, jehož užil Klein k tomu, aby dal hmotnou podobu senzibilním intuicím vymykajícím se kontrole rozumu, byla barva. Je jednak realitou, ustaluje se v ní obraz, který stvořil tvůrce ve svém vědomí, a navíc má schopnost působit na naši smyslovost, provokuje nás nebo nás okouzluje, vybízí k přemýšlení nebo ke snění, řečeno Kleinovým termínem „proscjuje nás“. Tato myšlenka se stala základem jeho monochromie. Soustředil se na ultramarínovou modř, která se mu stala výtvarným nositelem emocí a vyjádřením kosmu. Výsledkem této myšlenky byla v roce 1960 v rue Gentil-Bernard, Fontenay-aux-Roses v Paříži výstava *Skok do prázdna*, na níž přišlo množství lidí zaplnit prázdné sály galerie. Absolutní prázdnota se stává východiskem dal-



Gilbert & Georg, *Zpívající sochy*, 1971

ších Kleinových záměrů a metod, přechází opět k monochromii, nezůstává však jen u valérů ultramarínu, obrací se i ke karmínově červené, růžové a zlaté v podobě fólií. Klein propracovává dále svoji kosmickou vizi a dospívá k zapojení všech elementárních sil do procesu vznikání obrazu, k tzv. antropometriím, při nichž používá „živých štětců“, nahých ženských modelů natřených barvou a otiskovaných před shromážděným publikem na plátno nebo na papír. Kleina zaujala i práce s prostorem, buduje své vlastní architektonické koncepce a teorie, staví doslova na vzduchu a ze vzduchu. Provádí tzv. klimatizace, zase prostoru, pomocí různých vzduchových vrstev, vytvářených kompresory. Klein chtěl ve svém díle pomoci nového jazyka a nových prostředků zachytit změny, které nastaly ve vnímání, chtěl zachytit novou citovost člověka kosmického věku.

Performanci předchází také Happening a Fluxus. Josef Beuys, který vystavoval roku 1963 s mezinárodní skupinou *Fluxus*, chtěl obnovit archetypické, mýtické a magicko-religiózní souvislosti. Srovnával vlastní uměleckou činnost se šamanstvím. Ve spojení všech podmínek života je Beuysovi umělecké dílo hlasatelem základních plastických principů kreativity, která se materializuje v akcích. V některých z nich Beuys už jednoznačně předznamenal performanci. Jsou to *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt*, 1965 (Jak vyložit mrtvému zajíci obrazy); *Kojote*, 1974 (Kojot). Byl to vycpaný kojot, kterého si přivezl Beuys do USA a s ním zůstal po dobu pobytu ve stanu. Pak prohlásil, že poznal Ameriku, protože pobýval s kojotem – typickým tvorem pro Ameriku). Snahy po umělecké kreativité přenesené do života přivedly Beuyse v sedmdesátých letech k politickým akcím, např. k založení Úřadu pro



Franz Gersch, Marina líčící Luciana Castellihová, 1975

přímou demokracii (Büro für direkte Demokratie) nebo Svobodné vysoké školy pro Kreativitu (Freie Hochschule für Kreativität).

Za předchůdce v rámci happeningu bývá uváděn Allan Kaprow, Wolf Vostell, z Japonců Nam June Paik, Yayoi Kusama, Yoko Ono, skupina Gutai. Umělci japonské skupiny Gutai, kteří vycházeli z tradičních prvků východní kultury zen-budhismu, se programově zabývali akcemi, které později vešly ve známost pod pojmem *performance*. Začínali v roce 1955 a potom navštívili Ameriku, kde vystupovali, až vešli do obecnějšího povědomí v roce 1957. Pořádali veřejné akce před publikem, které sestávaly například z házení papírových míčků, namočených do barev, na bílou zeď nebo přetřásali obarvenou vodu přes celofánové pásy a při představeních za stupňujícího se zvuku chrámového bubínku upouštěli různé předměty, např. červené hole, v rytmickém sledu za sebou na zem. Článek o skupině Gutai vyšel v New York Times v roce 1957 a inspiroval dokonce i Allana Kaprowa nebo Johna Cage, tedy představitele happeningu a fluxu.

