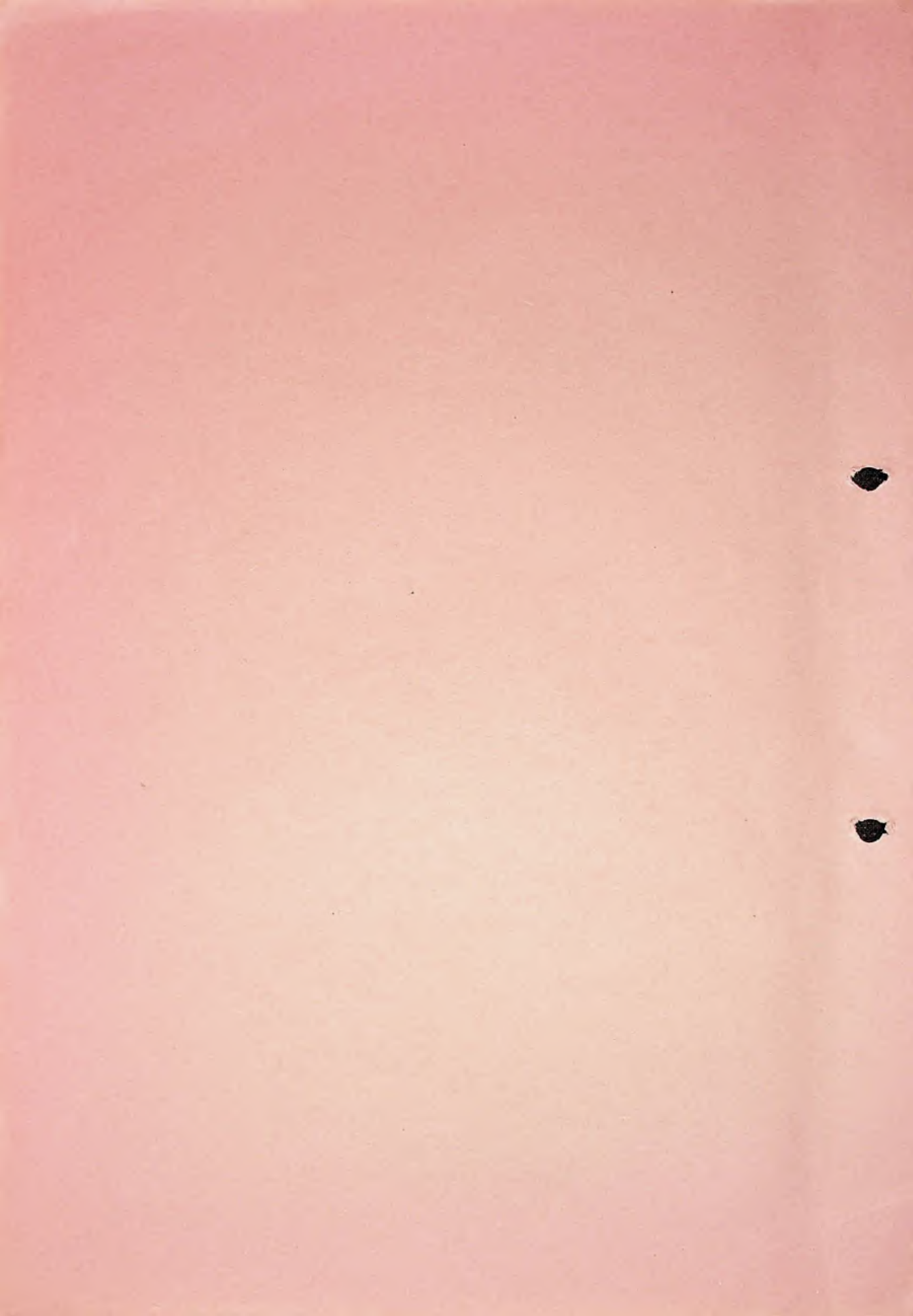


P A N
Pro Arte Nova
III.
documents

edition
CYPRICH

1 9 8 1

- Helena Kontová: Umělci nové performance
- Roberta Hervitz: Chris Burden
- Rozhovor Robina Whitea s Chris Burdenom
- Rozhovor Jima Moisana s Chris Burdenom
- Rozhovor Lea Rubinsiena s Chris Burdenom
- Rozhovor Barbary Radiceovej s Chris Burdenom
- Popisy piecov Chrise Burdena
- Brenda Richardson: Terry Fox
- Barbara Radice: Performance Terry Foxa
- Rozhovor Achilla B. Olivu s Terry Foxom
- Rozhovor Bernarda Blisténa so Jean-Jacques Lebelom
- Close Radio
- Genesis P'Orridge
- Theodore Shank: Autobiografická performance Lindy Montano
- Carlo Silvestro: The Living book of the Living Theatre
- Mel Gordon: Americké avantgardní divadlo
- K. Braun: Východiská z divadla
- K. Braun: Rozpad hnutia
- Dan Issac: Living na pokraji úpadku
- Helena Kontová: Je možné tvořit v izolaci ?
- Vlasta Čiháková-Noširo: Pražský rozhovor
- Milan Knížák: Performens jako vývoj i jako degenerace
- Rozhovor Milana Kozelky s Petrem Štemberou
- Petr Štembera: Causa Mlčoch
- Marina Abramović/Ulay: Vitálne umenie
- Rozhovor Rainera Wicka s Lili Fischer
- ~~Rozhovor Robina Whitea s Hansom Haackom~~ → in 9
- Interview Jochena Gerza
- Interview Marca Chaimowicza
- Interview Giuseppe Chiariho
- Vito Acconci: Credo
- ~~John Cage: Indeterminácia~~ → in 9
- Cheryl Bernstein: Performance as News
- Margaret Croyden: Jean-Jacques Lebel
- ~~Margaret Croyden: Richard Schechner a Performance Group~~



Anglické slovo performance odkazuje k jakékoliv veřejné presentaci. Tento termín se ve výtvarném umění používal nepravidelně, s přestávkami k označení různých typů Živého umění (Live Art) a akčního umění (Action Art). Od začátku 70.let je toto slovo používáno systematictěji a pravidelně v souvislosti s "novou performancí", stylem, jehož koncepty a metody vzešly z práce post-minimalistů stejně jako z konceptuálních tendencí, objevujícími se v Body Art, Earth/Land Artu, Procesuálním umění a v Environmentální Skulptuře. "Performance Art" (performační umění, umění performance), což je nálepka, přilepená na tento druh umění, nezačalo jako jasně definovaný fenomén, jako je tomu často v případě nových "nálepek". Nebyl ohlášen žádný jedinečný (vy smyslu: jediný) a odlišující program, který by byl v ostrém kontrastu k jiným formám Akčního umění. Namísto toho se nám dostalo jen separovaných výpovědí individuálních umělců, vysvětlujících i personální motivace, i privátní zdroje jejich umění.

To je zčásti důvodem toho, proč nálepka "nové performance" byla některými lidmi jen omezeně používána pro určité Před-performační formy, jako je gesturální umění, vídeňský Akcionismus, Happening a demonstrace Fluxu. Tento neurčitý pojem může zároveň označovat pozdější styly performancí v 70.letech, které zažily expansi konotací první performanční vlny, až k negaci jejích hlavních principů. Navzdory původním obtížím při pochopení "pouček" "nové performance", KXII rozlil se od té doby její vliv do všech Západních či Západně-orientovaných částí světa, od Evropy po Austrálii, Izrael, Japonsko i Jižní Ameriku. Sašto slovo "performance" bylo vtěleno do slovníků těchto jazyků.

Osvojené chápání performance a vytvoření stylů nové performance variuje od jedné části světa k druhé. Odlišnosti značně závisely na rozpoznávaných tradicích v příbuzném Akcionismu a na stavu, na situaci umění v dané zemi. Ve Francii a Itálii musíme obzvlášť podktrhnout tradici gestuálního umění (Klein, Vautier, Manzoni) a pozoruhodnou existenci arte-povery v Itálii. Situace v Británii byla do značné míry determinována dominancí Land artu na kulturní scéně (Boyle, Long), spoluá s některými příspěvky z divadla ("krásný styl"). Silná tradice Akčního umění byla přítomna v

Německu (Beuys a Fluxus), Rakousku (Víděňský Akcionismus) a i ve Východní Evropě (V Českoslov. Knížák), dále v Polsku, a Maďarsku, .. kde též cítit vliv Fluxu.

Všechny tyto před-performanční tendence do určité míry naznačovaly, určovaly styl "nové performance". To je zčásti důvodem toho, proč někteří američtí a evropští kritikové (Lippard v "Art in America", 1976, Vergine, 1974, Dorfles, 1977, Inga-Pin, 1978) vidí v nové americké performanci pouhé přímé pokračování toho, co mělo původ a bylo rozvinuto v Evropě, ignorujíc tím vliv post-minimalismu, který dal "nové performanci" její dimenze. Na první pohled, zdá se, ~~XXXXXXXXXXXXXXXXXX~~ lze dost těžko odlišit "novou performanci" od tzv. "před-performance", i z ideologického, i formálního hlediska se jeví identickými. Můžeme se setkat i s ~~XXXXX~~ názorem, že na "nové performanci" není nic nového, ale že je spíše jen opakováním "před-performance".

Naše potíže zde jsou z velké části výsledkem toho, že se Umění Performance dosud nedočkalo svých psaných dějin, což má za následek - i v myšlení, i ve skutečnosti, že neexistuje spojení mezi různými styly. Jaký rozdíl je, dejme tomu, mezi Ben Vautierovými gesty (1959-66) zahrnujícími prosté aktivity (např. Screen, Vomit, Faire de Grimaces, Sleep, Smile, atd.) před vybraným publikem či existujícími ve fotodokumentaci (většina fotek byla následovně přidávána), a některými z prvních Body-art piec" Bruce Naumana, uskutečněnými převážně ve výlučné společnosti jeho kamery, kdy Nauman předváděl základní pohyby těla? (Jeho privátní piecy "Standing, Sitting, Leaning, Bending, Squatting, Laying down jsou z 1965 a Hologramy "Making Faces" z 1968)? Nicméně, spíš Nauman než Ben Vautier je považován za přímého předchůdce body artu a "nové performance".

Důvody, proč tomu tak je, jsou různé, a četné. Jak už jsem řekla, nejsou dosud dějiny performance sestaveny. Umělci, dřív, než skuteční svou performanci, si obvykle o performaních nechtou v knihách, novinách či časopisech proto, aby měli představu tradice, z níž ze zrodila performance, a logických návazností jejího vývoje. Umělci nebývají historiky umění. Ale mezi Naumanem a Vautierem je důležitý rozdíl.

Oba rozvíjejí určité z Duchampových a Kleinových idejí. Ale Nauman je více zaměřen na psycho-fysiologické zakoušení aktivity,

zatímco se Vautier místo toho zabývá demonstrováním Duchampovy víry, že uměním je to, čemu umělec určí být uměním. Orientuje-li se tedy Nauman na manifestaci psychofysické existence svého těla, používá Vautier svého těla metaforicky.

Na tento rozdíl mezi Body-artem, přímým předchůdcem "nové performance", a jejími staršími předchůdci, připravovateli bylo již poukázáno Willoughby Sharpem v jeho článku Body Works (Avalanche, podzim 1970), kde srovnává Dennise Oppenheima s Yvesem Kleinem. Sharp shledává Kleinovy performance, kde byla použita nahá ženská těla jako štětce (1961) divadelními ve srovnání s Oppenheimovým "Back-track"/em/(1969), kde bylo umělcovo tělo vláčeno po písečné pláži, zanechávaje stopy v písku, zatímco celý proces byl filmován.

Tendence Post-minimalismu a konceptuálního umění posloužily k jako "skluzavka" k "nové performanci". První z nich obrátil umělcovu pozornost zpět k "základním" materiálům: prostoru, času, zemi, kamenům, jednoduchostem, i k lidskému tělu. V jednom ze svých interview prohlásil Oppenheim, že se začal ujišťovat o svém těle teprve tehdy, když byl angažován na těžké fyzické práci v přírodě při zhotovování jednoho ze svých "earth works". Ke konci své periody Environmentální Skulptury dělal Chris Burden objekty, které měly být používány lidským tělem. Např. jeho visící provazy nutili účastníky díla (diváky) udržovat určitou rovnováhu.^{X/} V případě obou těchto umělců vidíme, že fyzická účast se stala důležitou součástí díla. Fyzickým zaangažováním nemusely být jen ty jakési každodenní aktivity, na nichž lpěl Kaprow; mohla jím být i divadelní aktivita. Důležitým bylo s minimem materiálů (tehdy pouhým lidským tělem v prostoru) vytvořit maximum vzrušení a zaangažování v situaci s otevřenou strukturou, udělat obtížně proveditelnou akci. Materiály a situace byly vybírány, voleny podle toho, zda mohly být vnímány na rovině přímého faktu, bez jakékoliv reference k příběhu objektu či situace.

Nejtypičtějšími představiteli tohoto stylu nové performance se stali Vito Acconci, Dennis Oppenheim, Chris Burden. Jejich vliv v Evropě byl cítit velice brzo poté, co byla jejich první díla provedena a publikována. Ve Francii dosáhla podobných řešení jako Oppenheim v 1969-70 - viděno z čistě vizuálního hlediska - Gina Pane. "Protected Earth" (Chráněná země), její první skutečný body-piece, je z r.1970. Ukazuje umělkyni ležící na zemi s rozta-

^{X/} Vito Acconci použil termínu Performance v 1967, kdy zredukoval své psaní (básně) na pouhý akt psaní

taženými rukama tak, aby chránila zemi.

Němec Klaus Rinke již skutečně "přepsal" speciální skulpturní prvky do řeči těla r.1970. Avšak za nejkonceptuálnějšího z umělců "nové performance" je považován Vito Acconci. Od svých prvních pieců se zajímal o materialisaci literárně/filosofických idejí. V "Following piece"(1970) převzal od Sol Lewita(z jeho "Sentences on Conceptual Art) ideu, že umělec "musí být jakýmsi němým kopírovacím strojem".

Vliv individuálních body- a performančních umělců byl v Evropě pociťován různě. Překvapivě značný byl vliv Chris Burdenovy metody, tak americké ve své orientaci na mass-mediální kulturu. Daleko intelektuálněji inklinující Acconci našel obzvláště mnoho následovatelů mezi lidmi od divadla, kde často najdeme dost lidí, přímo ho citujících, přitahované téměř magneticky jeho dramatickým, obsesivním patosem (např. skupiny Maniac Production, Cividin/Taroni, Carrozzone). Jeho silný vliv lze též vidět na díle Ulriky Rosenbachové, v jejím použití repetitivní, obsesivní struktury. V souvislosti s performancí je značně diskutována role vídeňského akcionismu. Někteří evropští kritici (Vergine, 1974) považují tuto skupinu za první body-artisty i umělce "nové performance". To, že měli vliv na Američany, se stále setkává s určitým skepticismem, protože Američané tvrdí, že nevěděli nic ani o Nitschovi, ani o jeho klezích do r.1972 (viz Dokumenta V, Kassel).

Nitsch poprvé návštěvil USA v 1968, ale v této době byly jeho performance zaregistrovány jen kolegy jeho generace (Schneemann/ová/, Kaprow, Paik, Hansen), od nichž se Nitsch lišil, XIMY jak sám zmínil v interview s Jonasek Mekasem (Nitsch, 1976). Namísto čekání, až se něco stane, ponechání toho na náhodě, což byl případ amerických happeningů, chtěl Nitsch prezentovat "důležitý případ", mezní situace. Podle Nitsche pouze výjimečná situace může člověka osvobodit a umožnit mu vrátit se ke své primární existenci.

Existenciální ideje Nitschových prací neměly v USA velkou resonanci, ale namísto toho se jim dostalo kladného přijetí u určitých evropských umělců: idea "pravé" existence, k níž je mpžno dostat se jen přes přímou zkušenost, je hlavním tématem díla Mariny Abramovič a Ulaye, žijících ^{spolu} a společně pracujících od 1976, aby přímo performovali situace tohoto druhu. Vidí živou zkušenost a dobrodružství jako bázi veškerého umění. Osobní zkušenost je hlavním zdrojem mnohých amerických i evropských performancí.

Např. Burden často mluví o svém dlouhém pobytu v nemocnici v Itálii, kde byl upoután na lůžko bez možnosti pohybu i vzájemného porozumění s aparátem této nemocnice. Podobné nepříjemné incidenty byly také zmíněny (zmiňovány) Terry Foxem, Benem d'Armagnac, Petrem Štemberou,, z zatímco situace jiného charakteru byly popsány Laurie Andersonovou, Rebeccou Horn, Julií Hewardovou, Yvonne Rainerovou a Hannou Wilke. Terry Fox je dalším americkým umělcem "nové performance", jehož dílo také značně inspirovalo některé evropské performery. Jeho dílo je jakousi syntézou evropské před-performance a americké performance. Je jediným z velice mála Američanů, který měl přímý kontakt s evropskou před-performance. V 1970 uskutečnil s Beuysem na Akademii v Düsseldorfu "Isolation Unit". Strávili spolu půl hodiny, před asi 30 diváky-přáteli. Event sloužil jako rekviem za Beuysovu milovanou kočku, která právě zemřela. V tomto piecu "operoval" Beuys se svými charakteristickými materiály hlavně procedurální, organické povahy. Celý tento piece dobře ukazuje Foxovy mimořádné sensibility. Do americké "nové performance", která zpočátku rozvíjela ideje amerického redukcionismu, se brzo "navazely" jiné formy spektaklu a umění. Balet, hudba, divadlo, film, music-hally, pop-music stejně jako nová malba, přinesly do puristických struktur "spektakulárnější" prvky.

Tyto "spektukulární" metody byly rozpracovány především Rainerovou, Andersonovou, Hawyrdovou, a v Evropě Rosenbachovou a Hornovou. Všechny tyto umělkyně používají video, film a dia-projekce, hudbu či jen jednoduchý zvuk v juxtaposici s živými ~~akcemi~~ akcemi. Performance-art, i když mu byla mnohými lidmi před takovými 2-3 roky předpovídaná smrt, stále a dobře žije, a neustále se objevuje mnoho nových umělců, shledávajících toto médium hodno zájmu a angažování se v něm. Samozřejmě, heroické doby performance, počátky, kdy byla považována za anti-profesionální aktivitu, na hranicích "opravdového" umění, rozbíjející všechny známé systémy trh s uměním, jsou dnes historií. Dnes je performance považována za jedno z mnoha uměl.médií. Ukazuje silnou tendenci být blíže těm samým tradičním uměním, uměl.médiím - od nichž se první performeři isolovali - jako je např. tradiční divadlo. Performance dnes začíná být profesionální aktivitou s vlastními pravidly a předpisy.

Robert a Hervitz - CHRIS BURDEN
XX

Chris Burden leží tiše a nehybně na trojúhelníkové plošině, která je v jednom rohu v Galerii Ronalda Feldmana. Plošina je vlastně odkrytá police, ve výši 10ti stop nad podlahou. Burdena neuzavírá, ale skrývá ho před zraky diváků, protože je umístěna nad úroveň divákových očí. To je prester, ve kterém musí Burden zůstat, aby byl skryt. Tráví tam celé tři týdny, odříznut od běžného zaměstnání, společenské aktivity a potrav.

Vstupuji do galerie a dívám se na plošinu. Diagonálně překleňuje roh a je bíle natřena, aby splynula se stěnami. Kdybych nevěděla, že má být nahoře Burden, domnívala bych se, že je to jednoduchá minimalistická skulptura, snad od Roberta Irwina, jednoho z Burdenových učitelů. Předpoklad, že je tam, všechno mění - ale nevím doopravdy, jestli tam skutečně je. Připadá mě to jako neohlášená hra na schovávanou. Snažím se zaslechnout nějaký prezrazující šum nebo zvuky dýchání. Moje pozornost zveličuje všechny drobné zvuky, které naplňují galerii. V té místnosti straší. Myšlenky se řítí kupředu, popoháněné vakuem jeho zapírané přítomnosti. Ve stejné době drží v belfastském vězení dva vůdci Irské republikánské armády sedmý týden hladovky. Říkají, že na protest proti britské okupaci jejich země vydrží třeba až do smrti. Ve stejné době hladoví tisíce lidí ve Východní Africe a Indii - ne jako symbolické gesto, ale proto, že jim sucho zničilo úrodu a zabíle dobytek. Hlad v jiných částech světa způsobuje, že odhlédneme-li od estetického hodnocení, jsou Burdenovy věci poněkud směšné, ne-li přímo zvrácené. V tomto díle, tak jako v ostatních, musí být motiv klíčem. Jeho provedení je mimo kritiku: k tomu, aby vytvořil dílo potřebuje jen vydržet nečinnost, izolaci a hlad. A tento proces je do značné míry zastřen instalací. Celý ten kus mimoděk ovládá prester. Nic nepedstatného tu není. Dekonce i jeho měření času - v rámci jeho vlastního "oeuvre" i okolního společenského prostředí, uměleckého i jiného, se zdá být vhodné. Ale proč to dělá?