Ovšem i v Evropě se objevují, kromě Beuyse, předchůdci performance, například Ben Vautier (* 1935, původem Ital), francouzský zástupce neodadaismu, který ve svém tzv. *ideovém umění* realizuje identifikaci umění a života ve smyslu Duchampově tím, že vysvětluje vlastní projevy života a verbální artikulace k umění (během festivalu skupiny Fluxus 1962 v Londýně sám sebe vystavoval 15 dní a nocí ve výloze jedné galerie jako živoucí sochu). Sumu těchto kreativních procesů Vautier shromáždil v jakémsi individuálním muzeu, nazvaném *Skříně* (1958). Určitým způsobem sem zasahuje Graham Dan (*1942), americký umělec autodidakt, který studoval krátkou dobu filozofii na

Columbia University v New Yorku a od poloviny 60. let tvořil literární a umělecké práce s konceptuálními rysy. Od roku 1969 natáčel první filmy a performance, ve kterých ho zajímaly sociopsychologické fenomény a interakce mezi publikem a předvádějícím. Od roku 1970 jsou to videopráce, především ve formě architektonicky-environmentálních osnov (videoprostor s časovým prodlením osmi vteřin, takže návštěvník může pozorovat sám sebe hned při vstupu, Projekt '74, Kolin). Od benátského Bienále 1976 tvořil instalace ve veřejném prostoru ze skla a zrcadlových stěn s komplexními efekty pozorování a izolovaného sebezpozorování.

Významnými předchůdci a zároveň již performery jsou tzv. *Videňští akcionisté* (Wiener Aktionisten), umělci Hermann Nitsch, Otto Muehl a Rudolf Schwarzkogler, kteří rozvinuli rituální orgiastické akční hry „Orgien-Mysterien-Theater“. V tomto pojmenování hledal především Hermann Nitsch vědomě asociace svého kultovního odreagování religiózního chování, přičemž dionýsko-orgiastické uvolnění v těchto orgiích mělo být zároveň antitezí k brzdícím křesťanským mýtům. Blasfemicky se Hermann Nitsch považoval za nového Vykupitele, zneuctěného Krista, zastupujícího společnost a její vědomí, a tím její osvobození od historicko-sociálních tabu západokřesťanské kultury. Za stylistické prostředky k tomu užíval Nitsch orgiastickou extází divoké obětní akce, aby smyslově prožívanou ukrutností zabíjených zvířat upozorňoval na krutost měšťanského pořádku, na vraždy, na policejní teror, na válku a na masovou brutalitu. Orgien-Mysterien-Theater byly částí neorealistického akčního umění a svého provokačního vrcholu dosáhly ke konci šedesátých let.

Druhý rakouský představitel Wiener Aktionisten Otto Muehl (*1925), který v roce 1947 vystudoval germanistiku a historii na vídeňské univerzitě a zabýval se také psychoanalýzou, rozvinul erotické performance. Ty v 60. letech sledovaly záměr prolomit prostřednictvím orgiastických rituálů, často s exkrementy a religiózními kultovními předměty, konvenční frustrace sexuálních tabu a religiózních přinucení. V polovině sedmdesátých let se vzdal umění a založil AAO (Aktions-Analytische Organisation) k vytvoření komuny alternativních svobodných forem života.

Rudolf Schwarzkogler (1940-1969) provokoval publikum svými body artovými akcemi sebezmráčením, které mělo poukazovat na antiestetismus zničujících mechanismů ve společnosti, stejně jako na tabuizování těla a tělesnosti. V roce 1969 dovedl tyto své akce do důsledku, když spáchal sebevraždu skokem z okna.

Název performance se ovšem začal užívat až od šedesátých let, a to hlavně na odpovídající práce Vito Acconciho (Body Art), Gilberta & George (konceptuální umění), Dana Grahama a Transformery. Události šedesátých let, zejména pak revolucionizující pařížský květen 1968, vymezuje performance a jeho doznívání nebo lépe řečeno již předběžný konec, stejně jako konec projevů Live-Art.

Svou podstatou je performance nemediální, přímá, nepotřebuje další výklad. Odehrává se na určitém místě a v určitém čase, ale také v hlavách a srd-

cích přítomných. Je tedy ojedinělým poetickým aktem s potenci k dlouhodobému působení, protože je schopna v hlavách přihlízejících rozvinout nenadálý vlastní život. Z těchto důvodů nemůže performance být také adekvátně dokumentována. Žádná fotografie a žádný film by nebyly v situaci, aby zachytily ceremoniální, v nejvyšším stupni estetické okamžiky vstupující do preludu Jamese Lee Byars ve všech viditelných, slyšitelných a atmosférických aspektech reprodukovatelných: žádná – přes všechnu citlivě nakreslenou dokumentaci – nedokáže reprodukovat téměř neúnosné napětí, které se vytvořilo mezi Beusem a jeho publikem.

Performance by ovšem na druhé straně nemohla dosáhnout významu, kdyby zůstala pouze nemediální akcí. Byly to právě film a video, které ji umožnily rozvinout velké spektrum výrazových forem. Rebecca Horn (*1944) inscenovala své záhadné tělesné objekty výhradně pro film a videokameru. Je to německá umělkyně, studovala na Hochschule für bildende Künste v Hamburku. Od roku 1968 začaly její první akce s využitím vlastního těla. Známou se stala od roku 1972 svými videoarty – performancemi, ve kterých demonstrovala v choreografických rituálech identitu lidské existence v podobě přirozených nebo mytologických příběhů. Za tím účelem rozšiřovala své tělo materiály, jakými jsou např. peří (nebo stuhy a masky), aby je využívala jako tykadla nebo křídla, (*Měkké zajetí*, 1977). V osmdesátých letech vznikají konstrukce z organických a technických materiálů v podobě instalací s mytologickou auru.

Jürgen Klauke (* 1943), německý umělec, studoval v letech 1961-65 na Vysoké škole pro umění a design v Kolíně nad Rýnem. Roku 1970 začal se znamenáváním situací a věcí ve svém okolí, a to kresbami a fotografiemi; od roku 1972 realizoval celistvé fotosekvence (*Transformer* nebo *Masculin/Feminin*) a první intimní performance, ve kterých vycházel z banálních všedních erotických situací, které vstupovaly do symbolického a rituálního vztahu. Tyto performance byly dokumentovány ve velkoformátových blocích fotografií a tabulích a zpracovávány do velkoformátových fotografických sekvencí. R. 1987 v kontextu série *Pro Securitas* to byla práce s elektronickými obrazy, která čerpala z obrazovek letecké kontroly. Ty byly fragmentovány a zvětšeny a pak dostaly jako monumentální fotografie dimenzi bezmezné prázdnoty a nestálosti. Také Arnulf Rainer lije do svých performancí existenciální psychogramy, které vyznačují z jeho obrazových výpovědí. Jsou založeny na pomalování vlastního těla a v jemných obrazech reprezentují ztichlou monologickou komunikaci se sebou samým.

Nasazení videa umožnilo, aby performance mohla být prováděna nezávisle na místě a čase a bez přítomnosti publika. Zvláště umělci, kteří se zabývali vztahem tělo-prostor-proces, jako Nauman nebo Rinke, koncipovali performance přímo jen pro kameru. U Jochena Gerze fungovala kamera dokonce jako jediný svědek jeho akce „Rufen bis zur Erschöpfung“ (Volání až do úplného vyčerpání). Vzdálen šedesát metrů od kamery a mikrofonu videoaparátu křičel tak dlouho a tak hlasitě, až ochraptěl a ztichl. Také Vito Acconci udělal z kamery svědka svých akcí, avšak v protikladu ke Gerzovi při pobytu na mís-