Kus má mnoho náboženských podtextů. Umrtvení těla, dobrevelné odloučení se od světa, pokus o očištění se - to jsou znaky svatosti. Sám název piecu - "Bílé světlo / bílé teplo" /White Light/White Heat/ sugeruje nádech epuštěnosti a mystičnosti a tady připomíná

nám, že jeho předešlá show zde /u Feldmana/ se jmenovala "The Church of Human Energy" /Chrám lidské energie/. Je těžké nepovažovat toto všechno za metafory toho, jak Západ chápe beha: Neviditelný svědek nad námi, jehož přítomnost je všeprestupující, ale nikde neodhalená. Hraje si snad Burden na beha? Některá jeho díla se dostala skore až tak daleko, ale byla v jistém smyslu sebevýměchem. Zde mám na mysli "Jaizu", 10.-11. června 1972, Newport Harbor Art Museum, Kalifornie, kde seděl Burden bíle oblečen a s tmavými slunečními brýlemi nehybně po dva dny v ředitelově křesle, přičemž ho mohli návštěvníci po jednom pozorovat z podušek na zemi na opačném konci místnosti. A potom "Transfixed" /23. dubna 1974, Speedway Avenue, Venice, Kalifornie/, kde byl deslova ukřižován, s hřebíky skrze dlaně, vzadu na Volkswagenu, který byl na několik minut vyvezen z garáže, nastartován na plný plyn a opět zavezen dovnitř. V prvním kuse bylo to, co vypadalo jako klidná blaženost na Burdenově straně, způsobeno převážně tím, že Burden nic neviděl, jeho brýle měly na rubu začerněná skla. K pelštáři pro návštěvníky pak umístil krabici marihuanových cigaret, čímž příchozím cynicky nabízel jednoduchou zkratku k jejich vlastní blaženosti. V dalším kuse tím, že nahradil kříž Volkswagenem, působivě přeměnil náboženské kliše v ďábelsky podivnou, strašidelnou maškarádu: skutečný Ježíš. Jestliže je v "Bílém světle/bílém teplo" obsažena náboženská metafera, je to nejspíše druhotné - alespoň pokud jde o Burdena. Několik dnů před tím, než vylezl na svou plošinu, jsme rozměluvali o tom, proč to dělá.

"Přemýšlel jsem o této věci několik let. Podobá se to kusu "The Bed Piece" /Postel/, 18. února - 10. března 1972, Market Street Program, Venice, Kalifornie, - ale je to zdekonalené. Tehdy jsem v posteli v jednom rehu místnosti strávil 22 dnů. S nikým jsem nemluvil. Měl jsem tam přenosný záchoď, na který jsem chodil po uzavření galerie, ale většinu času jsem strávil v posteli. Nechávali mi tam jídlo, ale mnohokrát jsem nejedl, protože v jejich myslích jsem byl objekt... Zpočátku to bylo opravdu nudné. Bylo to namáhavé a nesnadné, ale ke konci jsem zjistil, že se mi tam vlastně začalo líbit... Celá ta věc mi byla od začátku do konce dost záhadou, a proto ji přepracovávám znovu. Snažím se dostat k jejímu jádru. A tím se tento kus zabývá. Nevím přesně, co se stane. Snažím se ještě víc zrušit veškeré kontakty. V "Bed Piece" byl stále nějaký vizuální odkaz. Tady to nebude. A nebudu jíst... Musím omezit co nejvíce činnosti: přijímání potravy, vylučování. Ale to, že jste upoután na jedno místo, způsobuje ještě něco jiného. V "Bed Piece" to

vypadalo, jako bych byl odpuzujícím magnetem. Lidé přicházeli na vzdálenost asi 15 step od postele a vy jste to mohl skutečně cítit. Probíhala tam jakási energie, skutečná elektřina. Myslím, že upoutáním se na jedno místo můžete tyto pocity vystupňovat... za předpokladu, že opravdu existují; a já se jaksi domnívám, že opravdu jsou. Představuji si - což se může i nemusí uskutečnit -, že někde, kde nezná moje jméno, vejde do galerie - jen tak na obchůzce po výstavách - tedy že vstoupí, uvidí plošinu a ucítí, že něco není v pořádku. Bude tu něco, co mu bude vadit, a možná, že pocítí mou přítomnost...".

Zajímavé Burdenovo vysvětlení hladovky se nedotýká jejích symbolických konetací, nebo možných rezonancí s událostmi, které se současně odehrávají v jiných částech světa. Půst je pro něho zřejmě čistě pomocným prostředkem, použitým proto, aby mu usnadnil proniknutí do toho, co můžeme nazvat "absolutním základem lidské existence". Není částí zvenčí adresovaného nábožensko-společensko-politického poselství. Je také zajímavé, že Burden zdůrazňuje bezprostřední zkušenost a svůj vztah k lidem přítomným v galerii před širším druhotným publikem, které ví o jeho práci z dálky. Nezmiňuje se o méně přímém, ale společensky pronikavějším výsledku práce - jako pověst a námět konverzace - ani netvrdí, že by se chtěl v první řadě věnovat podněcování takevýchto druhotných účinků. Jistě si je vědom, jak snadno jsou jeho hrdinské činy absorbovány veřejnou mytologií. Kdybychom věděli do jaké míry je toto povědomí zahrnuto v jeho motivaci a soudech, mohli bychom lépe rozlišovat náhodný a úmyslný obsah jeho práce. I když jeho vysvětlení je rozumné - a opravdu hodně objasňuje některé oblasti možných nejasností - stejně ponechává mnohé obecnější otázky nezdovězeny: proč se zabývá celou touto řadou zkoumání? Jaký význam - kromě toho, že je důležitá, pro něho může mít jeho práce? Jakými měřítky to máme hodnotit? A - což je snad nejdůležitější - jaké jsou morální a estetické důsledky označení jeho práce za "dobrou"?

Než opustím galerii, rozhoduji se, že povyskočím, abych lépe viděla. Ne, stejně ho nevidím, ale opravdu věřím, že tam je. Současné Burdenovy práce vývojově pocházejí spíše ze soch, jimiž nás prostředí obklopuje, než z divadla. Jako student výtvarného umění na Pomona College pracoval velmi dovednou, ale přesto relativně konvenční minimalistickou technikou. Vrchole tohoto období byla pravděpodobně dvě velká díla, která postavil na školním fotbalovém hřišti

v letech 1968-9 jako část projektu za 4. ročník. První sestavil ze dvou obleuků, utvářených hydraulicky ohnutou oceleovou trubkou, zapuštěnou do betonových základů, přičemž obleuky byly spojeny ocelovými kabely. Ty tvořily spolu s průhlednou plastickou hmotou 100 stop dlouhý a 20 stop široký tunel, který se zmenšoval co do výšky z téměř 8 stop na širším konci na pouhé 2 stopy na konci užším. Celá věc lákala ke vstupu a když jste se tam dostali, nutila vás postupně se snižující obleuková chodba, abyste se shýbali níž a níž, takže než jste se dostali na konec, plazili jste se velmi širokou a nízkou chodbou. Druhá věc byla co do konstrukce podobná a byla zamýšlena jako jednoduchá variace té první. Kovové trubky byly zapuštěny ve třístepových intervalech v zemi a tvořily úzkou 11 stop vyseku a 200 stop dlouhou chodbu. Stavba byla stabilizována ocelovými lany a pokryta vrstvou černé umělé hmoty. Ale do této věci se vloudily dva neplánované elementy, které se nakonec ukázaly jako rozhodující: "Zamýšlel jsem to původně jako chodbu, ale pak se začínaly dít věci, které jsem neplánoval. Zaprvé to lidé začínali ničit, takže jsem tam začal bydlet, abych věc chránil. A vítr s tím dělal legrační kusy. Jednalo se o tak velkou strukturu, že vítr, který ji z jedné strany napadal, tlačil umělou hmotu směrem dovnitř, a tak vzniklo jakési vakuum, které hmoty z druhé strany vsávalo. Takže byla celá věc stále stlačena dohromady. Dívat se skrz naskrz jste se mohli jen zřídka. Když jste procházeli vnitřkem, vždycky vás to jaksi pohltilo. Když jste ale začali běžet, vaše tělo utvořilo vzduchovou kapsu, která před vámi otevírala cestu. Bylo to jako kouzlo. Látka se před vámi otevírala a za vámi zavírala. Tehdy jsem si uvědomil, že to, co jsem udělal, není socha, ale něco, co musí být aktivováno. Tyto věci měly tím, jak manipulevaly mým tělem, blízko k fyzické aktivitě. Když jsem si to uvědomil, přestaly to být sochy a nebylo důvodu dělat je tak velké." Příští série Burdenových prací, vytvořených v absolventském programu University of California v Irwine, byla zcela odlišného charakteru. Více než sochám se podobala izometrickým cvičným zařízením. První věc se skládala z kovové tyče ve tvaru písmene "T", která byla zapuštěna do podlahy, a na níž měli stát dva lidé, a ze dvou kovových prutů, spojených krátkými lankami. Lidé drželi pruty v ruce, odkláněli se od sebe a snažili se dosáhnout společné rovnováhy. Tento okamžik rovnováhy - komentuje Burden - je velmi pomíjivý a je možné jej udržet jen na několik vteřin. Je to stejné, jako kdybyste chtěli dosáhnout rovnováhy u trejúhelníku postaveného na jed-

nom z jeho vrcholů /na špičce/. Další věc sestávala ze čtyř párů kabelů, které byly připojeny ke konci dalšího kabelu, jenž visel se stropu. Na volném konci každého kabelu byl třmen pro ruku nebo nohu člověka. Myšlenka spočívala v tom, dostat se do třmenů a dosáhnout stavu, kdy se - přehnutí do oblouku - vznášíte poněkud nebezpečně nad zemí. Množství úsilí, které vyžaduje udržení této pozice, je nepřímě úměrné stupni přehnutí: čím širší oblouk, tím těžší úkol. Třetí věcí byl jednoduše velký plát aluminiového plechu se dvěma malými sverkami na upevnění nohou, který spočíval středem na čepu zaraženém do země. Když si člověk na plech lehl a opatrně přizpůsobil svou pozici, mohl na čepu po určitou dobu balancovat. Všechny tyto kusy se snažily dosáhnout citlivé smyslové souhry těla se zařízením. Jsem neobyčejně citlivý na změny pozice a svalového napětí a zdá se, že byly navrženy vysloveně proto, aby tyto změny zesilovaly. Jejich primárním posláním není to, abychom se na ně dívali - jsou tu proto, aby se dělaly a používaly. Zdá se, že tím, že je divák přitažen - /"divák" už zřejmě není správné slovo/, že je mu svěřena aktivní, deslevo konstitutivní úloha, Burden zkouší překonat odtržení a vizuální + intelektuální vzdálenost, které jsou obvykle problémem objektových soch. Burden se je snaží nahradit bezprostředním kinestetickým působením zaměřením formální autonomie a statické rovnováhy za dynamickou rovnováhu a účast, jeho přechod od soch /opuštění soch/ byl nepozorovatelný.

Ale ne bez problémů. Jelikož výše zmíněná zařízení byla jediná svého druhu, a protože to byly objekty zhotovené na zakázku - a to objekty velmi elegantní - většina lidí je nadále považovala za konvenční sochy samy o sobě. Snažil se, aby byl způsob jejich použití dostatečně zřejmý, bez dalších instrukcí a návodů, ale nevyšlo to. Lidé měli sklon vykládat si je ne jako konkrétní příležitosti, ale jako metafory činnosti. Burden vlastně přišel na dvě způsoby, jak si poradit s případným nedorozuměním. První spočíval v tom, že použil již existujícího zařízení, které tak nepoutalo pozornost na sebe jako na speciálně vynalezenou formu. Druhý způsob byl založen na dalším zkrácení vzdálenosti mezi umělcem, zkušeností, kterou chtěl předat, a divákem. Tehle dosáhl tím, že celou věc sám předváděl. První takeoute novou prací byl "Five Day Locker Piece" /26.-30. dubna 1971, University of California v Irvine/. Za místo si zvolil jednu z četných skříněk, instalovaných

ve školním ateliéru. Do skřínky nad sebou umístil pětigalenevou nádobu s vedou a podobnou, původně prázdnou, dal do skřínky pod sebou. S oběma byl spojen skrytými hadičkami. Sám si vlezl do malé /2x2x3 stopy, tj. 61x61x92 cm/ skřínky uprostřed - s tím, že tam stráví 5 dnů, aniž věděl, k jaké tam dospěje zkušenosti, nebo jaké budou reakce lidí.

"Byl to experiment. Chtěl jsem vědět, co se stane. Myslel jsem, že půjde o izolaci, ale změnilo se to v jakousi veřejnou zpovědnici, kam stále přicházeli lidé, aby si se mnou popovídali. Nejprve pouze moji přátelé a studenti, kteří o tom věděli. Potom, s tím, jak se šířily různé zvěsti, začal dav narůstat. Na univerzitě je spousta lidí, je to dost velké místo. A na toho chlapa zavřeného ve skřínce se přicházeli podívat hlavně ti, kteří se o umění nikterak nezajímali. Domnívám se, že čím dál jste od toho byli, tím se^{to} zdálo divnější. A také jsem si všiml, že když už si se mnou opravdu přišli lidé popovídat, jaksi se potom uklidnili... Dost brzy na to byla upozorněna školní stráž, ale nevěděla, jak si s tím poradit. A pak to zjistil děkan a zachvátila ho panika. Proběhla debata o tom, jestli se nemají pokusit vypáčit mne ze skřínky sechorem. Já jsem neměl co dělat. Akerát ke kenci mě popadla panika. Začal jsem mít ten děsivý pocit, že přijde nějaký opravdový blázen a něco mi udělá. Byly chvíle, kdy jsem byl sám a uvědomoval jsem si, že by moje zranitelnost mohla někoho inspirovat k různým šílenostem. Ale to bylo jenom ke kenci..."

Nic hrozného mu sice neudělali, ale po předem stanovené době vylezl hladový, ztuhlý křečí a unavený. Zdá se, že Burdenovo dílo v letech 1969-71 zaznamenalo velký pokrok, přičemž každá nová série rozvíjela pojetí těch předchozích. Avšak "Five Day Lecker Piece" jako by se vějířovitě rozkládal do stran, zvětšoval svůj rozsah a rozrůžňoval obsah, aniž by se významně odchýlil od kterékeli z jednotlivých myšlenek. Neomezoval se už dál na materiály a hodnoty vlastní skulpturám, přišel na další množství performancí, pozoruhodných úžasnou energií, naprostou jednoduchostí a zarážející, odvážnou amerálností. Každá se zakládá na nějaké premise: pět dnů ve skřínce, dýchání vody, flirtování s elektřinou a podobně. Z premisy vyrůstá konkrétní situace, predikament, který je jasně oddělen od normální životní činnosti. To dodává práci koherenci, a to i tehdy, když je výsledek poněkud nepředvídatelný a

neuzavřený. Každá premisa má v sobě jisté riziko - ne pouze akademické riziko překročení "hranic umění", ale velmi reálné riziko tělesného zranění, obecného neúspěchu, příležitostně dokonce i soudního stíhání /např. "Deadman" - Mrtvý, z 12. listopadu 1972/. Každý kus se soustředí na nějaké obrazoberecké chování, které zaplavuje okolí téměř zjevnou atmosférou úzkosti a fascinace, a zároveň staví práci na úroveň zřejmě mimokulturní, primární, atavistické zkušenosti. Žádný kus se nikdy neopakuje, žádný kus se předem nezkouší. Aniž bychom chtěli tvrdit, že má následující schéma nějaký vysvětlující význam, můžeme Burdenovu práci po "Five Day Locker Piece" rozdělit do tří relativně odlišných kategorií, podle toho, jak byly prezentovány. V první, převládající skupině, zaujímá Burden pasivní roli. Tyto věci jsou spíše než na aktivitě založeny na zastavení nebo snížení aktivity a nabývají "rozsahu" prostřednictvím prodlouženého trvání. Jako příklady tohoto typu mohou sloužit "Bed Piece" /Postel/, "White Light/White Heat" /Bílé světlo/bílé teplo/ a "Disappearing" /Zmizení/ ze 22.-24. prosince 1971. Druhý typ je pretichlý a zahrnuje mnohé jeho nejznámějších prací. Ty se zakládají na jediné drastické, často bezstarostné činnosti, a v kontrastu k prvnímu typu jsou skoro vždy velmi krátké. Několik z nich bylo skutečně záležitostí okamžiku, jako "Shoot" /Výstřel/ /19. listopadu 1971, F-Space, Santa Anna, California/, "Deerway to Heaven" /Cesta do nebe - 15. listopadu 1973/. Třetí skupina je rozptýlena mezi těmito dvěma extrémy. Důraz zde není kladen ani na aktivitu ani na pasivitu jako takové, ale na jejich rovnováhu, na situaci jako celek a úspěch takových kusů závisí na síle, kterou evokují jako obrazy. Mnohé z nich jsou tableaux vivants, jako například "Transfixed" /Ukřižovaný/, "Jaizu" a "Deadman" /Mrtvý/. Jedním z nových kusů, který jak se zdá, signalizuje začátek nové a snad důležité činnosti, je "Poem for L.A." /Báseň pro L.A./ -, 10ti vteřinový videopásek, který byl asi 60krát vysílán jako komerční reklama na KHJ-TV a KTLA-TV v Los Angeles ve dnech 23.-27. června 1975. Předtím, v r. 1973, si Burden zaplatil vysílací čas, aby mohl předvést 10ti vteřinový střih z akce "Through the Night Softly" /Měkce nocí - 12. září 1973, Main Street, Los Angeles/, ale byla to vlastně jen adaptace práce, nedělané výslovně pro televizi. Poema pro L.A. byla šet na dvoupalcové barevné pásce a elektronicky pořizovaná speciálně pro TV. Začínala detailním záběrem Burdenova obličejem. Říká: "Věda selhala" a tato slova se objevují tiskacími písmeny na obrazovce. Burden se objevuje znovu a říká: "Teplo je život" a slova se ukazují na obrazovce. Burden vystoupí ještě jednou a ří-

ká: "Čas zabíjí". Následují sleva a je konec. /Během týdne, kdy bylo toto vysíláno, byly obě televizní stanice zaplaveny zmatenými telefonáty/. To, že jeho vývoj prošel od velkých venkovních skulptur přes přístrojové kusy k nejposlednějším, napětím zatíženým situacím, by mělo objasnit, že způsob nynější Burdenovy práce je ryzí syntézou, důmyslnou /i když peněkuď drásavou/ konvergencí formy, zkušenosti a vůle, jejíž základy byly položeny dleuho předtím, než autor vystoupil na veřejnost. Tím, že téměř náhodu vytvořil "Corridor Piece" /Chodbu/, realizoval tvar, do něhož se jeho skulptura zfermevala a byla zfermevána činností. "Apparatus Pieces" /Přístroje - zařízení/ rafinovaly a schématisovaly tuto interakci a dovedly diváka výrazněji k podstatě práce. Nakonec zprostředkující objekt zuzíží úplně a my jsme postaveni tváří v tvář uzákonění díla a všemu, co přináleží vznikající skutečnosti. Jeho práce v sobě stále má něco ze skulpturní sensibility, což je patrné z toho, jak pokračuje v zaujetí fyzickým stresem, plasticitou lidských pocitů a smysleuou zkušeností. Také to můžeme pozorovat v nepopisných, nečleněných formách, pokud jde o čas. Zde je to ovšem méně zřetelné. Tato sensibilita je včleněna do prostředí kolem a psychosociální popud má v sobě, takže už není dál ostře oddělována látka a člověk. /Zde je možno aplikovat výstižný termín Josepha Beuyse "sociální skulptura"/. I když logika této trajektorie je pravděpodobně více zřejmá v retrospektivě než v okamžiku akce - Burden se při spojeování jednotlivých článků řídil téměř určitě náhleu intuicí a instinktem - nikterak to neodhaluje pronikavé, disciplinevané a přísně sebekritické myšlení při práci. Toto same o sobě neurčuje hodnotu práce, pro Burdena ani pro ostatní, ani zčásti to nevyčerpává možnosti interpretace, ale poukazuje to na skutečnost, že tu jde o něco více než o pouhé nihilistické omílání pomatených prestomyslností. I když se zdá, že celý Burdenův stylistický vývoj byl podmíněn touhou překonat oddělení estetické stránky /a ještě konkrétněji, přeintelektualizovaného programu ortodoxního minimalismu/, výsledkem tohoto přání nebyla ani tak úplná bezprostřednost jednotlivých děl, jako spíše schopnost řídit kvalitu a stupeň bezprostřednosti, náležející dané situaci. Tedy místo toho, aby úplně odstranil kontemplativní vzdálenost /odstup/, uvelnil ji pro reli tématické proměnné. Většina jeho nejzajímavějších prací je závislá na řízení kontaktu s publikem jako klíčovém momentu struktury a obsahu. Například ve "Velvet Water" /Sametová voda - 7. května 1974, Chicagský umělecký institut/, který

byl nepochybně jednou z jeho nejpůsobivějších a nejvíce pobuřujících prací, seděl Burden vedle malé kaluže vody, několik metrů od publika. Vizuálně byl oddělen řadou nízkých skříněk. Dvě videokamery snímaly jeho obraz a přenášely ho do pěti monitorů na druhém kenci místnosti. Když bylo ohlášeno co bude dělat, ponořil obličej do vody a opakevaně se snažil dýchat. Kus skenčil za několik minut... zdálo se, že to trvale mnohem déle... tím, že se zhroutil, vyčerpán a neschopen pokračovat. Přihlížející lidé věděli, že to, na co se v monitoru dívají, se skutečně děje: mohli přímo slyšet, jak se dusí a lapá po dechu. Burdenovo použití uzavřeného televizního obvodu způsobilo objektivizaci performanční dovednosti a odvrátilo pozornost od jeho křečí, z nichž tuhla krev v žilách, na kulturu schválený voyeurismus a spoluúčast diváků. Elektronické spojení mezi Burdenem a diváky jemně zapojilo publikum do celého dění, i když se zdálo, že je senzuálně vzdalovalo. "Velvet Water" se dotýká zřevna telik etického limbu divákovy úlehy, jako zkušenosti s potápěním. Výsledky přibližování a vzdalování se také hrají jistou úlohu v Burdenově dokumentaci práce. Purista by mohl namítnout, že jestliže se Burden soustřeďuje skutečně na bezprostřední, existenciální moment, neměl by práci vůbec dokumentovat. Zkušenost by měla trvat pouze jako vzpomínka, obsažená ve vědomí těch, kteří byli věci přítomni, a odepřená komukoli jinému. Tento argument by mohl platit v případě, kdyby mohly být všechny přístupy k práci skutečně omezeny na bezprostřední publikum, nebo tehdy, kdyby informace z druhé ruky, která si nachází cestu k veřejnosti, byla přesná a nezkomolená. Ale Burden brzy zjistil, že ani jedna podmínka není splněna. Byl nucen vybrat si mezi teoreticky čistým postojem, který zastávaly rozšířené chybné ~~informační~~ interpretace, a poněkud kompromisním postojem s jistou možností řádného záznamu. Zvolil si druhou možnost.

Ale tím, že se rozhodl svou práci dokumentovat, vyvstal další problém: existuje nějaký důkaz, že byla daná akce zamýšlena pouze pro pozorování z odstupu - že jde tudíž o pouhou šarádu? Její věrohodnost jako živá zkušenost /a interferencí též věrohodnost všech jeho zaznamenaných prací/ je brána v potaz a nenávratně se ztrácí. A tak musí Burden věnovat zvláštní pozornost omezení funkce dokumentace v celkovém plánu věcí. Musí se postarat, aby nebyla živá událost podřízena oné trvanlivější a lépe šířitelné složce /dokumentaci/ a - což je snad ještě důležitější, aby se performance neděla přestě proto, aby mohla být zaznamenána. Krát-

ké nahlédnutí do "71-73", katalogu prací z těchto let, který sám vydal, nás jasně přesvědčí, že si výše uvedené zásady vzal k srdci. Mnohé fotografie zde jsou rozmazané, poškrábané, přeexponované nebo nedostatečně exponované, nedostačující. Krátké slovní popisy, které je doprovázejí, jsou časté živější a informativnější než samotné snímky, i když zachycují ještě méně atmosféru věci. Videofenová kompilace jeho práce, která byla předvedena loni ve Feldmanově galerii, má podobné nedostatky. Obsahuje například krátký film "Sheet" /Výstřel/, nejznámější Burdenovu perfermanci, kterou na sebe poprvé upozornil v mezinárodním měřítku. Obraz je zrnitý a dále poškozován přenosem na pásku. Zvuková stopa - tedy záznam výstřelu - se ztrácí v tlachání diváků. To ovšem neznamená, že časté klesající kvalita dokumentace zlehčuje celou práci. Zcela naopak. Zdá se, že potvrzuje McLuhanovu tezi, že nedostatečně definovaný "horký" obraz evokuje více divákovy emfatie a představovnosti než zcela definovaný "studený" obraz. Tím, že skutečnou vzdálenost mezi živou událostí a sekundárním publikem uznala, místo aby se jí pokoušela kompenzovat, je Burdenova dokumentace nepekyně autentická i tehdy, když se snaží práci mýtizovat vypuštěním rozptylujících detailů.

Klíčové dílo Johna Deweye "Art as Experience" /Umění jako zkušenost/ poskytuje vysoce užitečný podklad pro kritickou diskusi o Burdenově díle. Vlastně i když byla kniha napsána před nějakými 40ti lety a Burden dokonce říká, že ji nikdy nečetl, mnohé její argumenty tak jasně anticipují jeho způsob práce, že souvislost je téměř tajemná: "Estetika není vetřelcem ve zkušenosti... je to osvětlený a zesílený vývoj rysů, které jsou vlastní každé přirozené úplné zkušenosti. Tento fakt pokládám za jediný bezpečný základ, na němž může být postavena estetická teorie. To, co uděláme, a to, čemu se podrobíme, se tedy navzájem souhrnně a nepřetržitě podporuje. To, co děláme, může být energické, a to, čemu se podrobujeme, může být akutní a intenzivní. Ale pokud obě tyto stránky nejsou v takovém vzájemném poměru, aby tvořily při vnímání jeden celek, věc není zcela estetická". První výše citovaná pasáž je pro nás obzvláště užitečná, protože naznačuje, že naše schopnost získat zkušenost závisí esteticky na její jasnosti, intenzitě a síle jako "gestaltu" /na síle osobnosti, která poskytuje nějakou zkušenost/ na pronikavosti, intenzitě a síle osobnosti/. Dewey jde dokonce ještě dál a toto tvrzení povyšuje na jakýsi "první princip". Pro začátek bychom se ale-

spoň mohli pedivat na Burdenovo dílo ve světle těchto kritérií. Pokud jde o intenzitu, zde by mohly vzniknout jisté pochybnosti. Každé jeho dílo je zkušebním ohněm, ve kterém se v prudkém záchvatu vzájemného ničení zmitají jednak život a síly život ohrožující, jednak moc a zranitelnost. Burden má k dispozici celé spektrum somatických strachů a fantazií, nezatížené běžnými /nebo patrně sociálními/ konvencemi nebo popisnými a didaktickými nadstavbami a zdá se, že je neodelatelně přitahován k těm, které nejvíce stimulují adrenalin. Těžko bychom našli jiného žijícího umělce, u něhož je patrná taková vnitřní intenzita a kousavost. Jineu záležitostí je ovšem jasnost. Zatímco Burden zřejmě vynakládá velké úsilí, aby vystihl a kondenzoval podstatu svých představ, výsledkem není ani tak jasnost, jako vysoce rafinovaná dvojnáčnost. Nikdy nevzniká nedorozumění kvůli tomu, co se pokouší dělat. Ale nemůžeme přehlížet skutečnost, že jeho akce, samy a sebe jasné, jsou vlastně záměrně a zatvrzele problematické. Jeho práce je - jako většina reduktivního umění - nedopovězená. To znamená, že přítomná informace je tak omezená, že jedna skupina faktů může naznačovat - vlastně podněcovat - mnoho rozporných interpretací a že není možné určit, co z toho umělec zamýšlel. Navíc žádný fyzikální povrch neuzavírá dílo tak, aby je oddělil od umělce nebo od diváka. Oba jsou v něm poneženi, stejně tak jako jsou v jeho základní struktuře vetkány nejsekromější problémy, pocity a názory. Nikde také nemůže rozlišit vlastnosti, které jsou pro dílo obzvláště typické, od těch, které jsou vedlejší, nebo skryté v prostředí. Jinými slovy, jasnost /srozumitelnost/ díla limituje mnoho faktorů. Ale tvrdím, že Burden posunuje proces objasňování tak daleko, pokud dovoluje jeho metodologie, a že je jeho práce podstatně obohacena těmi dvojnáčnostmi, které zůstávají: na hony vzdáleny znázorňování defektů jsou přesně tím, co činí práci hednou našeho zájmu.

Mnohé z těchto úvah také vyhovují tomu, co jsme si řekli o silné Osebnosti /gestalt/ - a to tak, že je nebudu znovu jmenovat. Na druhé straně mnohé další faktory, které neseouvisí se srozumitelností, slouží k tomu, aby vydělily dílo z obecného přílivu zkušenosti: extrémismus jeho hazardních podniků /jejich vlastností, které přesahují "meze", jejich škála/, předchozí úvahy, stylistická důslednost, dokumentace apod. Stačí podotknout, že i když každý z těchto kusů odvozuje svůj význam od mnohem širšího pole /a naopak do mnohem širšího pole zasahuje/, přesto tvoří konceptuálně stálý, jedinečný a ukončený běh událostí. A tote jim

dává charakter gestaltu.

Jejich povaha gestaltu je tak zřejmá, že může vyvstat spousta úplně odlišných otázek. Zdá se, že od dob, kdy psal Dewey, vzrostla naše ochota akceptovat jako umění zkušenosti, které jsou - podle jeho měřítek - poněkud neurčité /nepřesné/. Metody nahodilé, kompozice, sériové ilustrace, systémové estetiky a podobně, posunuly naši vnímavost až tam, kde je formální závěr snad přáním stylistiky nebo věcí perspektivy, ale už ne absolutní nezbytností. Máme-li tete na mysli, mohli bychom se ptát, proč Burden volí míšení svých nápadů do takovýchto emotivních, skoro monolitických celků. Jde o pouhý zvyk přenesený od sovitury? Chce šokovat? Potom mě napadají ještě dvě další odpovědi. Zaprvé to, že naprostá spontánnost /"divokost"/ jeho práce vyžaduje, aby byly její estetické aspirace tak explicitní a nesporné, jak jen možno. Není těžké pochopit důvod, který k tomu vede: míra, do jaké jsme schopni /a ochotni/ esteticky posuzovat jeho akce značně určuje stupeň, do kterého jsme schopni /a ochotni/ odložit své morální hodnocení. To neznamena, že se morální a estetická sféra vzájemně vylučují, ale pouze to, že je naše odpověď na jeho práci nezbytně kontextuálně podmíněna /závislá/. Zadruhé, silný gestalt neslouží zdaleka pouze tomu, abychom práci chápali jako umění.

Bráno z vnějšího /tj. obecného/ hlediska, nenapomáhá gestalt pouze estetizování zkušenosti; přímo - nezávisle na kontextu - totiž zmírňuje aplikaci běžných norem chování. Tím, že prezentuje jasně promyšlenou, samostatnou, i když vyjimečnou událost, která je epizodní a řízena vlastní vnitřní logikou, může Burden částečně čelit postoji, který by publikum jistě zaujalo, kdyby byla daná epizoda méně srozumitelně koncipovaná. Vytrvale působí disproporcí mezi bezvadnou logikou a divákovým zdravým rozumem. A to nás, kromě toho, že působí inspirující a ostře konfliktní /a tam, kde jsme schopni ho ocenit, až výborný/ zmatek, zavádí jako kritiky do slepé uličky, do popuzující nejistoty. A v té je těžké - ne-li přímo nemožné - vyvozovat jakýkoli závěr o hodnotě věci.

Aby udržel dílo v jeho vlastním, neovladatelném silovém poli, vyvažuje Burden přitažlivost a odpudivost, otevřenost a nepřístupnost. Myslím si, že účel jeho práce má více společného s požadavky jeho vlastní zkušenosti než s účinkem na veřejnost. Chápe pouze centralitu gestaltu, pokud ji nahlížíme z jeho perspektivy. A to vede nevyhnutelně k otázkám motivace a účelu. Bur-

den behužel není ochoten o těchto záležitostech mluvit. Vlastně se ani tak nevyhýbá, jako je spíš na rezpacích, jak pepsat význam, který pro něho práce má. Slova jsou samozřejmě napřes- te nepestačující k tomu, aby se jimi dal pepsat vztah umělce k dílu. Spíše proces, který mají objasnit, zamlžují. Ale pravá podstata jeho práce nutí k přemýšlení. Jako snad každý, kde vi- děl více než dvě jeho díla, nebo o nich alespoň slyšel, jsem si vytvořila jisté vlastní teorie. Tedy dovelte, abych se tro- chu zamyslela. Domnívám se, že se Burden do jisté míry dívá na svoji práci jako na prostředek, jímž se zmocňuje esudu. Jeho strategie je vlastně docela jednoduchá. Tím, že se pustil do věcí, které testují sílu jeho vůle, vznikly pouze dvě možnosti, pokud jde o výsledek. Buď vyhraje a potvrdí mistrevské zvládnu- tí situace, nebo se sice vynasnaží co nejlépe, ale potom peně- kud couvne v premisách, které si o věci vytvořil. Nad oběma způsoby nese zodpovědnost, a v tom smyslu ovládá svůj esud. Pro- tože o jeho zodpovědnosti /síle/ není v podstatě pochyb, počíná si v situaci neobyčejně volně a obrací ji dokonce proti sobě - až na hranici života a smrti. A - což je ještě důležitější - myslím, že musí podstupovat riziko proto, aby zabránil pře- chodu situace k solipsistní tautologii /"Jsem tím, že jsem"/, a aby ji obklepil objektivní transformací života. Nemůže být po- chyb o nezahladitelném a posilujícím vlivu jeho práce na způ- sob jeho života. /Riziko také přitahuje pozornost estatních li- dí a zvyšuje rozsah a důležitost celé situace/. Jak zapadá do obrazu gestalt? Tak, aby bylo možné věc uskutečnit. Jediný Bur- denův způsob, jak nabýt vlády nad vlastním esudem, spočívá v roztříštění celé práce na menší díly a brát je jeden po druhém. Burden není bláhevý: zná své možnosti a podle nich limituje i riziko. Situace konstruuje tak, že vytváří přibližnou rovnová- hu sil mezi sebou a svým tvrzením. Jinými slovy: formuje a ab- strahuje své "protivníky" v jednu konečnou identitu, tak jako sebe. Jde o vzájemný proces humanizace odporu a materializace vůle, a to vede k onomu zastření vzdálenosti člověk-předmět, o které jsem se zmínila dříve.

Taď si uvědomuji, že tento rozbor je velice povrchní. Zastí- rá obrovský psychologický a fyzický rozdíl mezi pohybem a vý- sledkem něčeho /i když se často zdá, že same dílo tento rozdíl rovněž zastírá/. Zdůrazňuje způsob, jakým by Burden mohl osobně z těchto transakcí s esudem těžit, aniž věnuje náležitou pozor- nost tomu, jak by mohl být prospěšný společensky. To také vyhe- vuje některým kusům lépe, než estatním. Zní to věrohodně v jed-

nom velmi důležitém bodě: že předstírané znaky bolesti, rizika, násilí a zranitelnosti jsou v koncepci práce nápadně méně než kontrolovala sama sebe situace. Abychom byli přesnější: ta první je pouze prostředkem, jak dosáhnout zmíněného druhého.

Tato touha po nabytí moci nad svým vlastním životem je zcela pochopitelný instinkt. Má dokonce dlouhou a etichednou tradici jako romantická tematika v umění. Ale je zde jeden velmi ožehavý problém, jemuž se nemůžeme dále vyhýbat: tyto řízené situace, které Burden vytváří, typicky zahrnují jiné lidi. Tam, kde jde pouze o náhodné kolemjdoucí, jako tomu bylo v "Through the Night Softly", je zahrnutí tak slabé, že zde nemůžeme mluvit o etice jeho vztahu k nim. Tam, kde šlo o ochotné diváky, jako ve "Velvet Water", byla mnohem úplnější dynamika, i když se asi diváci nenalézali v záviděníhodnější situaci než ti, kteří sledují v cirkuse představení na vysoké hrazdě. Vezměme v úvahu kus "The Visitation" /Návštěva/, který byl prezentován v Hamilton College /Clinton, N.Y./, 9. listopadu 1974. Ráda bych jej popsala detailně, ne pouze proto, že je perfektní ilustrací toho, co je zde v sázce, ale hlavně proto, že je jednou z nejrafinovanějších a nejskvělejších provedených prací.

Burden byl pozván, aby se zúčastnil kolektivní výstavy kalifornských umělců v univerzitní umělecké galerii, a zpráva o tom, že přispěje při zahájení, přilákala spoustu lidí. Původně jen jedna osoba - organizátor výstavy - věděla, co se bude dít. Když se někde při zahájení zeptal, co se bude dít, zavedl je do suterénu, kde u jakýchsi zavřených dveří stála Burdenova manželka. Dveře vedly do špinavé kotelny, kde bylo vedro a tma - až na jediný paprsek světla, který vycházel ze škvíry nade dveřmi a procházel po celé délce zdi. Za dveře chodili lidé jeden po druhém. Když vešli do kotelny, dveře za nimi zamkla. Paprsek končil u výklenku mezi dvěma masivními sloupy od krbu v horní místnosti. Tam seděl Burden, slabě osvětlen řežavými uhlíky kolem sebe. Když ho návštěvník objevil, Burden se představil a rozmlouval s každým návštěvníkem tak dlouho, jak si on nebo ona přáli.

Takhle Burdena vidělo asi 15 lidí. Když se za nimi zavřely dveře, byli nejprve dezorientováni a vyděšeni, ale tyto pocity vystřídal úleva, že bylo setkání tak bezbolestné a intimní. Ale ti, kteří zůstali venku, byli ohromeni. Rychle se rozšířila zpráva, že je Burden dole, a presto před kotelnou zaplnil dav lidí. Aniž by je o to někde požádal, ti, kteří se k umělci dostali, od-

mítli říci estatním cokoli o tom, co se děje. Tak samozřejmě vyprevekevali davevou psychózu. Lidé, kteří se chtěli dostat dovnitř, vytleukli v suterénu okna. Burdenův kus úplně zastínil zahájení výstavy. Napětí mezi očekáváním davu a ostrým omezením počtu těch, kteří se k Burdenovi dostali, dale celému kusu jakýsi presterový náboj. To všechno bylo ještě zesilováno přitažlivou silou Burdenovy pověsti. Vzhledem k tomu, co lidé věděli o předchozí Burdenově práci, očekávali nějakou báječnou podívanou. Ta se vlastně konala, ale poskytovali ji oni sami. Při prezentování této věci měl Burden aktivní podperu ředitele muzea a patronátní instituce. Bezděčně, ale úplně dobrevelm ně, s ním spolupracovali studenti. Nedělal nic násilného, sebeničícího nebo ilegálního. Nikde nebyl raněn. Vynaležil vlastně mnohem méně síly, než průměrný kamenosechař při tesání sechy. A přesto jsou manipulační a autokratické rysy jeho práce zřejmé. Mohli bychom si položit řadu otázek:

Do jaké míry jsme oprávněni odseuvat mravní soudy, když materiálem, se kterým se pracuje, je člověk?

Do jaké míry a za jakých podmínek má morálka vyšší nárok na hodnocení našich akcí a reakcí než estetika?

Do jaké míry se dá zabránit tomu, aby se "práve" využívat sebe sama nezevšeebecněvale na práve využívat vztahu s druhými lidmi?

Do jaké míry je vztah mezi umělcem a publikem kvalitativně změněn tím, že se odstraní zprostředkující předmět?

Do jaké míry se ztrácí zvláštnost tohoto vztahu tím, že se výraz posune z roviny symbolické do roviny doslovné /přesné/?

Toto jsou ty základní otázky, ale upřímně řečeno, neznám odpovědi. Je to obzvláště obtížné už z toho hlediska, že zatímco estatní Burdenův sklen nakládat se sebou i s jinými naprosto vypočítaným, objektivizovaným způsobem peciřují jako skandální /ne-li patologický/, pro mne je to něco, čemu rozumím a s čím sympatizuji. Částečně proto, že do své práce dává druhou stránku té téměř zpupné intenzity a péče. Není necitlivý člověk a nemyslím si, že přeháním, když řeknu, že jeho pestoj obráží hluboké pochopení toho, jak je bláhové považovat humanistické /tím myslím něšřácký "kult opatrnosti"/ hednety za absolutní rámec, na který se má poukazovat. Splynutí člověka s hmotou rychle postupuje, nejen v Burdenově mysli, ale téměř všude, kam se člověk podívá: od biochemie k umění, od zenu k nalézání východisek. Starý rozper mezi přírodou a kulturou je už jen retardující fikcí. Z

tehoto hlediska je západní populární morálka jen pobeždnstkářským rituálem, uzákeněním určitého druhu šovinismu, jehež rozpernest je stále zjevnější s každým rozvojem moci technologie. Pedperuje to iluzi, že člověk zaujímá privilegované místo v Tveření, že žije podle svých vlastních zákonů - a především, což je nejzávažnější, te espravedlňuje přeměnu věcí neužitečných i prospěšných pro život v nelidskou stránku prostředí, jehež neherázné ničení v nás vyvolává jen povrchní pocit viny. Pochopitelně je tento stav neudržitelný.

V určitém smyslu můžeme v Burdenově díle vidět metaferu lidské autokracie, denuceně znovu přijmout své dříve zavržené konflikty. Také se te dá pojímat jako signál toho, že individuální vůle, jakkoli působivě manifestovaná, skleuzla ped práh historického vlivu, že "Systém" má svůj ched, který nikde nemůže pochopit ani evlivnit, že vůle má význam pouze jako estetické rozptýlení. V peněkud jiném smyslu může být částí vedeucí složky, kterou Teynbee nazval "rebarbarizací", která je jedním z nepříjemných přechodných stádií naší reintegrace s materiálním /fyzickým/ světem. Desazování světevě-historických trendů de Burdenova díla je možná stejně směšné jako úzkeprsé lpění na jehe technické nevestě jako umění. Ovšem vzhledem k tomu, že se pohybuje na tak obrazné, živelné úrovni a heveří s tak věšteckým sebevědomím, je tote pekušení neodelatelné. Ať už je Burdenův názer na te, co se pekuší dělat jakýkoli, mne osebně přinutil znovu se zamyslet nad hodnotami, podle nichž žiji, za což jsem mu hlubece vděčná.

in: Artforum, 1975

/přeložila Alena Štefanidesová/

XX

Chris Burden -

- rezhever s Rebinem Whiteem v Crown Point Press, Oakland,
California, 1978.

"Ano, vím. Často si o sobě myslím, že se připravuji na nějaký -
- víte - kosmický program. Myslím - nějak to cítím -, že už jsem
něco z toho udělal."

RW: Jednou z věcí, které na mě z toho, co děláte, nejvíce zapů-
sobily, je...

CB: Ano?