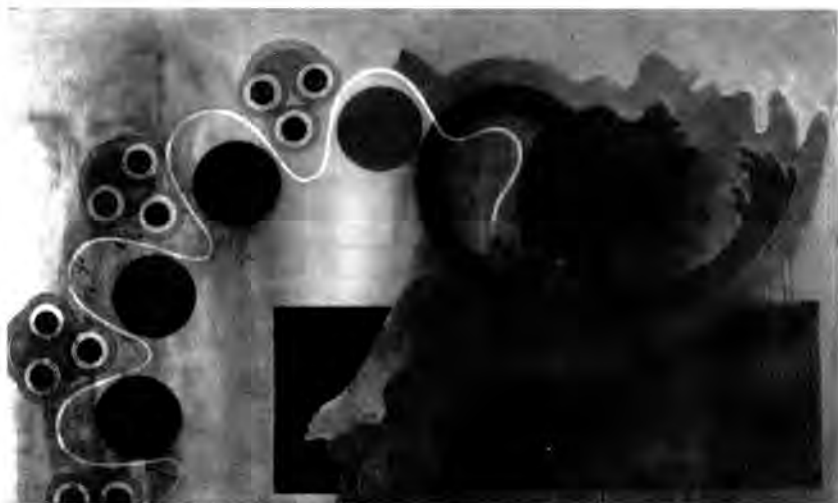
Yves Klein, *Anthropometrie*, 1960

(natírání ženských aktů modrou barvou a otisk jejich těl na zavěšené plátno)

tě dění držel publikum daleko od sebe, ba dokonce zavřené nebo lépe tak, že k němu nemělo přístup. Vito Acconci (*1940) americký umělec, který vyvolal pozornost nejprve jako básník (1964-68), který se pak ale cítil silně přitahován experimentátory takových skupin jako The Judson Church a zástupci konceptuálního umění, jakými byli Sol LeWitt, C. Andre, R. Morris, J. Kossuth, D. Graham a D. Oppenheim. Svými performacemi od roku 1970 se stal nejdůležitějším zástupcem Body Art. Ulrike Rosenbach vystupovala v performanci nazvané *Isolation is transparent* (Izolace je transparentní, 1973) za průhlednou fólií. Tam se zaplétala do sítě hustých bílých provazů jako pavouk. Přihlížejícím se jako doplněk nabízel kamerou zachycený obraz z ptačí perspektivy na monitoru.

V sedmdesátých letech vstoupila performance do svého stadia monitorů. Tím začala pro Gerharda Johanna Lischku, autora této formulace „Tamel des Sehens“ (Opojení z vidění, dívání se). Vskutku, co je přidáno dění kamerou anebo monitorem, je divákem dvojnásobně prožíváno. V principu jde o něco podobného jako v kubismu, pracovat současně s více perspektivami (pohledy).

Během šedesátých let ovšem vynikli někteří představitelé performance, zejména ti, kteří se zabývali v duchu vídeňského akcionismu vlastním tělem. Úspěšná v tomto slova smyslu byla Rakušanka Valie Export, která se věnovala ve svých feministických akcích historicky vyhraněné řeči ženského těla. Valie Export (Waltraud Höllinger) (*1940) navštěvovala uměleckoprůmyslovou školu (textilní) v Linci a přišla jako filmová komparzistka, fotomodelka a filmový skript do styku s filmem. Od roku 1969 pořádala – často ve spolupráci s Peterem Weibelem – Expanded-Cinema-Aktionen, přičemž problematizova-



Jürgen Klauke, *Autoerotická projekce*, 1985

la systém projekce a pustila se do rozpisu filmového jazyka tím, že přenášela syntax filmu na jinou rovinu (využívala např. povrch vlastního těla jako médium projekce). Od sedmdesátých let pracovala s videem, kterým dokumentovala své – performance. V nich se snaží na vlastním těle vyjádřit myšlenky vztahující se k současné společnosti a k jejím problémům. V performanci *Hyperbolie* (1973) se umělkyně plazí koridorem, který je plný drátů nabitých elektřinou, a ty brání jejímu bezbolestnému průchodu. Od roku 1981 je hostující profesorkou v Evropě i v USA, od roku 1995 profesorkou pro multimedia-performance na vysoké škole pro média v Kolíně nad Rýnem.

Body art, využívání vlastních těl k performancím jako materiálu a prostředků sebezkušenosti, nalezneme i v dílech umělců, jakými jsou Gina Pane, italská umělkyně, žijící od roku 1960 v Paříži, která od roku 1968 většinu svých performancí nechala nafilmovat nebo natočit na video. Ty nám předvádějí senzibilní, nicméně intenzivní zásahy do vlastního těla ve smyslu body artu, řezání žiletkou do těla tak dlouho, až začala krváčet, které nám sugerují bolest poraněním jako existenciální formu poezie. Důsledky jiných podob body artu se jeví jako méně pozitivní. Mnoho jeho projevů má výrazně masochistický nádech. Začátkem sedmdesátých let anglický performer Stuart Brisley strávil skoro celý týden ponořený v lázni, v níž plavaly vnitřnosti a jiné části zvířecích těl. Podobně pracuje Chris Burden (* 1946) americký zástupce Body Artu. Ve svých akcích od roku 1971 usměrňoval své fyzické vztahy k objektům, experimentoval však ve stále větší míře s tělovými hraničními situacemi – a to daleko více než např. Acconci. Třeba v extrémní akci nazvané *Velvet Water*, která spočívala v tom, že ponořoval hlavu do vody tak dlou-

ho, až nemohl dýchat (1974), a ve scéně *Transfixied*, ve které se nechal hřebíky do dlaní ukřížovat na karoserii auta Volkswagen (1974). Nauman a Klaus Rinke nasazují svoje tělo jako sochy a Arnulf Rainer jako expresivní mediální výraz. K body artu lze přičíst i Gilberta & George (Gilbert Proersch (* 1943), George Passmore (* 1942), anglické umělce, kteří studovali sochařství na St. Martin School of Art v Londýně. Od roku 1968 se předváděli sami jako Human Sculptors, a jako takoví pozvedali silně stylizované všední rituály (procházení se, kouření, pití atd.) na uměleckou hodnotu jako živé sochy (Living Sculptures). Zvláště působivá byla performance *Underneath the Arches (Singing Sculpture – Zpívající sochy*, od roku 1969; vystoupení trvalo bez přerušování pět minut až osm hodin denně) a *The Red Sculpture* (od roku 1976). Jejich četné pohlednice, časopisy a publikace, které uveřejňovali pod mottem „Art for All“, sestávají, stejně jako jejich fotografie, obrazy a kresby, ze zářejícího smíchání záměrných banalit a diletantismu s promyšleným kalkulem a esteticky sebejistou prezentací. V 90. letech vznikaly piktogramové velkofotografie, ve kterých umělci celebrují své životní zážitky pomocí symbolů (*The Naked, Shit Pictures*, 1995).

Jak důležité může být vyvažování reálného a kamerou zprostředkovaného dění, to ukazuje Ulrike Rosenbachová v „Glauben Sie nicht, dass ich eine Amazone bin“ (*Nevěřte, že jsem Amazonka*, 1975). V akci Video-Live z roku 1975 vystřeluje 15 šípů na reprodukci obrazu Stefana Lochnera „Madonna im Rosenhang“ (*Madona v růžovém keři*, 1451, Wallraf-Richartz-Museum, Köln). Rozhodující pro výpověď je, že na obrazovce vzniká prostřednictvím zablouknutí syntéza obrazů složitých ze dvou kamer. Tam šipy trefují nejen obličej Madony, ale také obličej autorky.

To, že na konci sedmdesátých let nastává zřetelný přesun zájmu ve prospěch kamerového zprostředkování obrazové produkce, má hospodářské důvody, souvisí ale rovněž s okolností, že téma individuálního prožitku ustupuje do pozadí. Část umělců se obrací k znovuoživenému zájmu o malířství. Bližší se postmoderna. Jiní přesouvají svoji angažovanost k instalacím, jejichž zájmu se těšil v té době umělecký provoz. Někteří aktivisté performance vyhledávali nové prostředí a nové, nezatižené publikum. Denis Oppenheim (*1938), americký umělec, studoval na California College of Arts and Crafts a na Stanford University. Známým se stal svými pracemi ve smyslu – Land art – strukturovanými povrchy země (*Annual Rings*, 1960), také využíváním přírodních jevů (*Directed Seeding Wheat*, 1969) nebo *Čas (Timetrack*, 1969) – a později ve smyslu body artu, také když využíval přírody, např. záření slunce (*Reading Position for Second Degree Bum*, 1970). V 70. letech rozvinul z hlediska performance komplex videoinstalací. Umělec začal tehdejší koncept s performancemi stahovat zpět jako angažovaná osobnost, aby se místo toho začal angažovat v instalacích a nakonec ustrnul v instalacích architektury (*Theatre Piece*, 1978).