RW: Že stále děláte věci, které by estatní lidé ani nenapadlo
udělat si, přestože je nevyhnutelně telik zajímají. Musím se
vás zeptat, jaké to bylo - jak jste to pečoval, být stře-
len do paže?

CB: Byla to jen rána na těle a opravdu to nebylo nijaké. Snad
jako když do vás narazí obrovský nákladní vůz, víte, když si
představíte, že stojíte na dálnici...

RW: Všechno ten tlak se soustředil do jednoho malého místa.

CB: Ano. Je to, jako kdyby vás někdo moc silně udeřil, vlastně
odstrčil. Jinak to nijak zvlášť nebolelo.

RW: Kdysi večer při přednášce jste řekl, že performance, která
vás nejvíce nervově vyčerpala, byla tuším ta s názvem "Odseu-
zený" /Deemed/, kterou jste předvedl v Muzeu současného umě-
ní v Chicagu.

CB: Ano.

RW: Když o ní přemýšlíte ve vztahu k jiným, které jste udělal,
nezdá se být zvlášť nebezpečná. Přec byla o telik těžší než
estatní?

CB: Protože jsem nevěděl, jak skončí. Dohodl jsem se, že tam zů-
stanu, dokud mě neodstraní, a nezdálo se, že by na jejich stra-
ně existoval nějaký ukazatel, kdy by to měli udělat. A tak jsem
- jak víte - nic nejedl a nepil téměř po tři dny.

RW: Jak jste se na to připravoval?

CB: Ne, nikdy jsem si nepemyslel, že by to mohlo trvat tak dlou-
ho. Myslel jsem, že by to mohla být záležitost několika hodin
po ukončení toho, co považovali za performanci, že snad do
deseti nebo do jedenácti hodin v noci celé zařízení odstraní.
Ale stáhli se do pozadí a nechali to běžet dál, takže...

RW: Takže co jste očekával, že vám řeknou, až bude čas vstát a
jít domů? Nebo jste čekal, že odstraní ochranné sklo?

CB: Sklo tam bylo jako formální prvek. Všechno, co tam skutečně
bylo, jsem byl já, sklo a tyte hodiny. Jediným způsobem, jak
zastavit performanci, bylo zastavit ty hodiny, to bych vstal.

RW: Mohly se hodiny zastavit samy?

CB: Ne, byly na baterii. Performance musela být přerušena. To byl
celý předpoklad. Museli to zastavit oni. Ne já.

- RW: A tak trvale tři dny, než někde přišel a zastavil te.
- CB: Správně.
- RW: Co byste dělal, kdyby te nezastavili? Kdyby se skutečně báli zasměnou de celistvosti performance, nebo tak nějak?
- CB: Te tedy nevím. Te víte, že bych kvůli nim nezemřel. Myslím, že bych něco eventuálně v té věci podnikl. Už se k tomu ve chvíli, kdy performance zastavili, schylovalo. Snad bych něco udělal už příští noc. A te by asi tak bylo k té věci všechno...
- RW: Proč jste zanechal performance, jež se vztahovaly k vašemu tělu, které jste používal jako sopek, jako objektu práce?
- CB: Nikdy jsem si vlastně neuvědomoval, že... Nikdy jsem o sobě nepřemýšlel jako o umělcovi body artu. Víte, pouze jsem pracoval. A dělal jsem všechno, co se mi právě zdálo být v té době nejlepším nápadem.
- RW: První věcí, kterou jste na sebe upoutal zájem veřejnosti, bylo to, jak jste byl ve škole na pět dnů zavřen de skřínky - s pětigalenevou lahví vody ve skřínce nad vámi a prázdnou pětigalenevou lahví pod vámi. Tehdy jste byl student a byla to první vytrvalostní zkouška, kterou jste si vymyslel. Ste o velmi dramatickou "ne-akci" /non-action/. Ale téměř vše, co jste od té doby podnikl, jste dělal sám, přičemž vše obsahovalo myšlenku izolace. Bylo to všechno, tato myšlenka izolace, předem promyšlenou výpovědí o vašem životě a o jednání ve společnosti?
- CB: Ano, ale je to skutečně formální, skutečně dramatické. Není to stejné jako být izolován v životě.
- RW: Je to dramatizace toho, jak jste izolován. Zvláště to, co jste nazval "Bílé světlo / bílé teplo" /White Light / White Heat/.
- CB: "Bílé světlo / bílé teplo" byla dekonalá pojmová performance. V té místnosti byla takevá plošina a...
- RW: Nebylo vidět nic.
- CB: Nebylo vidět nic, kromě této plošiny, na kterou jste mohl pohlízet jako na kus minimal artu. Slyšel jste, že umělec ležel naheže na ní, ale vidět jste ho nemohl. Tato informace úplně změnila způsob, jakým jste se na věc díval.
- RW: Samozřejmě. Absolutně, protože takevým způsobem přítomnosti naplnil místnost a vznikaly všechny ty pochyby a otázky jako: "Je tam opravdu?" A te vás nutí přemýšlet o dalších otázkách, jež před námi stojí, jako: "Je skutečně bůh?" Ale nevím, jestli jste na tehle vůbec myslel. O čem jste přemýšlel, když jste tam naheže trávil tři týdny, aniž vás někde viděl nebo slyšel? Měl jste tam knihy?
- CB: Ne, ne. Neměl jsem nic. Mohl jsem mít, ale zajímalo mě, jak si poradím s časem. Rozcházeli jsme se tehdy se ženou a tak jsem strávil spoustu času tím, že jsem o tom přemýšlel. Jak se ukázalo, byl jsem tak trochu jako duch všeho, co se dělo v galerii, protože jsem všechno slyšel. Takže poslouchat lidi mě vlastně unavovalo. Den po dni, když byla galerie otevřena, lidé začínali přicházet a začal tam ruch, jsem byl účasten všeho, co se tam dělo.
- RW: Při přednášce, kterou jste včera večer pořádal, jsem cítil ve vašem hlase lehké podráždění, když se lidé vraceli k tomu, co

jste dělal kdysi dávno. Chtěl jste jim totiž prezentovat především te, co děláte nyní.

CB: Správně, tak to bylo.

RW: Mám na mysli věci, které teď konstruuujete. Vyrobil jste automobil a sestrojil si vlastní televizor.

CB: Televizní systém. Mám dojem, že když řeknete "televizi", vytvoří si lidé nesprávnou představu. Myslí si, že na tom chytí čtvrtý kanál, zprávy a tak podobně. Tak to totiž není.

RW: Ne.

CB: Je to něco víc...něco jako...když si...pe džetském způsobu...sestrojíte vlastní telefon...

RW: Ze dvou plechovek a provázku.

CB: Správně. To je příbuzné s tím, co zde považujeme za televizní přijímač.

RW: V každém případě televizor, automobil a lept, vyrobený v Crown Point Press, jimiž jste v podstatě vydělával peníze, se týkají tří věcí, které nás stále zcela naplňují: TV, automobily a peníze. Takže úplně odlišné "zaostření" / ve srovnání s předchozími aktivitami, tj. prací s tělem/. Není to ani tak moc zaostření na vaše vlastní...

CB: Já.

RW: Na vaše vlastní "já".

CB: Ne. Týká se to více věcí, které máme za dané, a kterými manipulujeme novým způsobem.

RW: Ano. A také které stojí v opozici masové...

CB: Masové výrobě? Ano. Jsem dělaný ručně.

RW: Zajímalo by mne, zda částečným důvodem, proč děláte ty věci je, že umění má základ v řemesle, a že tvorba je způsobem, jak posilovat myšlenku, že jste umělec. Tedy: protože jste něco vytvořil.

CB: Myslím, že jsem jen chtěl něco udělat. Od té doby, kdy jsem epustil školu, jsem nevytvořil nic, a...byl to moc dobrý pocit, něco dělat. Dát tomu vzniknout. Je to tu. Totiž, nemůžete...není tak lehké zbavit se toho. Ten automobil je teď právě uskladněn v jednom newyorském skladišti. Nevím, ale domnívám se, že to byl jeden možný způsob, jak přimět lidi, aby se dívali na něco z toho, co každý den dělají, jako například řízení automobilu a tak dále. A aby se na to dívali jinak. Bylo by hezké, kdyby si každý vyrobil vlastní auto, nějak tak, jako když lidé vaří, nebo jako si šili vlastní šaty. Myslím, že se každý stává skutečně závislým na takevých věcech, avšak neví, jak vznikly.

RW: Takže v jistém smyslu je opravdu důležité, že se je naučíte vyrábět, že se pokusíte udělat si je sám.

CB: Ano. To, že se je učíte dělat - televizor a automobil - představuje, jak by to asi vypadalo, kdyby jste se ocitl na opuštěném ostrově a věděl pouze to, že v minulosti tyto věci existovaly, a vy že je musíte zrekonstruovat. Je to něco jako přemýšlení o tom, co bylo před nimi.

RW: Vy jste vlastně strávil nějakou dobu na jakémsi pustém ostrově, když jste perferoval "B.C. in Mexico".

CB: Ano, ale to není pustý ostrov.

- RW: To ne, byla to pláž a vy jste plul v kajaku, kde jste měl nějakou vedu. Byl jste tam izolován jedenáct dnů. Ale uchýlit se do takové izolace v přírodě je přece tradiční věc! Lidé to dělali proto, aby získali náboženské zkušenosti nebo aby se setkali s dáblem a odelávali pokušení. Zakusil jste při tom vy nějakou takevou zkušenost?
- CB: Nevím, jestli to byla náboženská zkušenost, ale bylo to peklo na zemi. Bylo 126°F / =52°C / a většinu úsilí jsem věnoval tomu, abych vydržel na slunci, aniž bych se spálil.
- RW: A co si myslíte, že jste získal těmito... těmito věcmi, tedy, těmito vytrvalostními testy? Těmito rizikovými situacemi? Izolacemi?
- CB: Jaké jasnozření?, jaký vhled?
- RW: Ano, myslím - čemu vás to naučilo?
- CB: Nevím, nejsem si jist, jestli to mohu vysypat jen tak, několika slovy.
- RW: Myslím, že je to rozumná otázka, protože mezi lidmi kolují o takevých věcech různé obavy a výmysly, a potom - vy to uskutečníte. Demnívám se, že oni jsou svým způsobem stejně výstřední; mám na mysli cestu na Měsíc a podobné věci.
- CB: Ano, vím. Často si o sobě myslím, že se připravuji na nějaký - víte - kosmický program. Myslím - nějak te cítím -, že už jsem něco z toho udělal.
- RW: Ano, ano, to mě právě napadlo. Ale zdá se mě nemožné dělat takevéto věci a necítit, že jste pochopil něco více z podstaty člověka, kosmu, nebo...
- CB: Myslím, že jednou z věcí, které jsem pochopil, je to, že lidé potřebují jiné lidi. To, co jsem na plešině postrádal nejvíce, nebyla vlastně potřeba nebo něco takevého, ale možnost vidět jiné lidi. Vidět je. Vidět jiné lidské tváře. Takže tím, co jsem asi pochopil nejvíce, je skutečnost, že lidé potřebují lidi.
- RW: Ano.
- CB: V jistém ohledu. A také, že některé věci, o nichž nevěříte, že je zvládnete, často zvládnout můžete.
- RW: Ano.
- CB: Protože, mnohokrát jsem při těch performancích nevěřil, že to skutečně mohu provést. Rozhodl jsem se, že ano, a tak jsem se do toho pustil. Ale zpočátku se mě ty věci zdály úplně obrovské, a - jak víte - měl jsem spoustu strachu, jestli se mě podaří. A potom jsem se jim nějak přizpůsobil.
- RW: V roce 1973, v listopadu, vám televize v Los Angeles přidělila určitý vysílací čas.
- CB: Ano, bylo to poprvé, co jsem dělal něco takevého.
- RW: Byl to desativitérinevý střih "Měkce nocí" /Through The Night Softly/, který na rozdíl od názvu nebyl vůbec něžný a romantický.
- CB: Ale tak nemůžete usuzovat jen podle toho filmu.
- RW: Ne, myšlenka, že někde kráčí 50 stop po rozbitém skle...
- CB: Ne, ne, ne. Plazil jsem se po břiše.
- RW: Po břiše? To z té fotografie vůbec není zřejmé.

- CB: Měl jsem ruce za zády, plazil jsem se a odstrkoval se koleny a nehama.
- RW: Padesát step?
- CB: Ano.
- RW: Přes rezbité sklo?
- CB: Ano.
- RW: A jaké odpovědi na tento podnik destale televizní studie?
- CB: Pouhým pohledem nebylo poznat, o jaký materiál šlo. Byly to jen bílé, lesklé věci. Vypadaly trochu jako hvězdy, mohly to být i chemáčky bavlny, nebo malé kousky ibišku. Byl to černobílý film, vůbec to nebylo zřetelné. Myslím, že si lidé, kteří se na to dívali, v žádném případě neuvědomili, o co šlo. Tedy, že to nepevažovali za umělecký výkon, a že nepoznali, že jsem se plazil přes sklo.
- RW: Jsem si jist, že to nepevažovali za umělecký výkon!
- CB: Lidé viděli něco opravdu tajuplného, ale nemohli poznat, co to bylo... Asi takhle nějak: "Ano, právě jsem viděl v televizi něco moc zvláštního..." - ale zmizelo to dříve, než to mohli pochopit.
- RW: Zní to do jisté míry jako sen.
- CB: Bylo to jako sen. Něco jako zjevení nebo sen, opravdu jen na okamžik. Z jejich televizního přijímače vycházelo něco skutečně podivného, co nebylo televizním vysíláním.
- RW: Poslyšte, ještě na něco ohledně body artu jsem se vás chtěl zeptat, když už jsme se k tomu vrátili. Násilí a brutalita, které jsou v některých vašich performancích, zřejmě odrážejí násilí a brutalitu, které jsou stále v životě. Ale velký rozdíl zřejmě spočívá v tom, že vy ty situace navezujete a řídíte. Byly přesně ovládnuty. A minimalizoval jste skutečné nebezpečí. Například "Trans-Fixed", kdy jste se dal ukřižovat dozadu na Volkswagen... to je... je to dramatická věc, ale mluvím-li o otázce života a smrti, opravdu to není nebezpečné. Ale jaká bezpečnostní opatření jste podnikl v ostatních situacích? třeba v "Doorway to Heaven", která určitě zahrnovala velmi velké riziko? Jak jste věděl, že vás to nezabije, když si přiložíte na hrud živé vodiče?
- CB: Měl jsem celou tu pracovní fantazii promyšlenou. Denníval jsem se, že až se dráty zkříží, vznikne velká exploze, že mi to spálí hrud a ruce ucuknou. To byla představa, jak se chránit. Ale ve skutečnosti nastal hned po zapojení vodičů zkrat.
- RW: Byly opravdu pod napětím?
- CB: Ano. A zkrat vyhodil pojistku. Zkoušel jsem to asi týden ve svém studiu. Dotýkal jsem se drátů najednou znovu a znovu a jen občas vyhodily pojistku. Většinou však ne. Jenom...
- RW: Dostávaly a...
- CB: Ano.
- RW: Jiskřily a...
- CB: Ano. Jen jsem se jich rychle dotýkal a ony jiskřily. Většinou pojistka nefungovala. Myslím, že s touto jsem měl opravdu štěstí. Protože se denníval, že to bylo vlastně dost nebezpečné.
- RW: Když jste navštívil Evrepu autemobilem, který jste sestavil,

byli lidé zklamaní, že jste přestal dělat to, čemu říkali body art.

CB: Ano, myslím, že opravdu byli. Mám dojem, že v De Appelu v Amsterdamu byli dost šokevaní. Nikdy jsem jim neřekl, co mají čekat, a teď jsem se vyhrnul z letadla se čtyřsetlibrevou pojízdnou dopravní klecí. Ale víte, protože auto nebylo dekontaminováno a také protože jsem ho musel dát znovu dekontaminovat, mohli vidět část procesu, kterým jsem postupoval, takže byli jaksi při tom. Ale lidé v Paříži, kam jsem jel z Amsterdamu, byli myslím zklamaní, že jsem nedělal tradiční body piece pro galerii.

RW: Zajímalo by mě, jak se Evropané dívali na vaše bodyartové piecey. Zdá se mi, že vaše práce má s evropským body artem moc málo společného. Jsou někteří umělci, jako Gina Pane, kteří se zabývají sbetrýzněním nebo stresem. A Rakušané /např. Gunter Brus, Otto Mühl, Hermann Nitsch/, kteří začali před 15ti lety, vytvořili velmi šokující body art, který se vztahuje k zločinu - k rakouskému politickému zločinu. Ale mezi jejich a vaší prací je velký rozdíl. Ale stále se mi zdá, že motivace nejsou stejné.

CB: Neřekl bych, že to moje má co do činění s politickým zločinem.

RW: Samozřejmě! Ale výsledky si jsou šokujícím účinkem a katarzí peněku podobné a senzacechtivost je ve vaší práci také. Motivace jsou jiné.

CB: Je opravdu těžké, abych vyjmenoval některé jejich motivace - mám na mysli takové jako Gininy. Myslím, že ona ví, co dělá, ale já tomu opravdu přesně nerozumím, víte? Zdá se to mnohem složitější, než to, co dělám já. Ty moje jsou velmi jednoduché.

RW: Jsou ti lidé vašimi přáteli?

CB: No, kamarádím s Ginou. Hermann Nitsche nebo ty ostatní neznám. Nitsch měl vlastně v L.A. performanci. Mné se na to nechtělo jít.

RW: Proč?

CB: Už jsem jeho věci viděl na fotografiích. Opravdu mě to vůbec nepřitahuje.

RW: To je zřejmé, zvláště když se podíváme na vaši práci jako celek. Tvořil jste umění, které do jisté míry působilo jako lidské, smrtivžderující fantazie, a teď se zdá, že vás mnohem více zaujala tvorba týkající se materialistických lidských denních běžných snů - automobily, peníze, nebo TV. V roce 1977 jste v tiskárně v Crown Point vytvořil lept "Diecimila". Proč jste dělal italské peníze?

CB: Tuším, že z mnoha důvodů. Když jsem jako dítě žil v Itálii...

RW: Vy jste tam žil?

CB: Ano. Pamatuji, jak jsem platil nesmírné peněžní částky...víte, skutečné sumy, jaký balík peněz všechno stále. A to byl výsměch tomu, jak...

RW: Jak bezcenný papír jsou peníze.

CB: Deset tisíc lir - to zní, jako by to bylo veliké množství peněz, ale není. Když jsem si to vydělal, mělo to cenu něco přes deset dolarů. A také se mi líbila myšlenka padělání peněz.

RW: Aha.

CB: Zažíval jsem vzrušení padělatele, aniž bych podstupoval skutečné riziko.

RW: Ano.

CB: Je to jakási nepřímá výpověď o tiskárnách, ve kterých v jistém slova smyslu vlastně vyrábíme peníze. Ale pro mne to bylo hlavně silné vzrušení - vidět, jak se celá tato umělecká dílna přeměnila na dílnu padělatelskou, každý pracuje na bankovkách a...celé místo je tím nějak ochrnuté. Pamatuji se, že dveře byly zavřené a museli jsme dávat pozor na všechny odpadky, a že jednou přišel uklízeč, nechali ho vstoupit, on prošel kolem a jen se díval, pak byl zticha, a...víte...bylo to...bylo to fascinující.

RW: Později jste udělal další věc, která se týká peněz.

CB: Aha, to myslíte "Ve Venice rosteu peníze na stromech" /In Venice Money Grows on Trees/?

RW: Ano. Mohl byste to pepsat? Nebylo to vlastně zachyceno.

CB: Ne, takhle... Měl jsem sto dolarů v nových jednodolarových bankovkách. Sležil jsem je po délce, takže pasevaly do palmových listů, do těch záhybů, víte, se jsou poskládaly jako tahací harmonika. Takže na každé bankovce bylo kolem čtyř nebo pěti skládů, a ona do těch listů zapadla.

RW: Přesně tak.

CB: A na každé palmě bylo kolem dvaceti dolarů. Listy vypadaly jako vějíře, vějíře s penězi. A vypadalo to, jako kdyby peníze skutečně vyrůstaly přímo na stromě. Nevisely z toho stromu, byly na něm přilepené.

RW: Přilepené?

CB: Gumovým tmelem. Mohl jste je sundat. A myšlenka spočívala právě v tom, že jsem mohl pro jednou odperevat starému klišé "peníze nerostou na stromech".

RW: Trvalo to dva dny, než peníze zmizely, což je...

CB: Dest zarážející.

RW: Další věc, ve které se teď vaše práce liší, je to, že je zde mnohem více smyslu pro humor. Například v přednášce jste popisoval nějaký piece, který jste nazval "Citadela"...úplně tmavá místnost se čtyřmi židlemi pro lidi a stovkami maličkých modelů kosmických kerábů, které byly zavěšeny od stropu na černé niti a na konci místnosti byla...cihlová zeď natřená na černě. A to byla citadela, to byl konec vesmíru! Čte-te...

CB: Science-fiction?

RW: Ano, science-fiction. A se vědecká díla a filozofické spisy?