V 70. letech vycházejí z body artu, směru performance, transformeři, kteří vztahují princip proměn a záměn zcela subjektivně na sebe a používají je na

své vlastní osobě, přičemž ve svých pracích problematizují konvenční fixaci a určité způsoby chování a pohlavní orientace. K neznámějším zástupcům se počítají Klauke a Urs Lüthi (*1947), švýcarský umělec, v jehož pracích se artikuluje problematika transformérů (Performance) v obzvláště komplexní formě. Tematizoval jevy jako osamělost a stáří (*Just another Story about Leaving*, 1974), vztahy na polaritě já a svět a především víceznačnosti ve vlastní bytosti (např. ve vztahu k polaritě mužský-ženský) a pojednával s částečně ohleduplným a silným realismem. Lüthi upřednostňoval jako médium fotografii ve vzájemném vydání (*The Numbergirl*, 1973). Také Ben d'Amagnac (* 1940) belgický umělec, studoval v letech 1959-63 malířství na Amsterdamské akademii, ve svých performancích se pokusil zpracovat vlastní meditativní zážitky (umělec jako divák sebe sama), které ve dvojím oddílu procesu sděloval divákům.

V sedmdesátých letech vychází z body artové performance směr zvaný transformér, který na sebe vztahuje zcela subjektivně princip záměn a proměn a používá ho na své vlastní osobě, na svém těle, přičemž se v pracích jeho zastánců problematizuje konvenční fixace na určité způsoby chování a na pohlavní klíše úloh. Vzdáleně je blízký transvestitům. K neznámějším zastáncům se počítají Luciano Castelli, Jürgen Klauke a Urs Lüthi. Transformace je tedy umělecký směr, který pracuje s vlastním tělem, přičemž využívá převleků, různých kostýmů, masek, líčidel apod. Tvorba tohoto druhu se dostává až na samu hranici situace, kdy umělcovým materiálem je vlastně tělo samo. Tradice bodyartu vyrůstá z happeningů šedesátých let. Někdy byly tyto akce rozpracovány do té míry, že se z nich staly rituály s rolami pro mnoho účastníků. Často mívaly formu cesty nebo hledání. Jedním z nejpůsobivějších byl ten, který předvedla na začátku sedmdesátých let několikrát a v různých podobách britská skupina performerů *The Welfare State*, která si nyní říká *Welfare State International*. U transformérů se jedná většinou o vystoupení skupiny momentálně spolupracujících umělců a jejich volný scénář, kterým se blíží experimentálnímu divadlu, avšak divadlem takové vystoupení není. Skupina *The Welfare state international* rozpracovává akce tak, že se z nich stávají rituály s rolami pro mnoho účastníků. Na začátku sedmdesátých let předvedli v různých podobách akce nazvané *Sir Lancelot Quail*, které volně interpretovaly hledání svatého grálu v temné místnosti, ve které byla jen na okamžik osvětlena různá gesta, grimasy apod. To připomíná experimentální divadlo. Patří sem také dvojice Gilbert & George, vystupující od roku 1968 jako živé sochy. Jejich veřejná vystupování, převleky a chování se neustále proměňují a jsou záměrně stylizována. Typická byla pantomima doprovázená hudbou reprodukcí ze staré gramofonové desky, *Underneath the Arches*, v civilních oblecích s kravatami, avšak s tvářemi a rukama nabarvenými zlatým bronzem. Patří sem skupina čtyř performerů z Islandu nazvaná *Icelandic Love Corporation* a skupina *The Black Market*, charakterizovaná příležitostnou spoluprací umělců nejrůznějších národností. V našem prostředí bychom mohli v této

souvislosti snad uvést Tomáše Rullera, Petra Štemberu nebo Jiřího Surůvku, Předkapela Lozinský, Margita Titlová-Ylovský.