CB: No, trochu, ale nijak moc. V té místnosti byla tma jako v pytli a vás tam zavedli. Deslova jste neviděl ruku před obličejem. Potom jsem zapálil svíčky a prošel jsem místností ke zdi. Bylo to ve třech dimenzích / nemělo to nic společného se sledováním filmu nebo něčím takovým / a obklopilo je to; myslím, že pro zúčastněné lidi to byl opravdový smyslový zážitek. Protože zkušenosti lidí s vnějším prostorem a cestování vesmírem jsou obvykle pouhé filmy nebo fantazie, a je v nich něco...něco plechého. A tete je skutečné, v jistém slova smyslu to bylo téměř smyslné, protože jste neviděl co drží ty kosmi-

- cké ledě, takže se opravdu zdálo, že se vznášejí a...vy jste se tam skere mohl dostat...tak trochu jako na konci vesmíru. A...nevím, opravdu se mě to líbilo.
- RW: Líbila se mě idea všech otázek, kterých se to dotýká; teorii o tom, zda se bude vesmír nadále rozpínat, nebo zda gravitace rozpínání úplně zamezí a nakonec se opět začne uzavírat sama do sebe.
- CB: To je jistě absurdní fantazie. Myslím, že na konci vesmíru by mohla být cihlová zeď...ale kde ví?
- RW: Kde ví! Předtím jste mě opravil, když jsem řekl, že jste sestrojil televizi... prohlásil jste, že to byl televizní systém. Asi to není úplně jasné. Co to přesně znamená, že jde o televizní systém?
- CB: Je to uzavřený systém. Vše, co jsem udělal spočívá v tom, že přenáším obraz, který se pohybuje v bodě A - a vy ho můžete sledovat v bodě B.
- RW: Takže vlastně...
- CB: Současně.
- RW: Tak.
- CB: Spejuje te drát.
- RW: Takže potom te pracuje jen samo se sebou.
- CB: Pracuje te jen s tím, co položíte před kameru.
- RW: Takže máte jakýsi domácí systém.
- CB: Ano. Je to něco jako neandrtálské "perta-pak".
- RW: Vyrobil jste kameru i přijímač?
- CB: Ano. Definice televize spočívá v tom, že lze přenášet pohybující se obraz...ne pouze obraz...ale pohybující se obraz, že v bodě B okamžitě vidíte, co se děje v bodě A. Důležitý je fakt, že ten obraz se pohybuje. A že je to okamžité.
- RW: Ten váš systém te dělá. Jak jste na to přišel?
- CB: Nevím. Myslím, že jsem se bavil s přítelem a on řekl: "Zajímalo by mě, kde vynalezl televizi." Tak jsme šli, vyhledali si te a dozvěděli jsme se, že za vynálezce se považuje Jenkins, ale ve skutečnosti vynalezl televizi John Baird třicet let předtím. Provedl ve svém bytě experiment, přičemž přenesl za použití domácích prostředků skutečný obraz ze suterénu do obývacího pokoje. Vypadalo te asi tak, že prepejil jakési kuchyňské pánve elektrickým metrem, a televize byla na světě. A tak jsem si řekl: "To je neuvěřitelné!" A chtěl jsem te udělat taky.
- RW: Aha.
- CB: Je něco fascinujícího na věcech, o nichž se domníváme, že jsou tak...
- RW: Složitě, a...ve skutečnosti...
- CB: Ne, složitě to je, ale...víte, chtěl jsem se vrátit k té skutečně primitivní, mohl jsem tak nějak pozorovat, jak pracuje.
- RW: Což jste dělal.
- CB: A taky te lidem trochu lépe vysvětlit: kvůli obrazu je televize sestrojena, kvůli němu se rezbije a je rekonstruována.

- RW: A když lidé pochopí věci, uvědomí si více svou vlastní moc.
- CB: Ano.
- RW: Když už jsme u TV, můžeme zde opět mluvit o reklamách?
- CB: Moje televizní reklamy?
- RW: Ano. Jednou z věcí, o kterých jste se zmínil v interview v "Art in America" bylo to, že když vysílají GM /General Motors/ tricetivteřínovou reklamu a získají tak 100 milionů lidí, je patetické srovnávat to s pokusy umělců získat lidi jednou malou výstavou v jedné malé galerii - pověsit malby na zeď a dál se o ně vůbec nestarat. Takže jedním ze způsobů, jak mít nějaký vliv, je pro umění používání masových sdělovacích prostředků.
- CB: Ano, ale můj zájem vlastně směřuje více k televizi, než...
...vlastně...nejsem si jist, zda lidé, kteří sledují moje reklamy a nepatří mezi umělce, přesně chápou o co běží. Myslí, že ten název nesedí, v žádném případě to totiž nevypadá jako normální reklama, takže lidé, kteří se na televizi dívají, jsou zčistajasna zasaženi skutečností, že jde o něco jiného, víte? Trčí to tak nějak jako belavý palec.
- RW: Ano.
- CB: A to může změnit jejich názor na to, co všechno je s televizí možné. Protože televize k vám přichází stále, je to něco jako jednosměrná ulice. A...to je asi pochopitelnější lidem, kteří mě znají...zčistajasna se na obrazovce objeví někdo, kdo by tam být neměl. Ale moje pohutky nejsou stejné. A taky se jim nesnažím nic předat.
- RW: Vy se dokonce ani sám nesnažíte něco jim předávat?
- CB: Ne, snad se snažím předávat se jim sám - v tom smyslu, že existuji, víte, ale...to není takové, jako kdybych se snažil předat jim nějaký výredek, ze který musí utratit peníze. Zkouším předat jim...
- RW: Nějakou představu.
- CB: Ano. A tak, vlastně...je to snad převážně pro lidi, kteří mě znají. A najednou je takový menelitský, jednosměrný aspekt televize...ta moc, kterou má...prý. A lidé si uvědomí, že je možné odpovídat. A to je to, co jsem vysíláním reklam v televizi dělal - odpovídal jsem /reagoval/ na onu menelitskou strukturu, kterou televize má. Určitým způsobem to kontrolovali.
- RW: Takže jste televizi používal k tomu, abyste odpovídal televizi.
- CB: Ano.
- RW: Máte, domnívám se, mnohem větší účinek, než kdybyste reklamou uveřejnil v novinách.
- CB: Ano, protože...
- RW: Nikde to nechte!
- CB: Ne, to není ono. Víte, tištěné věci...lidé jsou na to zvyklí. Televize je jaksi uhlazená. Nečekáváte, že by tam mohlo být něco drsného, neherázného.
- RW: Viděl jsem jednu vaši reklamu v New Yorku; tu se jmeny slavných umělců jako Leonardo, Rembrandt, Picasso...zářila na obrazovce. Petem Van Gogh, Chris Burden... Že?

CB: Te jste viděl náhodu?

RW: Ano. Bylo to v neděli ráno, právě jsem se díval na televizi. Věděl jsem kde jste, ale tehle jsem nečekal! A...nejdříve jsem byl přesvědčen, že jsem se spletl, že jsem nepřečetl správně vaše jméno. A potom mě to uchvátilo, přímo z obrazovky. Chvil jsem a přemýšlel o tom několik dnů. Myslí, že máte velkou odvahu. Víte, Rembrandt a Leonardo da Vinci, Van Gogh, Picasso...

CB: To byle součástí věci. Proto to bylo, tak to taky málo působit.

RW: Určitě máte jistou pověst...kdybyste nebyl umělec, už byste byl pravděpodobně zavřen.

CB: Cožpak člověk nemusí...proč by mě měli zavřít? To bych musel někomu ublížit, ne...? Když jsem nic...nikdy jsem nikoho nenapádl.

RW: To je pravda, nikdy. Já jen mám dojem, že by vás mohli pokládat za blázna kvůli tomu, co jste udělal. Snad je to proto, že se zabýváte věcmi, které má každý jiný za posvátné, jako tělem, penězi...s jistou dávkou...ne, ne zrovna nutně nedoty, ale jakéhosi svatekřečnickství a rouhačství. Ty věci vám nejsou svaté, tak jako každému jinému. Pedřizujete je jiné etice. A...když děláte tehle, začnou být lidé pedřizováni. Když nejste jako my, určitě jste proti nám. Setkal jste se s tím často?

CB: No, ano i ne. Jsou lidé, kteří se mají přijít mne navštívit. Myslí, že...myslí, že si lidé pletou to, co dělám, se anou. To, co dělám je oddělené od mé osoby.

RW: Ano, je to oddělené, ale jen do jisté míry, proto, že jste si to tak představoval a protože jste to tak dělal.

CB: Ano, ale to je dost formalizováno. Víte, že jsem to oddělil: toto je umění a toto je život. Mám opravdu divné zkušenosti s místy, kde bylo - než jsem tam přijel - velká publicita a celé místo bylo nepřátelské. Z toho vzešla věc "Pracující umělec" /Working Artist/. Přijel jsem do té školy a setkal jsem se tam s velikým nápisem: "Umělec - nebo pedvedník?" Denkence tam v místní televizi o mně a o tom všem proběhly diskuse...

RW: Opravdu?

CB: Ano. Pořádale je ředitelství oné školy a byly urážející.

RW: Před vaší performancí.

CB: No, bylo to ještě dříve, než jsem tam vůbec přijel. Tak jsem si řekl, že nejlepší, co mohu udělat, je ukázat jim, co skutečně dělám...což je někdy psaní dopisů, to, že sedím ve svém ateliéru a vyřizuji poštu, pořádám svoji sbírku fotografií a podobně. A tak jsem tentokrát v galerii vystavil veskerou minulou dokumentaci své práce a jen jsem o tom lidem povídal. A...myslí, že se mě od těch lidí, se kterými jsem mluvil, dostalo pozitivního ohlasu. Místě abych se od nich edtáhl, chtěl jsem jim být zcela přístupný.

RW: A být jimi uznáván.

CB: V jistém smyslu ano.

RW: Dobře, tedy...

CB: Povím vám o něčem, co chystám. Myslí, že se to uskuteční o

těto víkendy.

RW: Ale!

CB: Budu...mám tedy tyto malé modely letadel, které jsem si vyrobil. Nejsem...jsem opravdu primitivní, ale létají skutečně neuvěřitelně dobře, úžasně dobře.

RW: Z čeho jsou vyrobeny?

CB: Jsem jen z hedvábného papíru a malého kousku balzového dřeva. Udělal jsem jich spoustu. Páježu de Calexica, poblíž mexických hranic...ve skutečnosti jsou Calexica a Mexicali jedno město, ale je rozdělené na dvě poloviny, mezi nimi je plot z ostnatého drátu. Těto piece se bude jmenovat "Coals to Newcastle" /česky asi jako Nešení dříví do lesa/. Na trup letadla zavěsím jako terpédu velkou trávu, která roste v Tepanzen - Sensemillu - a napíšu na ní "Hecho en U.S.A.", což znamená "Made in U.S.A." a "Fumenles Muchaches" a vypustím ta letadýlka...budu mezinárodní pašerák a budu létat přes plot do Mexika.

RW: Z Kalifornie!

CB: Do Mexika. Čekali by te obráceně.

RW: Samozřejmě. To bude ohrožené.

CB: Kromě toho, že jsem padělatel, jsem i mezinárodní pašerák.

RW: A budete mít tam na druhé straně lidi, aby vám letadýlka posbírali?

CB: Ne, ne. Může si je tam kdekoliv...

RW: Sebrat!

CB: Ne.

RW: A budete to nějak dokumentovat?

CB: Ano, vysílám, že udělám pár snímků. Doufám, že mě nesebereu.

RW: Tak to bych vám tedy chtěl popřát štěstí.

CB: Děkuji.

přeložila Alena Štefanidesová

XX

Překračování hranic -

- CHRIS BURDENA se ptal Jim Meisan
in: High Performance 8. 5, California, rok 1979

V lednu 1979 navštívil Chrise Burdena v jeho ateliéru ve Venice Jim Meisan, aby si s ním promluvil o jeho nedávné práci, o jeho zanechání body piece /tělesných akcí/, které he přeslavily na počátku sedmdesátých let.

+ + + + +
XX

JM: Slyšel jsem, že Marylandská univerzita byla pebeuřena, když jste tam v roce 1975 přišel.

CB: To je, ale málem jsem tam vůbec nejel. Už jsem navštívil spoustu míst tady i v Evropě a byl jsem opravdu unavený. Byl jsem s přítelkyní Alexis Smithovou a jaksi jsem se chtěl vrátit do Los Angeles a odpočineut si. Zavělal jsem jim, abych jim oznámil, že nepřijedu, ale oni řekli, že už mají všechno připraveno a čekají až přijedu. To jsem se trochu zastyděl a řekl jsem, Tak je, čekejte mne u letadla toho a toho. Budu tam za pár hodin. Když jsem se dostal do Baltimore, ten chlapík si mne vyzvedl.

Cítil jsem se divně už od začátku. Nejprve mne vzal na večírek, byl to fakultní večírek v domě některého z těch lidí. Když to končilo, zeptal se hostitele, jestli bych tam mohl přespát. Takže ten majitel bytu to předem nevěděl, tím pádem to byl hrozný trapas.

Druhý den mě vzal do školy a já si to tam začal prohlížet. Řekli mi, že nemám použít jediné uměleckou galerii, protože si tam jedna paní chtěla namalovat kulisy pro hru, kterou chtěla uvádět.

Pak jsem se dověděl, že baltimorská televize dělala interview s vedoucím katedry psychologie a ten byl rozhořčený, že se plýtvá školními penězi na můj pobyt. Myslím, že to dělalo asi 700 dolarů - ještě stále mi ty peníze nevyplatili, ale to je jiná historie. Na schůzi představenstva fakulty proběhla velká diskuse. Chtěli zpět vykoupit mou smlouvu, abych se tam vůbec neobjevil, protože jsem byl tak příšerný. Výtvarná katedra mě pozvala a oni to teď museli podperovat. Ale měli z toho spoustu nesnází.

JM: Chápal jste tyto reakce?

CB: Ne. Úplně mě to vzalo. Myslím jsem, že to je malá příjemná kolej, kde mě netrpělivě očekávají. Nakonec jsem si dupnul a řekl jim, že mi musí poskytnout tu uměleckou galerii. Vzhledem ke všem sperům jsem měl pocit, že aby byl můj pobyt v jejich očích posvěcen, museli mi dovolit používat galerii. Místo abych dělal performanci, jsem na zdi galerie rozvěsil fotky své dřívější práce a nechal jsem bleskové natisknout plakát. Žil jsem v galerii tři dny. Bylo to jakási symbolické sestavení mého ateliéru v daleko větší místnosti. Rozmluval jsem s lidmi, kteří se přišli podívat na fotky. "Pracující umělec" /Working Artist/.

První den jsem měl přednášku asi k 1200 lidem. Byla tam celá vědecká rada a byli šilenně nepřátelští. Bylo to pe-
divné.

JM: Proč se chovali nepřátelsky?

CB: Nevím. Myslí, že si přečetli pár věcí o tom, co dělám.

JM: Nereagovali na nic, co jste dělal tam?

CB: Já jsem tam nic nedělal. Pouze jsem si tam vybudoval in-
formační centrum, protože tam panoval ten naprostý mýtus,
že jsem zuřivý šílenec. Chtěl jsem jim ukázat, jak vět-
šinou pracuji.

Vzpomínám si, že jeden baltimerský časopis otiskl mou fe-
tografii s tučným titulkem - Umělec nebo předvedník? Tedy
obrevská otázka, zda jsem nebo nejsem umělec.

JM: Máte často petiče s tímto slovem? Obhajujete je?

CB: Jistěže je obhajuji. Ptám se jich: Co si tedy myslíte, že
jsem? Mám záměr, moje práce je celkem dobře organizovaná.
Co podle vás dělám?

Nejsem umělec jako malíř nebo sochař. Někteří z Baltimere
to možná pochopili. Vzpomínám si tam na jednoho chlapíka.
O výstavě šly takové zvěsti, že lidé po tisících přicháze-
li do galerie, stáli kolem stěn a koukali na fotky. Neus-
tále se mnou mluvili. Udržovatelé pořádku kampusu /="stu-
dentské městečko"/ přišli ve svých klebeucích a všichni si
přehlíželi. A tamten chlapík ke mně přišel a řekl: "Asi už
teď rozumím, co děláte. Jste něco, jako kdysi dávno kleu-
ni. Jakési zrodle společnosti, házíte jim to tak trochu
zpátky. Jakýsi oficiální dverní šašek."

JM: Co jste mu na to řekl?

CB: Že to je dost dobrý postřeh.

JM: Máte v sobě kousek pravdy?

CB: Ano. Pomáhá to definovat. Je to jako posílání letadýlek do
Mexika. "Ceals to Newcastle" /Nešení dříví do lesa/. Když
o tom slyšíte, je to legrační, ale když to opravdu děláte...
hraniční stráž by si nemyslela, že to je legrace. Nedostal
bych se z toho tím, že bych řekl, "Neblázněte, to je jen le-
tadýlko."

JM: ~~Rek~~ před výstavou na univerzitě v Marylandu jste měl velké
pole působnosti ve sdělovacích prostředcích. Byl jste inter-
preteván špatně?

CB: V Newsweeku te vzali z "luftu". Názvy a data pieců byly po-
přeházené. Řekli, že jsem ve svém pekeji "chytal lidi do
pasti", když jsem je šádel, aby se účastnili mého piecu, a
podobné věci. Vzpomínám si na článek v Newsweeku - "Chris
Burden, Evel Knievel uměleckého světa." Udělal všechny tyto
věci sám sobě a přišť te udělá třeba někomu jinému. Bylo
te opravdu senzáční.

JM: Te zní, jako když William Wilson z L.A. Timesu vyhlásil vál-
ku perfermančnímu umění. Řekl, že vaše "estetika" - a dal
te do uvozovek, jako byste nebyl skutečný umělec - nepatří
do galerie ani do prostoru mimo ni.

CB: Někde si myslí, že jsem umělec, protože mi byla udělena sti-
pendia - dvě NEA /National Endowment of Art/ a Guggenheime-
ve. Dumnívám se, že estetní umělci mě za umělce považují.

JM: Co seudíte o své reputaci?

CB: Je zmatená, protože jsem dělal spoustu různých věcí. Dělal

jsem několik pieců s násilím, ale mnohé dalších bez prvku násilí, vlastně většinu. Dělal jsem věci, kresby, relikvie. Když si probíráte všechny ty piecy, zjišťujete, že skutečně z nich jsou jakýmsi vtípy na společnost.

JM: Viděl jsem interview, které s vámi dělala Liza Beareová v Avalanche. Řekl jste, že vás znali jako "zrůdu smrti" /death freak/, ale že byste neměl mít takovou reputaci. Co to je zrůda smrti?

CB: Ani nevím. Snad někde jako Charles Manson.

JM: Byla v některém z vašich pieců obsažena smrt? Jako třeba "Pestelový piec" /Bed Piece/?

CB: Pestelový piec byl experiment, kterým jsem si chtěl ověřit, co se se mnou stane. Nikdy jsem te nepokládá za smrt. Kdykoliv jsem mohl vstát z postele a odejít. Celé se to hodně točilo kolem jednoho chlapíka, jmenoval se Jesh Young, který vedl ten podnik. Chtěl jsem ho donutit, aby se mnou nakládal jako s předmětem, tak jsem se mu prezentoval. Ale já nejsem předmět, takže nastává morální dilema. Musel by si uvědomit, že musím jít i vylučovat. Musel by s tím něco dělat, protože to byla skutečnost, která se nedá ignorovat. O těchto věcech jsem s ním vůbec nemluvil. Přesto jsem vlezl do postele. Moje žena mu řekla, že lezu do postele a že od této chvíle jsem jeho problémem, ať jí tedy nevládně. Bylo to tedy dost odlišné od piecu na plešině. /"Bílá světle / bílý žár" - White Light/White Heat/. Destával jsem najíst, když se Jeshovi chtělo nebo když si na te vzpaměl. Taky mi mohli přinést jídle lidé. Tím to bylo daleko velnější než piec na plešině, alespoň se se týče způsobu zařízení věci s lidmi, kteří vedli ten podnik.

JM: Byla v piecu na plešině nějaká představa smrti? Nebylo to jako vystavené tělo, že ne?

CB: Myslím že ne. Když víte, že někde je tam nahore, máni to se svou situací. Náhle z toho vyvěrá pedivná energie. Když jsem te koncipoval, zajímalo mě, jestli by přicházející lidé cítili určitý druh přítomnosti, aniž by o mně věděli. Taky šlo o důvěru. Někteří lidé te vzali nábežensky, sundali si bety a našlapevali tiše, aby mě nerušili. Jiní o tom věděli a přesto nevěřili. Říkali, že je vedíme za nos. Objevila se tedy celá škála reakcí od nábeženských po naprostou nevěru.

JM: Ale v piecu "Mrtvý člověk" /Deadman/ jste hrál mrtvého!

CB: Ano. Byl jsem kus haety. Ve skutečnosti měl ale piec depadnout úplně jinak. Nepředpokládal jsem, že přijede policie - to úplně změnilo situaci. Představoval jsem si, že kolem dokola se srotí dav lidí a budou se dívat na signální světla a na siluetu pod plachtou. Pak světla vyhasnou, já vstanu, sležím plachtu, nepremluví přitom ani slave a pak půjdu po ulici, vsednu do svého auta a odjedu. Takže nechám ebecenstvo na heliškách.

Ovšem stále se něco úplně jiného, co všechno obrátilo na rubu. Kdybych byl udělal to, co jsem měl v plánu, cítili by se diváci asi pedvedení. Ale když přijela policie, stáli všichni na mé straně. Poldevé jsou špatní, ubližují Chrisevi. Mnozí si mysleli, že jsem chtěl, aby dešlo k této konfrontaci, ale takové záměry jsem skutečně neměl.

JM: Pak jste byl zatčen.

CB: Bylo to pedivné, když přijela policie. Slyšel jsem policejní

auta a hluk rádia a pomyslel jsem si: De prdele. Ale dleu-
he se nic neděle. Asi pět minut se vyptávali lidé - Viděl
te někde? Co se stalo?