Marína Abramovičová (*1946), narozená v Bělehradě, dnes v Amsterodamu a Paříži žijící umělkyně performance a videoartu, která studovala v letech 1965-72 na Akademii výtvarných umění v Bělehradě, spolupracovala od roku 1976 s Ulayem na performancích, videích, které se realizovaly od roku 1980 na cestách do Austrálie, na Saharu a do pouště Gobi. Známost se stala Abakanovičová a Ulay roku 1988 svou *Cestou po čínské zdi (Marsch auf der chinesischen Mauer)*. V jejich akcích jde umělkyni o vědomé zažití extrémních situací námahy a vyčerpání, o dosažení maximálních fyzických a mentálních hranic. Za takovým zkoumáním těla stojí požadavek a přesvědčení, že je možné stále ještě rozšiřovat zážitky – i utrpení – individuálního a kolektivního vědomí. Pozornost vyvolala na 47. bienále v Benátkách roku 1977 její performance *Balkan Baroque*, kterou chápala s ohledem na balkánskou válku jako očistný proces prostřednictvím smutné práce. Ta spočívala v tom, že po otevření Bienále šest hodin odstraňovala kartáčem krvavé zbytky masa z hory kostí.

Luciano Castelli (* 1951), švýcarský umělec, známý svými malými objekty z hlíny, slídy, peří atd., stejně jako fotopracemi z problémových kruhů transformerů na konci sedmdesátých a na začátku osmdesátých let, spolupracoval s umělcem jménem Salomé a zdokonaloval své expresivní malířství s erotickou a částečně i obsesivní tematikou. Salomé (Wolfgang Cilarz) (* 1954) německý malíř, studoval v letech 1970-80 malířství na Vysoké škole umění v Berlíně (prof. Hödicke) a roku 1977 spoluzakládal berlínskou Galerie am Moritzplatz. Od roku 1978 zobrazuje sám sebe (se zřetelně eroticko-voyereskými aspekty vztahujícími se k vlastní homosexualitě) a performance spolu s Luciano Castellim, mezi jiným ve filmech Roberta von Ackeren *Die Einsamkeit des Herzens (Osamělost srdce)* a *Die flambierte Frau* jako i ve filmech Rainera Fettinga. Exotika, stranění se a existence na okraji jsou témata, která Salomé ve svém stylu – patřícím ke gesticko-expressivnímu malířství Nových divokých – zobrazuje s obsesivní extrovertitou.

Performancí ovšem i nadále pěstovala feministicky orientovaná umělkyně Miriam Cahn (* 1949), Švýcarka, která své práce – malby, kresby, videa – zakládá na feministických idejích. Ve svých malířských a kreslířských záznamech, které zdůrazňují ve skicách a zlomech, že Cahnové jde o ženského dosažení známých věcí jako individuálních komentářů k tomu, co se jako svět nabízí. Přitom se spojuje poetické a agresivní v obrazech vnějšího a vnitřního zážitku. Známost se stala Cahnové série *Klasický život*, 1982/83, kterou vystřídala roku 1984 konečně k ženě se vztahující série *Das wilde Lieben*. K figurám v životní velikosti, nakresleným na zdech, byly aranžovány na zemi výtvořky, které lze využít stejně jako zbraně i jako oběti. V jedné performanci na videu zažívá recipient používání těchto nástrojů Cahnovou jako rituální zbraň.

Tracey Emin (*1963), britská umělkyně, která tvořila své instalace z asociací vlastních životních zkušeností a vzpomínek, společně se Sarah Lucaso-



Ulrike Rosenbach: **Nevěřte, že jsem Amazonka**, 1975

vou opustila roku 1993 zcela vědomě prostor muzeálních výstav, aby uprostřed londýnské dělnické čtvrti provozovala obchod s brakovým zbožím, se zástěrami, praporky a špendlíky. Obchod byl pokryt sexistickými slogany. V centru její pozornosti ovšem nebyly prodejní artefakty, nýbrž chování návštěvníků krámu z různých sociálních vrstev. Na výstavě nazvané *Sensation* (1997/98) vystavila stan, na jehož vnitřních stěnách vypsala pestrými barvami jména osob, se kterými se v letech 1963-1995 vyspala. Zhuštěné vzpomínky jako duševní regenerační sílu obsahovala také instalace *Exorcism of the Last Painting I Ever Made*, 1997/98 v kolínském Kunstverein. Inscenován zde byl ateliér umělkyně s veškerým osobním inventářem. Zde provedla malířskou performanci, ve které se projevila umělecká činnost jako provokativní, zároveň však sebeočistný exorcismus. Emin nalezla sociální zkušenost skupinových souvislostí tradiční struktury familiérních vazeb. S ní spolupracovala Sarah Lucasová (*1963), rovněž britská umělkyně, jejíž práce 90. let se staly mezinárodně známými skrze výstavu *Sensation* 1997/98 (tam také Emin). Všechny její práce od koláží, objektů, po prostorové instalace jsou popisem jejích specifických prožitků dnešní reality a ty ona artikuluje s jasnými agresivními jako sexuálními konotacemi. Tak se sama předvádí ve svých fotografických portrétech v důrazně mužských pózách, přičemž recipient jasně cítí, že stafáže a gesta slouží k zaujetí obranných postojů. V roce 1993 otevřela spolu

s Emin v dělnické čtvrti Londýna obchod s levným zbožím se sexistickými slogany.