A nikde nemohl nic odpovědět, protože opravdu nic neviděli.
V galerii jím jenom řekli, ať vyjde na ulici. Nikde neod-
povídal a nikde nic neřikal. Tak se poldové přiblížili a
penalu, opatrně zvedli plachtu. Ten chlapík na mě koukne a
já mám otevřené oči. Dochází k jakési pohledové komunika-
ci. Kouká na mě delší a povídá: Jste v pořádku? Můžete che-
dit? A já řekl, že jo. Zeptal se, co dělám. A já mu řekl,
že vytvářím sechu.

Te he úplně odrovnale. Zároveň mě to bylo esudné, protože
jsem za to šel do vazby.

JM: Přes noc?

CB: Jo. A ještě celý další den. Pak jsem šel před soud - před-
soudní řízení a pak třídní soud s perateu. Byla to pere-
ta, jejíž výrok je neodvolatelný, ale státní zástupce chtěl
pokračovat.

JM: Jaká za te byla sazba?

CB: Nebylo to jen rušení pořádku. Šlo o "apůsebení falešného
peplachu". Zákon pocházel ze šedesátých let, kdy lidé po-
dávali falešné zprávy o bombách. Byl to téměř zločin, tak-
že by te znamenalo asi rok ve vězení.

JM: Byl "Mrtvý člověk" vtípem na společnost?

CB: Tak jak se te vyvrátilo ano. Celá věc se dala zvládnout úpl-
ně jinak. Policiejti mohli říct jen - Koukejte vstát a vy-
padnout. Nemuseli snad nikoho zatýkat. V podstatě se jim te
vymkle z rukou - dala se te vyřešit jinak a oni te přehnali.
Takže jsem te možná vyprevekeval.

Tím chci říct, že je směšný celý ten třídní proces a vše-
chna ta energie, která se ztratí na te, aby se rozhodlo, co
udělat s chlápem, který deset minut leží na ulici pod pla-
chtem.

Pro mne te bylo podivné, protože jsem te naprosto nepředpe-
kládal. Já jsem vlastně nepředvídal vůbec nic. Jednou jsem
o tom přemýšlel, ale nechal jsem toho.

Bylo te hrůzné, protože proces trval tak dleuho - bylo te
něco, čemu se nedale uniknout. Ale můj obhájce byl dobrý.

JM: Jak vypadala jeho obhajoba?

CB: Že ulice nejsou pouze pro auta a že jsem měl právo tam být.
Neexistuje zákon, který by říkal, že nesmíte jít na ulici a
dělat tam umění.

Poldové tvrdili, že tam bylo dvanáct signálních světel a by-
ly tolik a tolik metrů daleko od sebe, ale my jsme měli fot-
ky, které dokazovaly, že te není pravda. Te trochu ubralo
jejich hodnověrnosti a jejich celkové výpovědi, když vytáh-
li plachtu, která nebyla ta moje.

Přišla řádka lidí z oblastního muzea v Los Angeles a ti vši-
chni dosvědčili, že jsem umělec a že tento druh umění už má
svoji tradici.

JM: Některé vaše píesky se týkaly elektřiny. Chtěl jste poznat,
jaké te je?

CB: Ne. Elektrický šok jsem zažil už dříve. Myslím, že mě te za-
jímalo, protože je te neviditelná síla. Víte, že je v drátech,
ale nevidíte ji. Občas se jí můžete dotknout.

- JM: Připeuštíte si nějaké obavy? Děláte něco pro to, abyste jim čelili?
- CB: Někdy, ale byly i piecy, kde jsem to nedělal.
- JM: A co "Střelba" /Shoot/?
- CB: Nevím. Spíše ale zvědavost než strach.
- JM: Bolelo to?
- CB: Ne, jenom to znecitlivělo ruku. Neměla to bolest. Jako by mě něco šíleně tlačilo.
- JM: Na fotografiích vypadáte jako v šoku.
- CB: To je. Začínal jsem se dostávat do šoku. Střela mi neměla ruku přestřelit, měla mě pouze škrábnout. Ideální situace by byla, kdyby vzniklo jen škrábnutí s kapkou krve. Měla se dostat co možná nejblíže ke mně.
- JM: Kdyby se střelec poprvé netrefil, zkusil by to znovu?
- CB: Nevím... to je sporné. Nemyslím, že by to udělal nebo mohl udělat. Asi by ho to příliš znervóznilo.
- JM: Jak dlouho se to hojilo?
- CB: Moc dlouho ne, pár týdnů. Myslím, že "Střelba" se stala nej-slavnější piecem, nebo jedním z nejslavnějších, co jsem kdy dělal. Ale to už opravdu bylo hrozně dávno. Zdá se mi, že jsem udělal spoustu daleko zajímavějších věcí. Těm má asi ale v sobě něco... lidé jsou jí úplně fascinováni.
- JM: Ano, teute a pak ještě ukřižováním na Velkswagenu. To vám dlaně probili hřebíky?
- CB: Jo, ale malými.
- JM: Kudy?
- CB: Přímě středem dlaní.
- JM: Máte stigmata?
- CB: Ne... mám malou jizvu, takevou tmavou skvrnu.
- JM: Jak jste přišel na tento nápad?
- CB: Částečně mně k tomu přivedl hluk, který Volkswagen vydává. To pedivné pískání tlumičů. Jakoby dpěly, ječely nebo něco takevého. Byl to pro mne pedivný piece. Byl to poslední piece, kdy se mi to ještě líbilo a věděl jsem, že lidé to skritizují kvůli přílišnému násilí. Ale chtěl jsem to udělat, tak jsem to udělal.
- Ptal jste se na strach a věci týkající se fantazie. Myslím, že i v těch piecích, v nichž není násilí, je předem obsažen strach. Dokonce i ten piece v Mexiku /"Nešení dříví do lesa"/. Z odstupu to vypadalo jako zábavný nápad. Ale když jsem tam přišel a projížděl jsem kolem hranic a viděl jsem strážní hlídky, které pádily ve svých terénních autech, dostal jsem najednou strach. Bleskle mi hlavou, že by mě mohli klidně chytit při činu. A rozhodně by to neproběhlo hladce.
- Dokonce i tehdy, když lidé přicházeli do mého ateliéru a já na nich chtěl vstupné. Asi byste nečekal, že jsem při tomto piecu zakeušel strach. Ale fakticky, stát tam a mít tu drzost říct: "Tak heži, kde chce devnatř, musí zaplatit dolar."
- JM: Měl jste stejné peicity u piecu "Křik" /Shout Piece/? To jste se cítil jako sociální vyvrhel nebo přisera, ne?

- CB: Je. Bylo to neuvěřitelně hlasité. Určitě to bylo slyšet na půl míle. Bylo to jako vedepád zvuku. I když jste věděl, že povidám, naděkoval jste to rozlišit. Být tam znamenalo přine fyzickou bolest.
- JM: Mnoho lidí jste asi překvapil, když jste si postavil "Burdenova auto" /B-car/.
- CB: To je.
- JM: Byli sklamaní?
- CB: Asi ano. Ale v podstatě to byla nejtěžší věc, jakou jsem kdy udělal. Te, že jsem to auto postavil, navrhl ho a skutečně smontoval za osm týdnů. Celé je to dost složité. Asi to nikde nepečepl, nebýt to pro ně dost zjevné, ale celá ta myšlenka udělat to tak rychle vznikla na základě mneustanovené lhůty, hrůzná lhůta, šle mi o te, abych viděl, jestli to dokážu. Vypadalo to jako neuvěřitelná fantazie... a pak ta drzost jít do toho, pokusit se to dokázat. Uplně mě to vyčerpalo, celý rok jsem pak byl unavený, fyzicky zničený. Pro mě to opravdu bylo šíleně náročné - bez jakéhokoli strojírenského zázemí, jen jakási intuice, s jejíž pomocí jsem projektoval řízení a systém závěsu jen tak edeka, s povrchní znalostí geometrie. Ne a pochopitelně výreba jednotlivých součástí a uvedení do chodu. Mnohokrát jsem udělal věci špatně a pak jsem musel jednotlivé části nebo celé systémy třikrát nebo čtyřikrát předělávat. A hodiny neupřesně editovaly.
- JM: Díval jste se na to jako na umělecký piece nebo přestě jen jako na něco, co jste chtěl udělat?
- CB: Ne, považoval jsem to za umělecký piece. Byla to představa, jak by věci mohly být. Myslím, že mnohé z věcí, které dělám, nabízejí lidem jiný způsob, jak se dívat na věci. Jako plazení sklem - vidíte, že střepy skla jsou skutečně nádherné. Auto umožňuje nový pohled na to, jak strukturovat společnost - auto by měla vypadat takhle, ale vzhledem k současné struktuře je auto naprosto nepraktická a nebezpečná věc. B-aute není jen napsaná vize nebo vizionářská vize, ono skutečně existuje, tím se to celé pasuje jinak. Proto jsem ho chtěl postavit - aby opravdu existovalo, nejen jako návrh na kousku papíru. Chtěl jsem, aby bylo hmatatelné. V instalaci "Citadela" /The Citadel/ šlo o něco podobného. Leni v létě jsem si najal prester ve městě. Je to podivné tvarevaný prester - některé zdi jsou vnější, přestě jsou uvnitř, jedna z nich je cihlová. Celé jsem to natřel na černé. Hlavně je tam ta cihlová zeď, ta zadní cihlová zeď, o které jsem si vytvářel tu představu... v době, kdy jsem sbíral ty malé elevénní edlitky kosmických lodí. Jsem drebeunká, s dekenalými details, pro válečné podiviny, aby si s nimi mohli hrát na vesmírné války. Nejsem to dětské hračky, jsou to věci pro opravdové sběratele. Na černé nitě jsem zavěsil formaci pěti nebo šesti set těchto malých kosmických lodí, v celkové ceně asi tisíc dolarů. Dále tam byly čtyři židle a velká černá opona, zbytek místnosti byl černě natřen. Do temné místnosti jsem přivedl obecnost - vždy jen jednoho až čtyři diváky. Nebýt tam vidět na krek, všechno bylo černé jako smůla - člověk neviděl ani vlastní ruku před obličejem. Pustil jsem první kazetu, kde bylo povídání o zdi Citadely a o tom, jak se kosmické keráby shlukly na okraji vesmíru.

Cihlová zeď představovala okraj vesmíru a ony všechny tam byly proto, aby zjistily, co se s tím dá dělat. Vybral jsem nejdrůznější pasáže z vesmírných válečných her - pravidla, jména, způsob cestování a mechanické zařízení tehde imaginárního světa. Na druhém pásku byl zvuk kávového strojeku stále znovu opěkaný a znělo to jako hluk raketových motorů.

Když se diváci usadili, zapálil jsem svíčku. Procházel jsem prosterem a nad svíčkou bylo vědecky vidět dvacet nebo třicet kerábů, které se kolem ní vznášely. Mělo to šilenou hleubku. Nebylo vidět, co keráby udržuje ve vzduchu, vypadaly, jako by se vznášely.

Určitým způsobem se to pojí s B-autem a Střelbou a s tím, o čem jsme mluvili, protože jsem chtěl, aby tam skutečně byly, nejen abych vytvářel nějakou iluzi. Je to prima, že tu jsou, protože to dává společnosti větší rozsah - svět je jakoby plnější. Nedokážu to přesně vysvětlit, jde asi o to, že alespoň někde ve světě je B-auto, že existuje někde, kde se nechá střílet jen proto, aby věděl, jaký je to pocit. A že je někde instalace šesti set kosmických lodí, které se opravdu vznášejí.

Je důležité, že dezpravdy existují. Je důležité, že jsem padělal italské bankovky, že ještě někde zůstaly padělky. Je důležité, že ta maketa letadýlka skutečně přeletěla hranice, že se to stále alespoň jednou.

Trápí mě ale fakt, že hodně lidí si pamatuje ten piece "Střelba" a některé z těch násilných piece a pak ignorují důvod toho všeho, který ty věci spojuje. Nechájí se unést pouhou zprávou, že "existuje chlápek, který do sebe nechá střílet!" Nejde dále za to a nepřemýšlejí, proč jsem to chtěl dělat, jaké jsem pro to měl důvody.

Spousta lidí to asi špatně pochopila, mysleli si, že jsem to dělal kvůli senzaci, nebo že jsem na sebe chtěl upoutat pozornost. Ale tyhle piece byly naprosto soukromé - často tam byli dva až tři diváci, někdy pouze ti, kteří si pomáhali při realizaci. Když se vyřešila celá ta publicita Newsweeku a tak, musel jsem ty věci přestat dělat, protože jsem nemohl pokračovat ve světle publicity tehde rázu.

Pro mne to byla spíše jakási mentální zkušenost - vidět, jak se vyrovnám s mentálními aspektem - vědomí, že v půl osmé budu stát v místnosti a někde na mne vystřelí. Zveřejnil jsem to tím, že jsem to řekl skupině lidí, a že si pak vynutile uskutečnění. Bylo to skoro jako zveřejnění osudu nebo něčeho takevého, kontrolovaným způsobem. Ta sležka násilí skutečně nebyla tak podstatná, byla tam jen proto, aby se uskutečnily všechny ty mentální záležitosti.

JM: A ty mentální záležitosti, to je...

CB: Anticipace, jak se s ní vyrovnáte a tyhle věci. Totéž bylo dokonce i u toho piece v Mexiku. Jedna část mého já mi říkala: "Te přece nemusíš dělat, proč to děláš?" Neustále jsem myslel na to, že možná bude tak silně přšet, že to nebudu moci uskutečnit. Mentálně to bylo skutečně těžké. Fyzicky to nic nebylo.

JM: Jak často děláte performance? Pracujete s nějakým cyklem?

CB: Od roku 1971 jsem realizoval asi šedesát piece. Obvykle jich do roka udělám tak osm a vědecky mám v hlavě tak tři čtyři naráz. Leni jsem měl ale divný rok a neudělal jsem jich tolik. Cítil jsem se blbě, poté, co jsem předváděl v televizi v New

Yerku a rezešel se s Alexis. Keupil jsem si ten ebrevský, nestvůrný nákladák a představoval jsem si neuvěřitelné věci, co všechno s ním udělám. Asi šest měsíců jsem strávil tím, že jsem zápelil s tím monstrem.

JM: V myšlenkách?

CB: V myšlenkách, ale bylo to i fyzické monstrem - esm tun, traktor a vlečák. Když jsem se ho nakonec zbavil, psal jsem o něm povídky a nazval jsem to piecem. Byl jsem opravdu edepsaný, když jsem se rezešel s Alexis, když mě epustila. Byl jsem edepsaný pro celou uměleckou scénu. Tím, že jsem keupil ten nákladák, jsem se s tím nějak pokoušel vyrovnat. Teď se to zdá bláznivé, ale tehdy bylo těžké oddělovat realitu od fikce.

JM: Změnila se vaše práce?

CB: Myslím, že teď je v ní víc humoru. Udělal jsem piece nazvaný "Ve Venice restou peníze na stromech" /In Venice Money Grows on Trees/. Jednou ráno jsem vstal a nalepil sto delarevých bankovek na listy dvou starých malých palm. Bankovky byly pedálně asi pětikrát skládané, takže zapadly do listů, z nichž každý měl v sobě asi dvacet delarů. Úžasné bylo to, že tam peníze vydržely dva dny.

JM: Byle poznat, že jsou to peníze?

CB: Byly vyzývavě přímé před očima. Znáte tu frázi, že peníze nerostou na stromech. Vypadá to, jako by je lidé sice viděli, ale něco v jejich mozku jim bránilo uvědomit si to. Dal jsem je tam ještě za tmy a myslel jsem, že první člověk, který půjde po cestě pro cyklisty, je shrábne všechny.

JM: Viděl jste někoho takového?

CB: Ne. Ale jeden strom vydržel celý den a ten druhý strom, který byl ani ne o pět metrů dál, vydržel ještě další den.

JM: Vraťme se trochu nazpět. Kam jste chodil do školy?

CB: Chodil jsem na Pomona College v Claremontu, pak jsem šel na vysokou školu v UC Irvine.

JM: Co jste studoval?

CB: Svedbná umění a hodně výtvarných hodin a sechařství. Dělal jsem minimální sechařství. Na vysoké škole jsem dělal sechy, do nichž jste se musel tělesně zapojit. Jakási přístrojové piecy, které jste buď měl na sobě nebo jste je používal s partnerem. Pedivně balancevaly a používaly vaše tělo jako strom, nutily ho, aby se z něčeho vymanilo. Jakási tělesná ovičení, ne že byste je musel opakovat nebo něco takového, ale musel jste s nimi nějakým způsobem manipulovat.

JM: Jak vypadal postupný vývoj k tělesným piecům, byla to náhlá změna, nebo vás náhle něco osvitilo?

CB: Ne, tak nějak. Vzpomínám si, že už jsem dávno mohl skenčit instalaci své závěrečné školní výstavy, ale stále jsem tam přecházel a prehlížel si přestory a všechny ty věci. Všiml jsem si skříněk. A náhle mě napadlo, že bych ty skřínky mohl použít tak trochu tím způsobem, jak jsem užíval přístrojové piecy, ale místo toho, abych musel vyrábět skřínku nebo krabicí, do které bych vlezl, použil jsem průmyslové vyrebené věci. Byl to jakýsi velký skok v tom smyslu, že bych mohl něco dělat se svým tělem, ale přitom bych nemusel pro to vyrábět

být přístroj. Tak vznikl "Pětidenní piece v zamčené skříňce" /Five Day Locker Piece/.

JM: Ovlivnili vaše myšlení někteří další umělci?

CB: Vypadá to, že se totéž přihodilo hratce lidí ve stejné době. Zřejmě první lidé, s nimiž jsem cítil spřízněnost, byli Vito Accenci, Tom Marioni, Terry Fox, Wegman. Zdálo se, že se rodí nová estetika. S některými z nich už k sobě dnes nemáme tak blízko, co se týče nějakého hnutí, nicméně tito byli alespoň jedni z nich. Myslím, že i "zemní díla" tomu nějak napomohla, výslenka, že můžete dělat něco fyzického a je to umění. Šlo o představa nevytvářet hmatatelné předměty. Teď jdu poněkud jinou cestou, prošel jsem selym tím vývojem a začínám znovu. Domnívám se, že hodně z těch věcí co dělám, jsou fyzické odpovědi na nějaké místo nebo situaci, a v tomto smyslu jsem stále sechař. Mexický piece byl reakcí na plot, to vše s penězi byla určitou reakcí na ty stromy.

JM: Váš piece na plešině byl reakcí na galerijní prostor?

CB: Byl to způsob manipulace s tímto prostorem, nebo jeho utváření. Mnoho z těch piece, které jsem dělal, bych v jiném prostoru nedělal.

JM: Mexická hranice je obrovský prostor.

CB: Je to ještě víc než tohle, protože nepřechází jen krajineu uprostřed "beens", ale zahrnuje i jedno město. Lidé se tam procházejí, Mexičané zírají přes hranici. Je to skutečně silný zážitek, protože jde o jediné město, ale rozdělené na dvě části.

JM: Měl také "Výstřel" něco do činění s prostorem?

CB: Sledoval jsem tu předchozí otázku. Nemyslím, že by měl - týkalo se to času. Bylo to téměř okamžité. To se mi na tom právě líbilo. Dokud se to neudálo, tak to neexistovalo. Znenadáně chlapík stiskne spoušť a ve zlenku vteřiny jsem vytvořil sechařské dílo.

JM: Neuvažoval jste někdy o prostoru v kostele? Byl jsem vychován jako katolík a nikdy nezapomenu na ty peccity...kostelního prostoru.

CB: Vyrostl jsem v Evropě a všichni moji přátelé byli katolíci. Já ne, ale choďoval jsem s nimi do kostela. Některé z mých věcí mají v sobě něco náboženského.

JM: "Ukřižovaný"?

CB: Ano a "Film na cestě dolů", kde jsem byl zavěšen. A "Jaizu", kde jsem seděl na židli a měl jsem sluneční brýle, na rubu natřené na černé, přede mnou na zemi byly dva bílé saténové pelštářky a krabice s marihuany. Byl jsem jako nějaký guru. Pak taky piece na plešině a "Pestelový piece". A "Navštívení", kdy za mnou lidé přicházeli do skutečné temné místnosti pod prostěradlem krbu. To byl hrozný zvláštní piece. Bylo to v určitém smyslu nanejvýš náboženské. Se mnou i s lidmi, kteří tam dolů přicházeli, se událo něco podivného.

JM: Jaká byla reakce repertérky v "Televizním napadení" /TV Hijack/?

CB: Znal jsem ji osobně. Neudělal jsem to dezpravdy - řekl jsem jí: "Neudělám to, je to jen příklad něčeho, co jsem chtěl udělat." Ale v určitém smyslu jsem to udělal. Takže si mys-

lím, že ona sama si nikdy nebyla jistá... Věděl jsem, že jí neprořizu krk nebo něco takového - měl jsem myšlenku, že natečím pásek, kde budu mluvit o příkladech věcí, které nemohu dělat, a pak pásek zničím, takže to vše bude existovat pouze jedenkrát. Takže jsem měl naprosto jiný plán. Asi byla tehdy hodně vyčerpáná, ale na druhé straně se tomu podvolila.

Vzpomínám si, jak před několika lety dělala skupinka fotografujících homosexuálů tyto věci v New Yorku - pekovali se přepádnout vysílání zpráv nebo televizní stanici. Velká část piece existuje ve události v titulu "Televizní napadení". Je to silný obraz. Přepadení si skutečně zasleuli právě něco, co rozšiřuje informace. Je to mnohem silnější než v případě letadla.

JM: Je to ale taky dost legrační.

CB: Legrační?

JM: Ukrást vysílací čas.

CB: To je ono. Myslím, že ve spoustě takových věcí je skrytý humor. Když vás to přímo neohrožuje, jste schopni vidět ten vtip věci. Třeba když slyšíte o té akci "Nešení dříví do lesa". Ale když jste přímo tam, nemusíte být dost uvolněný, aby jste to viděl.

JM: Mluvil jste o určování esudu. V jiném smyslu, berete na sebe esud - jako v "Sametové vědě". Každý přece ví, že lidé nemohou dýchat vedu.

CB: Myslel jsem si, že se mě třeba podaří přesvědčit se, že můžu. Když jsem to dělal, tak jsem se skutečně pekoval dýchat.

JM: Snažil jste se navedit si duševní stav víry, že můžete?

CB: Přesně tak, proto jsem také prohlásil, že veda je hustší, bohatší kyslík.

Nevěděl jsem, jak to dopadne. Nemyslel jsem si, že se utopím nebo něco takového. Domníval jsem se, že dejme tomu emdlím. Chtěl jsem vidět, jestli dokážu přinutit své tělo, aby udělalo něco, co je logicky nemožné, když si navedu takový duševní stav.

JM: Pekládal jste "Výstřel" za legraci? V určitém smyslu to tak bylo.

CB: Bylo to v podtextu. Střelec mě měl jen škrábnout, to úplně stačilo. Šlo o jakousi karikaturu všech těch pělů a lupičů a lidí, které někde střelí ve skutečném životě. Jako protiklad umění. Beret to něco, co je glorifikováno a provádí se skutečně klinickou cestou. Myslím, že je v tom určitý humor.

JM: Tak trochu se tomu smějete, ne?

CB: V podstatě ano.

JM: V "Bílém teple/bílém světle" jste měl sen, ve kterém jste nic nechtěl, necítil jste potřebu něco chtít. Něčemu takovému se otevíráte jenom tím, že uděláte performanci tohoto druhu?

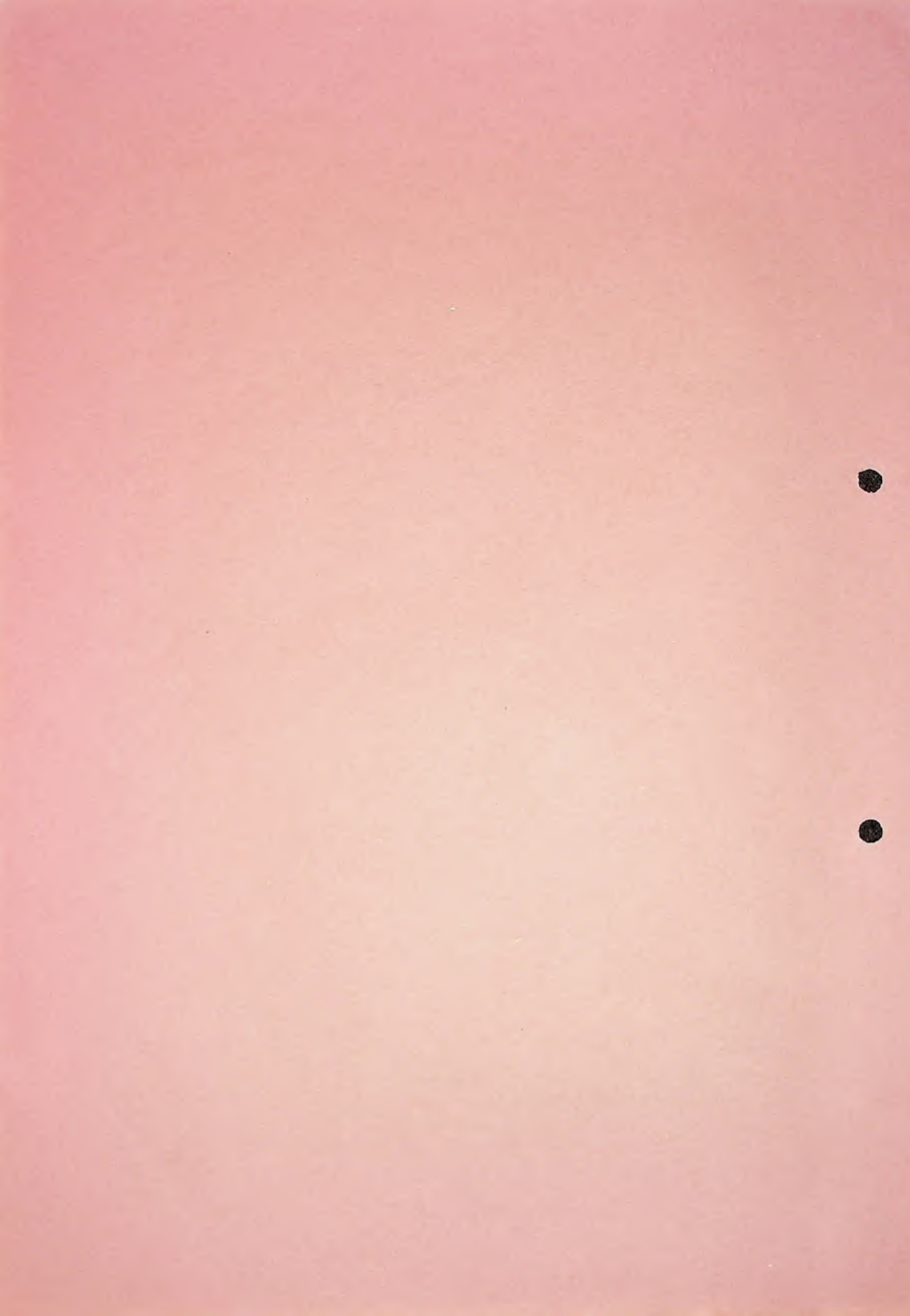
CB: Byl to sen o strachu, že by se to mohlo stát, ale ve skutečnosti se to nestalo.

JM: Ten strach byl z toho, že když zůstanete na plešině příliš dlouho, ztratíte jakákoliv přání?

- CB: Ano. Taková situace je zpočátku hrozně tvrdá, ale po chvíli se je to strašně svůdné a začne se vám to líbit. Musím ale zároveň říct, že jsem si stále uvědomoval, že to má svůj specifický závěr. Stane se to člověku modelem života. Zprvu se to zdá nekonečné, ale pak si uvědomíte, že máte půlku za sebou. Den nebo dva před koncem víte, že to skončí. Jedním z nejdůležitějších momentů piece na plešině bylo to, že nešlo o vizuální záležitost. Byla tam jen ta informace, že tam jsem - něco, co jste věděli, ale nemohli se o tom přesvědčit. Bylo to jako dekonalé konceptuální umění. Ta informace vás změnila, změnila celé vaše vidění té místnosti.
- JM: Mělo "Úplné finanční odhalení" /Full Financial Disclosure/ nějaký vztah k informaci?
- CB: Nevím. Původně jsem to chtěl udělat v nějakém jiném městě. Ale čím víc jsem o tom přemýšlel, tím víc jsem si uvědomoval, že nejlepší místo pro to je město, kde bydlím. Není to něco, o čem by lidé běžně diskutovali, ale myslím jsem, že to otevřu. Bylo podivné, jak něco, o čem by jste se domníval, že je to suché, střežné, může podat tak vysoce osobní informaci, jakeliv jste myslel, že tomu tak nebude. Taký to byla další možnost dělat televizní reklamu, což se mě líbilo.
- JM: Byla ta televizní reklama, kde jste napsal jména známých umělců a pak přidal své jméno, parediv na komerční televizní reklamy?
- CB: Domnívám se, že to bylo skutečně legrační, taková kritická poznámka, jednak na televizní reklamy a jednak na to, jak umělci vidí sami sebe. Ta reklama odrovnala spoustu lidí.
- JM: Čím?
- CB: Jak se opevažují přifazovat se mezi takovou společnost. Ale jsou dva způsoby, jak to brát.
- JM: Byl to žert?
- CB: Podle mého ano. Ale posunutý do ještě srandevnější roviny. Ti umělci, které jsem jmenoval, nejsem nutně ti nejlepší, jsou jen nejznámější. Ta reklama by mne k nim v podstatě přifadila - kdybych měl neomezené fondy a nechával tu reklamu neustále opakovat, za deset let by jste mohli požádat někoho na ulici, aby jmenoval šest umělců a já bych byl mezi nimi. Takže v určitém smyslu to funguje. Nemusel bych dělat nic jiného kromě tohoto.
- JM: Zažil jste nějakou odezvu na tu televizní reklamu, kde bylo "Něžně nocí" /Through the Night Softly/?
- CB: Ne, ale zažil jsem reakci na "Báseň pro Los Angeles" /Poem for L.A./, kde jsem říkal - "Věda zklamala" a "Teple je život". Lidé mě poznávali v obchodech a ptali se mě, co jsem tím myslel.
- JM: Co jste jim řekl?
- CB: Řekl jsem jim, že to byla jen konstatace a že byla deslewná - žádné skryté významy. Je to sranda dělat něco takového, něco, co se dostane k desetitisícům lidí. Nedal jsem jim žádnou možnost výběru. Je to jako invaze do jejich soukromí.
- JM: Větší než u běžných reklam?
- CB: Te rozhodně. Na reklamy jsou lidé zvyklí a nijak zvlášť je

- CB: Nepeskybují o tom, že bohatá elita v NY je víc zkažená světem než tady. Tady jsou bohatou elitou filmové hvězdy a autoři scénářů. Najednou třeba dostanou šek na 210 000 dolarů, tak si koupí bazén nebo Ferrari, nikoliv umění. Umělecká scéna je tady úplně vymazána filmovým Hollywoodem, umělec nemůže na žádný pád seutěžit s takovým kouzlem, rychle získanými penězi a "masen" /ženským/.
- LR: A co tedy tvé obecenství?
- CB: ...myslím na své díle místy jako skutečný nevzdělanec. Některé z mých piece by mohly být publikovány v časopise Popular Mechanics: jeho čtenáři by neměli žádné problémy s jejich obsahem. A nebylo by důležité, že nechápeu umělecké reference. A jestliže mám něco na své práci rád, tak je to to, co by mohlo vyjít v Popular Mechanics. Jestliže se vyskytnu v TV, vidí to nejen profesionálové z umělecké sféry, ze sféry divadelní, ale je tady dalších - dejme tomu 1,5 miliónů lidí -, ke kterým se to dostane. A tām se to dostane přesně takové, jaké to je, rovnou do hlavy.
- LR: Kdybys šel někde jinde, zajímal by jsi se méně o masové publikum?
- CB: Snad, nevím. Možná v NY bych se víc zajímal o to, zdali dělám v umění. V LA neexistuje umělecká scéna. Takže je důležité vyjít /být etičtější/ v Rolling Stone či Free Press nebo v Newsweeku. Být umělcem tady, ti neposkytuje ten druh sdělení jako v NY, takže umění je tu samo o sobě cílem, protože jinak jsi nešťastný. Ve všem umění tady cítíš nějaký pokrivený, zvláštní druh humoru. A to je tady ve všem - jen si vezmi Metropolitan Museum v NY a LA County Museum of Art. Met je pevná, solidní struktura - LACM vypadá, jako by ji minulý týden vyplivl nějaký zvrhlý architekt. Klidně ji můžeš vybuldozerovat a nahradit dvěma věžemi nebo nějakým kostelem. Takový pocit u Met nemáš. To stojí tam, kde má stát.
- LR: Odráží se tento prvek nestálosti, nesolidnosti, netrvanlivosti v tom, co dělají umělci v LA?
- CB: Ne u těch starších, kteří jsou blíže evropské estetice. Ale u mladých umělců ano - ti se nezabývají malbou či kresbou - ale idejemi. LA je město médií, a jednou řečí tu není malba, ale TV, film, média. LA je i realita i iluze, zdravý rozum i choremyslnost. Je zde totální schizofrenie pokud jde o to, co je reálné a co není, ale je tu mnoho věcí, které jsou vytvořeny proto, aby se jim věřilo. Takže je zřejméjší, že tady můžete na lidi působit hmatem nedotknutelnými, nepechitelnými idejemi. Můžete udělat krátký lóms film, dlouhý dejme tomu 30 vteřin, a tím, že poběží stále a stále, můžete prodávat miliány chevroletů denně. Tady si uvědomíš, že je trochu směšné dělat něco, jako je 36 stop velký obraz. Vezmi si třeba ten piece, kdy jsem se nechal střelit do ruky, pro který jsem velice znám. Byl jsem schopen vytvořit skulpturu, která nepotřebovala žádný materiál, než pušku; piece, který trval trval zlomek vteřiny, a který existuje - a to především - v ústním pedání. A to je to, co mě přitahuje - ne pouze být střelen, ale celá ta stručnost věci. Je to to, co tvoří podstatu koncertu MGM a jeho oblíbenými soupřevazy a milionovými obraty. Phillip překlusal přes místnost a střelil mě v tisícíně vteřiny do ruky - "velká věc", ale v podmínkách médií - a do nich spadá i ústní pedání - to působí. A to je víc, než překonat nějakého malíře, který má retrospektivu v Metropolitanu.

přeložil Petr Štembera



vsuvka 1

C h r i s B u r d e n : Chrám lidské energie
/The Church of Human Energy/
-

Rezhever s Willeughby Sharpem a Lizeu Béarevou, v červenci 1973
in: Avalanche, léto/podzim 1973

WS: O co ti nejvíce jde?

CB: V některých piecech jsem sranžoval situace, které měly ete-
stovat mé vlastní iluze a fantazie o tom, co se děje. Nap-
říklad "Locker piece". Neměl jsem nejmenší potuchy o tom,
jaké to je, být v té skřínce. Měl to být piece o izolaci;
změnil se však v pretiklad: po 13-14 hodin denně jsem pořád
viděl nějaké lidi, a pořád s nimi mluvil. V "Secret Hippie"
- myslel jsem si, že to bude strašně bolet, až mi do hrudi
zatlučou hřebík, ale vůbec to nebolelo, absolutně nic jsem
nesítil. V "Sheet" jsem zase očekával jen škrábnutí. Neměli
jsme s sebou ani obvaz... Ne, že bych se vědomě rozhodl ne-
myslet na to, co se může stát. Nečekal jsem, že budu muset
do nemocnice - myslel jsem si, že po střelbě si skočím ně-
kam se něčeho napít nebo se ožrat.

WS: Nemyslel sis, že je to nebezpečné?

CB: Věděl jsem, že to je nebezpečné, ale měl jsem za to, že je
to dobře připraveno, že náboj mě jen štípne po straně do
paže. Nemyslel jsem si, že to dopadne tak, jak to dopadlo,
ale nebyla to nijak zlá rána.

WS: Takže příliš nesešlo na tom, jestli jsi byl jen škrábnut,
či jestli střela projela rukou.

CB: Ne. Ideou bylo být střelen...

WS: Hm. Proč je to zajímavé, být střelen?

CB: Je to něco, co se musí zakusit, zažít. Jak můžeš vědět, ja-
ké to je, když jsi postřelen - aniž bys postřelen nebyl?
Zdá se to dost zajímavým natolik, aby stále za te te udělat.

WS: Většina lidí střelena být nechce.

CB: Jo, ale kdekde na to kouká každý den v TV. Amerika je vel-
kou střelnicí. Takových 50% amerického folklóru je o stří-
lení lidí.

WS: Myslíš, že kultura je plná násilí?

CB: Te násilí existuje, i když ti nejde vždycky na tělo. To je
to, co taklik vzrušovalo v šedesátých letech, všechny ty rec-
kové festivaly a bouře na univerzitě v Berkeley. Bylo to
hrůzné, ale zajímavé. Když to dávali v TV, určitě ses na to
koukal.

WS: Pociťuješ nějak, že pocházíš z Jižní Kalifornie?

CB: Do určité míry. Teď tady /v Jižní Kalifornii/ žiju šest let.
Pět let jsem žil na Východě US. Nepevažuju se za kalifornské-
ho umělce. Ale určitě na mne má ta Kalifornie vliv.

WS: Jak zasáhlo tvoji práci kalifornské podnebí, slunce, důraz na
tělo?

- CB: Kalifornie není věčně slunná. Podívej se teď - hrozná mlha. V zimě je mlha po čtyři měsíce. Možná mne víc zasáhla, větší vliv na mne měla jiná perspektiva, která tady je. Nenáviděl jsem ji. První, co tě v LA napadne, je to, že horizont je skutečně podivný a zvláštní, má daleko víc místa, je dál; obyčejně se tu jezdí autem 60-70 mil za hodinu /cca 100-115 km/hed./... Když jedu po freewayi, hodně přemýšlím.
- LB: Zdá se mě, že některé tvé píesky vycházejí z nudy a z frustrace Kalifornií.
- CB: Možná, že tomu tak je.
- LB: Celé zdejší prostředí jakoby ti dokazovalo, že nejde dělat nic, co vyžaduje silnou koncentraci.
- CB: Ano.
- LB: Nebo co je hodně "zaostřeno".
- CB: Je.
- LB: A přece, zdá se, po tom volá. Ale ve zdejším prostředí není nic, co by tě k tomu hnalo.
- CB: To je výhoda i nevýhoda. Je tady toho tolik jiného na práci, že umění je téměř bezvýznamné.
- WS: Ale není tohle všude stejné?
- CB: Dale by se říct, že v NY je větší umělecký tlak, že tě tam víc věci nutí dělat umění.
- LB: NY není především hedonisticky orientován; Kalifornie určitě ano.
- CB: Jo. Ale hedonismus zase určitým způsobem udělá z některých lidí umělce. Rozvíjejí vysoce "zaostřenu" citlivost. Koncentrují se na žití v určitém životním stylu; jako jsou například surfeři, blázni do aut a motocyklové gangy. Myslím, že hippies ze Západního pobřeží jsou vážnější, opravdovější. Zde jim nedostatek tradice devaluje jít dál v definování vlastní kultury. Chápeš o čem mluvím?
- LB: Ale já si nemyslím, že umění nezbytně vychází z žití určitého životního stylu.

p a u z a

- WS: Je to těžké?
- CB: Co? To, co dělám?
- WS: Ano.
- CB: Je.
- WS: Jakým způsobem?
- CB: Vždycky je snažší zalézt do laboratoře nebo kouřit marijánu.
- LB: Dát se cestou nejmenšího odporu.
- CB: Správně. Vždycky jsem na to myslel. Pak, jakoby v poslední minutě, se hromada problémů vyřešila sama. Jakmile se jednou rozhodnu, že věci půjdou tak a tak, přidá se k tomu hromada maličkostí. Je to jako poslední termín, termín uzávěrky, způsob, jak donutit věci, aby se přihodily.
- WS: Pak je to tedy snadné.
- CB: Ne. Protože se musím dehnat k tomu, udělat to.

- WS: Co bys řekl k "TV-Hijack"? Tam jsi ohrozil život jiného člověka.
- CB: Ve skutečnosti jsem její život neohrozil. Podle mne to byl příklad toho, co bych mohl udělat v TV-studiu. Už už jsem byl rozhodnut proříznout jí krk; nechtěl jsem ji donutit k tomu, aby dělala v živém vysílání obscénnosti, ale "jeli to živě" a já jí držel nůž na krku, takže si mysleli, že ji řežu. Opravdu jí vytekly nervy a já ji musel znevu a znevu ujišťovat, že ji nepodřežu. Říkal jsem jí "Phyllis, uklidni se, opravdu to neudělám". Vyskočila ze sedačky a já ji držel za vlasy. Tehle ty lidi ze studia tak pobláznile, že o tom pořád mluví.
- LB: Připravil jsi scénu něčeho násilného, šíleného či bizarního, a pak jsi to neudělal.
- CB: Při temhle piecu jsem měl jiné plány. Pořád mluvili o uskutečnění této TV-show, musel jsem stále volat na TV-stanici; nefukovalo se to a nakonec mě to začalo otravovat a srát. To je jeden z důvodů, proč ten piece dopadl tak, jak dopadl. Nakonec jsem jim řekl: "Tak to uděláme příští pondělí. Uděláme otevřený, přímý rozhovor či něco podobného." Nemohl jsem udělat nic jiného - nerad dělám hromadu malých věcí najednou; musím se koncentrovat na jednu věc.
- WS: Jak jsi přišel na "747"?
- CB: Postával jsem na terase - kolem letadel se metali lidi. Kde-kde říkal: "už abych byl odtud pryč." Totéž jsem cítil i já, důvodem, proč jsem přišel na ten nápad bylo to, že jsem měl taky takový obyčejný pocit. Určitě, přál jsem si být pryč. Stačí dívat se na vzlétající letadla, obzvláště při západu slunce. To, že jsem ten piece udělal, mě pomohlo, i když to bylo jen gesto. Moci tak vidět lidi v letadle, když na ně střílím - i když k nim kulka nedeletí - chápají při tom asi strachy.
- WS: Cítil jsi se po piecu líp?
- CB: Jo, ten piece byl opravdu podivný, zvláštní. Myslel jsem na něj měsíce předtím, než jsem ho uskutečnil. Nemohl jsem se myšlenky na něj vyhnout. Prvním nápadem bylo udělat si tlumič a zkusil jsem tedy sehnat si o tom knížky. To bylo svým způsobem určité zdržení. Tak jsem se rozhodl udělat to bez tlumiče a celý ten piece byl najednou v kupě. Destal jsem několik slepých nábojů, vystřílel je předtím a dal jsem si je do kapsy. Poté, co jsem vystřílel opravdové náboje, zahe-dil jsem nábojnice z nich a měl po ruce slepé... Byl se mnou taky fotograf. Takže když přišli poldevé, řekl jsem: "Podí-vejte, tenhle chlapík, to je fotograf, víte, děláme takevou věc, tehleto jsou slepý patrony..." Jen aby to poldevé zbaš-tili - pořád s tím mám problémy. /Později byl CB kvůli tomu-to piecu vyšetřován FBI - pozn. překl./
- WS: Jaký to byl zážitek, dělat tenhle piece?
- CB: V hlavě jsem měl představu hrozné rány, kterou způsobí výst-řel - myslel jsem, že každý na pláži /letiště v LA je neda-leke pláže/ či na deslech ji uslyší. Vystřelil jsem neda-leke letiště na takové výspě či vyvýšenině; odtud můžete vidět daleko a taky být daleko viděn. Ale pak jsem si uvědomil, že lidi asi neslyšeli nic. Myslel jsem si, že ten rámus bude asi tak desetkrát silnější než byl.