Ida Applebroog (*1920), Američanka, studovala mj. na School of the Art Institute Chicago (1966-68). Po počáteční činnosti na území performance, filmu a sochařství se počítá od roku 1974 k významným feministickým malířkám postmoderny v USA.

Pokud se rozvíjí umění performance také dnes, pak s tím má něco společného to, že žijeme v době, ve které nás ohrožuje rozsáhlá fabrikovaná veteš.

Performance, která vizualizuje elementární procesy zážitků nasazením řeči a gestiky, vrací umění k elementarizaci smyslové činnosti, k původnímu pojmu estetického jako vědomého vnímání a je chápáno jako způsob didaktické analýzy zážitku, zkušenosti, činnosti. Umělec opět přísně odděluje svou akci od recipienta, vytváří si zcela vědomě distancující platformu k publiku, a proto může určovat sám strukturu své demonstrace. Toto oddělení, tato distance rezultuje z happeningu, protože přihlížející nepřináší s sebou žádnou obecně závaznou senzibilitu, a umělec je proto nucen sám jasně označit všeobecně platnou strukturu reality, tj. podmínky lidského jednání v čase a prostor. ■

In memoriam

Za Alešem Svobodou

Deset let po smrti světem uznávaného anglisty profesora Jana Firbase zemřel letos ve věku nedožitých 69 let jeho nejvýznamnější žák a pokračovatel prof. PhDr. Aleš Svoboda, DrSc.

Po středoškolském studiu v Kyjově a na konzervatoři v Brně vystudoval na Filozofické fakultě MU v Brně angličtinu a němčinu, později jako třetí obor též češtinu. Tituly PhDr. a CSc. mu udělila v letech 1968 a 1978 Masarykova univerzita v Brně, habilitační práci obhájil v roce 1980 na Univerzitě Karlově v Praze. Na katedře anglistiky a amerikanistiky FF MU působil v letech 1970-1990 (s přetřzkou pěti let, kdy z rodinných důvodů pracoval na Pedagogické fakultě v Ostravě), v letech 1990-2010 pak působil jako docent a později univerzitní profesor na filozofických fakultách v Ostravě, Opavě a souběžně také v Prešově.

Ve vědecké práci rozvíjel v duchu Pražské školy otázky funkční syntaxe, zejména pak funkční perspektivu větnou (aktuální členění větné) na základě srovnávání angličtiny, češtiny a několika dalších jazyků. Světoznámou Firbasovu teorii funkční perspektivy větné se mu podařilo obohatit hlavně ve dvou směrech: v podrobném rozpracování tematických elementů, které vedlo k objevení tzv. diatématu, a v rozšíření poznatků na sféru podvětnou a nadvětnou. V poslední době tvořivě uplatňoval Firbasovy dynamické sémantické škály při analýze uměleckých textů (včetně textů básnických).

Aleše Svobodu jsme znali jako milého kolegu s nepřehlédnutelným pedagogickým a vědeckým nadáním: i složité teoretické myšlenky svoje a svých předchůdců dovedl prezentovat velmi srozumitelně a poutavě.

Nesmírně záslužnou práci v posledních letech svého života vykonal prof. Aleš Svoboda tím, že inicioval, organizačně a finančně zajistil a velmi podrobně vědecky připravil vydávání sebraných spisů svého učitele, *Collected Works of Jan Firbas*. Jsou rozvrženy do pěti svazků a jejich společným vydavatelem je Masarykova univerzita a Ostravská univerzita. První svazek vychází už letos, avšak Aleš Svoboda se ho už nedožil. Za jeho práci mu patří dík.

E. GOLKOVA