WS: Proč je tvoje dílo uměním?

CB: A čím jiným?

WS: Divadlem?

CB: Ne, divadlo to není. Divadlo je mnohem kašovitější, zředěnější, víte, co tím myslím? Vypadá to, že špatné umění je divadlem. Nechat se střelit je skutečné... ležet v posteli po dvaadvacet dní, v tom není žádný prvek předstírání. Jestliže tady zůstanu několik hodin či odejdu každý den domů na opulentní oběd, bude to divadlo. Jiným důvodem je to, že ty piecy jsou taky vizuální. Možná proto jsou uměním. Během piecy obvykle nemluví. Vzpomeň si, jak jsem pepsal "747", kulku letící k lidem v letadle. Možná, že je to jen fantazie, ale vizuální fantazie. A v "Ikarevi", to, jak vypadala ta místnost, to bylo součástí té fantazie.

LB: Je to spíše vizuální fantazie, než představa sebe sama v určité roli a její zahrání.

CB: Správně. Stále o tom přemýšlím ve vizuálních, ne v dramatických termínech; stále vidím sebe sama jako Chrise Burdena.

LB: Nevidíš tedy sebe sama, hrajícího nějakou roli?

CB: Ne.

LB: Hm. Vizuální performance... Vidíš své piecy jako performance?

CB: Některé z nich jsou performancemi víc než jiné.

LB: Nebo jsou to různé druhy performanceí. Některé jsou spíše performančními situacemi.

CB: Je. V "Ikarevi" bylo víc pomáhajících mě lidí než pozorujících; v "747" nebyli žádní diváci, výjimkou fotografa.

WS: Jací lidé jsou tvým publikem?

CB: Většinou lidi od umění, ale třeba "Sheet" se dost rozkřikl a to je dost špatné. /Tento název CB brzy opraví a začne pracovat právě s tím, že se všem dostane jiné polohy díky médiím, atd. - pozn. překl./

LB: Protože se lidé soustředí na jeho senzační aspekt?

CB: Ano, přesně. Potem, co o mě vyšel text v Esquire, volal chlápek z Texasu: "Hale, tady je Don Steel ze stanice WKEP v Texasu. Jste Chris Burden?" "Ano." "Jste umělec?" "Ano." "A co uděláte příště?" Bylo to opravdu divné. Vůbec je nezajímalo, co si myslím.

WS: Proč má tvá práce takevou odezvu? Co o tom soudíš?

LB: Kdyby to bylo z různých důvodů nebo v různém kontextu, byl by to obratný keusek, ukázka dovednosti, vrcholný výkon.

CB: Ano, může být. Nechat se střelit, to může být určitá ukázka schopnosti či čeho. Udělal jsem tu věc jen jednou. Ale nechat se střelit, to je něco, co můžete v cirkuse dělat pořád dokola. Co ses to ptal?

WS: Zapomněl jsem.

LB: Také je tu jasný obsah a "ekenemický" způsob, jak jsou piecy udělány. A nejsou udělány, nevznikly z náhlého popudu. Jsou konečným produktem dlouhého procesu.

CB: To je to, co jsem měl na mysli, když jsem řekl, že jsou ostřejší, pronikavější, jasnější než divadlo. Mám hromadu idejí, a ty, na něž dlouho myslím, jichž se držím, jsou ty myšlenky,

které se nakonec rozhodnu realizovat. A pokud některé myšlenky odpadnou, nemyslím už na ně.

WS: Kolik pieců děláš za měsíc?

CB: Ani ne jeden v měsíci. Jeden piece tak za 5-6 týdnů. Nezdá se to, ale je tady hromada věcí, které se musejí udělat, než je piece připraven. Jako třeba "Lecker piece" - abych na něj byl připraven, trvalo to 3-4 dny, a to mluvím jen o přípravě v té místnosti.

WS: Co jsi musel udělat?

CB: Obstarat si zásky. Vymyslet a realizovat způsob, jak instalovat láhve nahoře a dole, abych mohl pít a močit.

WS: Měl jsi povolení?

CB: Ne.

WS: Neobtěžoval jsi se s tím?

CB: Ne. Věděl jsem, že kdybych se ptal a žádal o povolení, nenechali by mě to udělat. Kdybych se ptal, dával bych jim najevo, že mají právo mě říct, abych to nedělal a a to právo přece nemají.

WS: Co dalšího jsi musel připravit?

CB: Naxerexovat oběžník, rezeslat ho. Čtyři dny před piecem jsem přestal jíst. Abych měl malé sverky /na stažení přivedu vody/, musel jsem je vypáčit z vědecké laboratoře, musel jsem shánět chlapa, který má od nich klíče, čekat na něj, atd...

WS: Některé z pieců vypadají jako zkoušky vytrvalosti.

CB: Když se rozhodnu udělat něco, co bude trvat určité časové období, stanovím si jakési omezení. Abych ten limit přešel a překonal, k tomu není zapotřebí vytrvalosti... V těchto piecech vytrvalost způsobila, že se něco stalo, ale není cílem.

LB: Jen prostředkem.

WS: Jaký význam má kresba, kterou jsi ukazoval v Newspace, "The Church of Human Energy" /Chrám lidské energie/?

CB: Udělal jsem tu kresbu proto, že reprezentuje věci, které se odehrávají, když dělám piecey. Existuje energie, pohybující se sem a tam, mezi mnou a diváky, jako elektrický proud.

WS: Jaká energie?

CB: Určitá tenze, kterou cítím, a o níž vím, že může zasáhnout lidi. Je to, jako když všechno je nad... Je to odlišný stav bytí a běží podle jiných zákonů.

LB: Co tím myslíš?

CB: Na všem záleží, na každé jednotlivosti. Každý detail je důležitý, víc než v obyčejném životě.

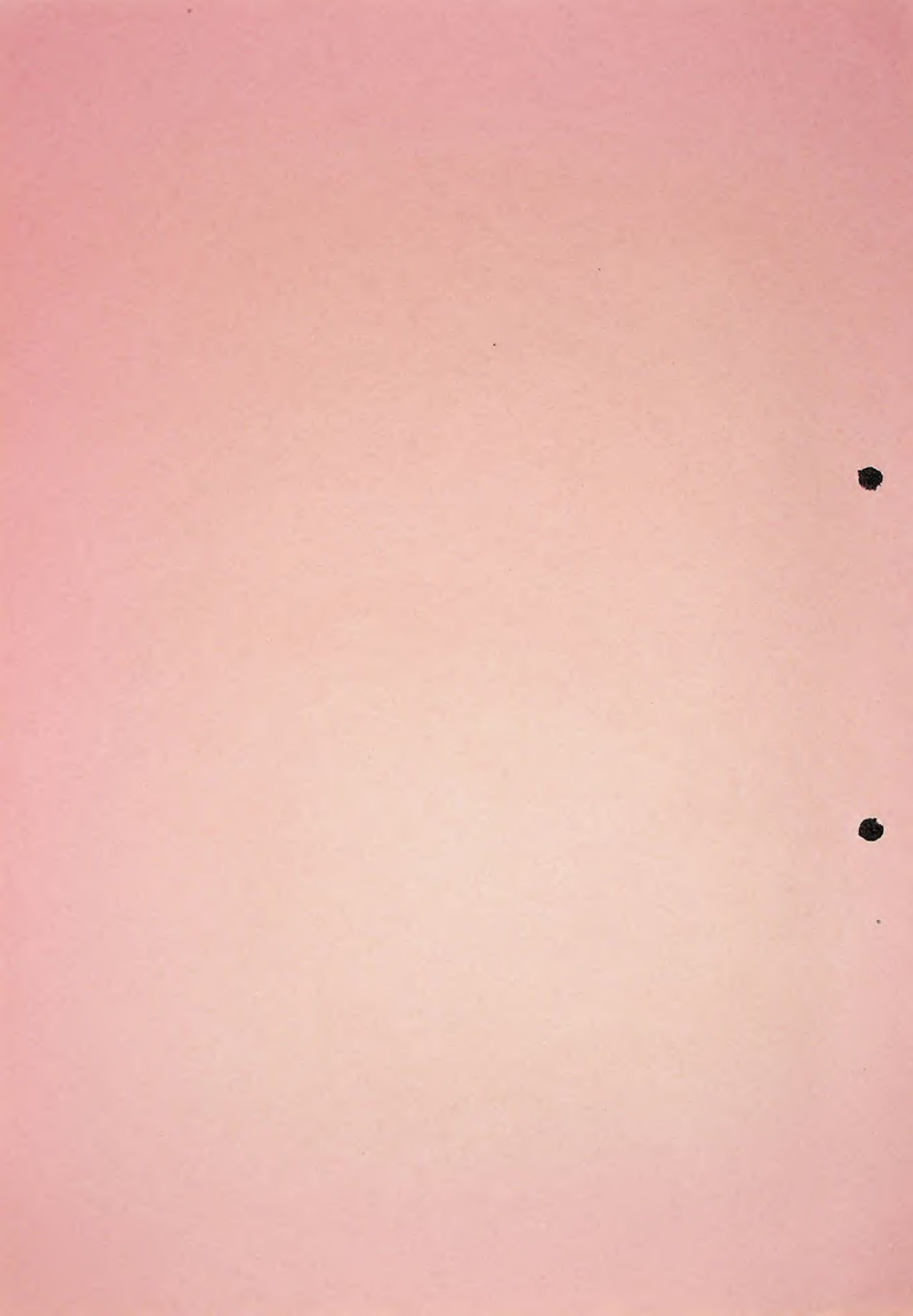
WS: A co prvek nebezpečí?

CB: Hm, někdy tam je, ale ne vždy. Víím, že po každém pieceu si připadám odlišně, jinak. Jako když máš "špičku". Cítím se opravdu na vrcholu věci, nad všemi... Silný pocit. Je to, jako když dobře znáš něco, co neznají ostatní - jakási moudrost. Stávám se součástí soukromého informačního tělesa.

LB: Které jiné nemohou mít.

CB: Z pieců si něco mohou vzít, ale jen do určitého stupně, ale

- vždy pouze zástupně... Tím hlavním příjemcem jsem já.
- LB: Myslíš, že tvé dílo je kritikou zástupné zkušenosti?
- CB: Zástupné zkušenosti?
- LB: Řekl jsi předtím, že znalest lidí o určitých extrémních situacích je jen znalestí z druhé ruky, přes média.
- CB: Te je pravda.
- LB: Natolik, že nemohou reagovat ani na....
- CB:na skutečnou věc nebo událost. To, co zakouším z první ruky já, je skutečné, i když se to pak pro všechny stane mýtem. A to je to, na co si pamatuju nejvíce. Mé piecy mají hodně co do činění s tím, co, jak věřím, se stane. Jako u "Deadmana" - piecu, který jsem dělal pro Rice Mizuno Gallery; kdy se předpokládalo, že policie nepřijede.
- LB: Mít víc meci a kontroly nad událostmi, než je skutečně uděláš, ale to rozčiluje, vyrušuje, protože tě to vede k tomu, pokusit se o všechno.
- CB: Myslím, že někdy jako bych věděl, co se stane... Ne vždycky...hodně pieců je otevřených, ale mám jakýsi plán, představu, jak by měly dopadnout, někdy to klapne a někdy ne.
- LB: To platí téměř o všech akcích, které jsi uskutečnil, ne? Existuje určité neznámo... byl bys paralyzován, kdybys měl anticipovat každou jednotlivou eventualitu.
- CB: Ale někdy je to sranda, jak jsem vedle. Například iluze s hlukem výstřelu v "747". Bylo to tak "vedle", že když revolver skutečně vystřelil, bylo to šokující, absolutně šokující. O tom piecu jsem tak dlouho fantazíroval, a pak mě to trklo, když jsem si uvědomil, že se opravdu odehrál... V "747" jsem měl plno problémů s tím, abych dostal revolver, letadlo a fotografa do jedné lajny. A pak někde šel po pláži... Teprve potom jsem si uvědomil, že jsem to opravdu udělal, že jsem skutečně vystřelil na letadlo... až do této chvíle mě to připadalo neskutečné...
- WS: Udělal jsi někdy nějaký piece a pak ho zavrhl?
- CB: Zavrhnul?
- WS: Je, udělat piece, mít ho nafocený a pak zničit fotky.
- CB: Ne, udělal jsem některé piecy a nenechal je fetit.
- WS: Nakolik jsi kritický ke svým piecům?
- CB: Vždycky se naseru, když nedostanu dobré fotky. Pokouším se dělat piecy tak, aby fotky dobré byly. Zdá se, že existuje něco, co je zjebe; je to téměř neuvěřitelné. Tak si říkám: proč z toho neudělat film? Na co to, k čertu, myslím? Nebo proč nemám s sebou někoho, kdo udělá snímky? Mít tak v Oberlinu víc času, udělal bych ten piece /"Movie on the Way Down"/ trochu jinak. Ale takhle to zase dopadlo líp pro mne. Mít dva až tři dny navíc, sehnal bych ještě větší žebřík, pověsil se výš, ale pak bych se asi rozmlátil... Některé z pieců, jako "Ikarus", byly opravdu riskantní. Zápalky měly být do benzínu vhozeny současně. Uvědomil jsem si, že jsem to měl s Regerem a s Charlesem nacvičit.
- WS: Ale nebylo vy to umělé, dělat zkušky?
- CB: Nacvičoval jsem to s nima asi deset minut. Ale uvědomil jsem si, že bych to s nima musel udělat ne jednou či dvakrát, ale x-krát, aby se nelekli vzplanuvšího benzínu. A oni z něho by-



li celý pryč, takže při piecu zapálili benzín postupně, ne naráz. Ale naevičit to s nima důkladně, nepřihodile by se vlastně nic, zvládli by své pohyby, celé by to bylo zehoreografované. Před "747" jsem se učil trochu mířit... ale máš pravdu. Stačí mě zakusit pád na zem jednou /má na mysli zřejmě piece v Oberlinu/, stačí jednou zapálený benzín kolem mně. Kdybych to dělal znovu, věděl bych, co očekávat. Neznámé se stále. Není už žádný důvod nechat se znovu pestřelit.

.....

CHRIS BURDEN v rezheveru s Barbarou Radiceevou

in: Data nr. 18, 1975

BR: Kdy jsi začal dělat tyhle věci?

CB: V letech 1970-71. První byl "Locker piece".

BR: Kelik tak děláš ročně performancí?

CB: Něco mezi šesti až deseti.

BR: Jak si předem představuješ své performance? Chodíváš se obvykle nejdřív podívat na prostor, v němž budeš pracovat, nebo přizpůsobíš prostor ideji, kterou už máš v hlavě.

CB: Obvykle je prostor, v němž se to bude dělat, ve většině mých prací velice důležitý. Ale ani nevím, je-li správné nazývat mé práce performancemi.

BR: Jak bys je tedy nazval?

CB: Nevím. Ale vraťme sa k tomu, o čom jsme mluvíli predtím.
Jsem díla, na která myslím po dlheu dobu a jsem realizová-
na teprve tehdy, až pro ně najdu ten správný prostor.

BR: Vezněme si tedy ten tvůj pice z Chicaga /"Deemed"/. Tam jsi ležel pod kusem skla na zemi, po pětadvaceti hodin. Řekl jsi, že sis chvíli myslel, že lidé tam přišli, aby tě spatřili zemřít.

CB: No, jen chvílemi.

BR: Jak to skončilo? Vyzvážnul jsi, nechal ti vyzváznout? Proč sis myslel, že tě tam nechají tak dlouho?

CB: Asi nechtěli udělat něco špatně, něco zkazit.

BR: Byl jsi znaten těmi lidmi, kteří tě tam nechali tak dlouho?

CB: Nemohl jsem jim důvěřovat, spoléhat na ně. Nevěděl jsem, co jim běhá hlavou. Myslel jsem si: ti lidé si myslí: "Áha, Burden, umělec, mrtvý umělec, musí umřít, chce zemřít žizní, ach, muzeum se chce dočkat slávy/ zřejmě to bude první muzeum na světě, kde zemřel umělec při svém piecu/, ach, en nechce pít".

BR: Máš za to, že je to přesně to, co si mysleli?

CB: Ne. To víš, že měli o mne starost a strach, ale nikdo ke mně nepřišel a neřekl mi to.

- BR: Myslíš si, že je to ztráta a nedostatek zodpovědnosti těch lidí? Pakliže ano, tak to byl formální piece, velice úpravně udělaný; ale oni také přece byli jeho částí, a mně se zdá, že fakt, že po celou dlouhou dobu neudělali nic znamená, že na sebe za ten piece nechtěli vzít žádnou zodpovědnost.
- CB: Správně. Na každý pád by to však stejně skončili za tři nebo čtyři hodiny, protože volali do nemocnice a tam jim řekli, že po padesáti hodinách bez vody se má rozleží játra.
- BR: Obecně se má za to, že tvoje piece mají co dělat s násilím, s brutalitou. Od "Sheetu" má každý za to, že jsi byl poraněn, především mentálně. Jsem si jista, že spousta lidí si myslí, že jsi cvek.
- CB: To je zřejmě obecný názor na mně. Čas od času používám násilí proti sobě samému, ale obvykle je to násilí hezky opatrné, a tyto piece jsou jediné, kterým je věnována pozornost. Důvod, proč používám násilí je, abych vzbudil a nastelil energii. Ne tedy, že bych byl nějak zvlášť intereseván násilím.
- BR: Stále se pekoušíš vzbudit a vyvolat tuto energii, tuto napětí - co to pro tebe znamená?
- CB: Nech mne na to jít z jiného konce. Je to zkouška reality, jako když se pekoušíš předvídat budoucnost a nemůžeš to udělat. Jako když se stále a stále pekoušíš myslet na něco, ale nemůžeš. V retrospektivním pohledu se ti to může zdát stupidní, ale když jsi v tom... Je to úžasné, tenhle kontrast mezi "před" a "po".
- BR: Myslíš si, že se lidi z toho něco naučí, nebo že ty sám se z toho něčemu naučíš?
- CB: Snad, snad poučení v tom smyslu, že si lidi začínají uvědomovat, že uměním by snad mohlo být to, co vidí...
- BR: Nerezumím.
- CB: Vidíš, co chceš vidět.
- BR: Vidíš, co vidět chceš a vidíš, co vidět můžeš.
- CB: Ano, ale můžeš se změnit. A to je v tvé hlavě, v tvé moci.
- BR: Nasteluješ situace, jež mají vytrhnout lidi z normální každodenní reality a vrháš je do pozice, v níž mohou udělat něco nově, nebo alespoň nově vidět, nebo dospět k novému rozhodnutí.
- CB: Jde o to, aby se alespoň začali ptát.
- BR: Máš za to, že tvé práce mají co dělat s happeningem?
- CB: Ne, ty byly divadelní - obvykle je dělali malíři a jejich malba se jim stala kuliseu, pozadím.
- BR: A jaké pozadí /zázemí/ máš ty?
- CB: Vycházím ze skulptury.
- BR: A jak jsi začal dělat tehle?
- CB: Na koleji jsem začal vytvářet stále větší a větší skulptury a v jednom bodě jsem si uvědomil, že už to vůbec nejsem skulptury v tom smyslu, že před nimi stojíš a díváš se na nějaký trojrozměrný objekt - začal jsem je nazírat a pojímat

fyzicky, a to bylo velice důležité, protože byly opravdu příliš velké, některé až 200 stop dlouhé. Uvědomil jsem si, že nejdůležitější bylo to, jak jsem okele nich "aktoval", jak jsem na nich pracoval. Já jsem pracoval na nich, ony začaly pracovat na mně.

BR: Už to nebyly pouhé objekty?

CB: Když jsem viděl, co se to vlastně děje, uvědomil jsem si, že uměním je to, jak tvoje tělo a objekty na sebe vzájemně působí, vytvářejí interakci, a začal jsem dělat piecy /skulptury/, které byly velice malé, velice specifické. Skulptury, kde musíš použít sama sebe a například balancovat, takové sportovní koucky... A od nich jsem přešel k "Locker piecu". Tedy, abych se přiznal, nevím, co jsem měl na mysli... od nich k "Locker piecu"... je logické, že lidi přicházeli k těm malým skulpturkám a říkali "hle, jak pěkné, jak nádherné, atd." a nechápali, jak je použít - byly to skulptury velice specifické, dale by se říci soukromé; tak jsem se rozhodl být více obecným, méně specifickým.

BR: Není to, že jsi začal dělat to, co děláš, výsledkem logického myšlení?

CB: Ani ne, byl jsem prostě unaven tím, co jsem dělal. A pak jsem tedy ve škole udělal ten "Locker piecu", bylo tam hodně boxů...

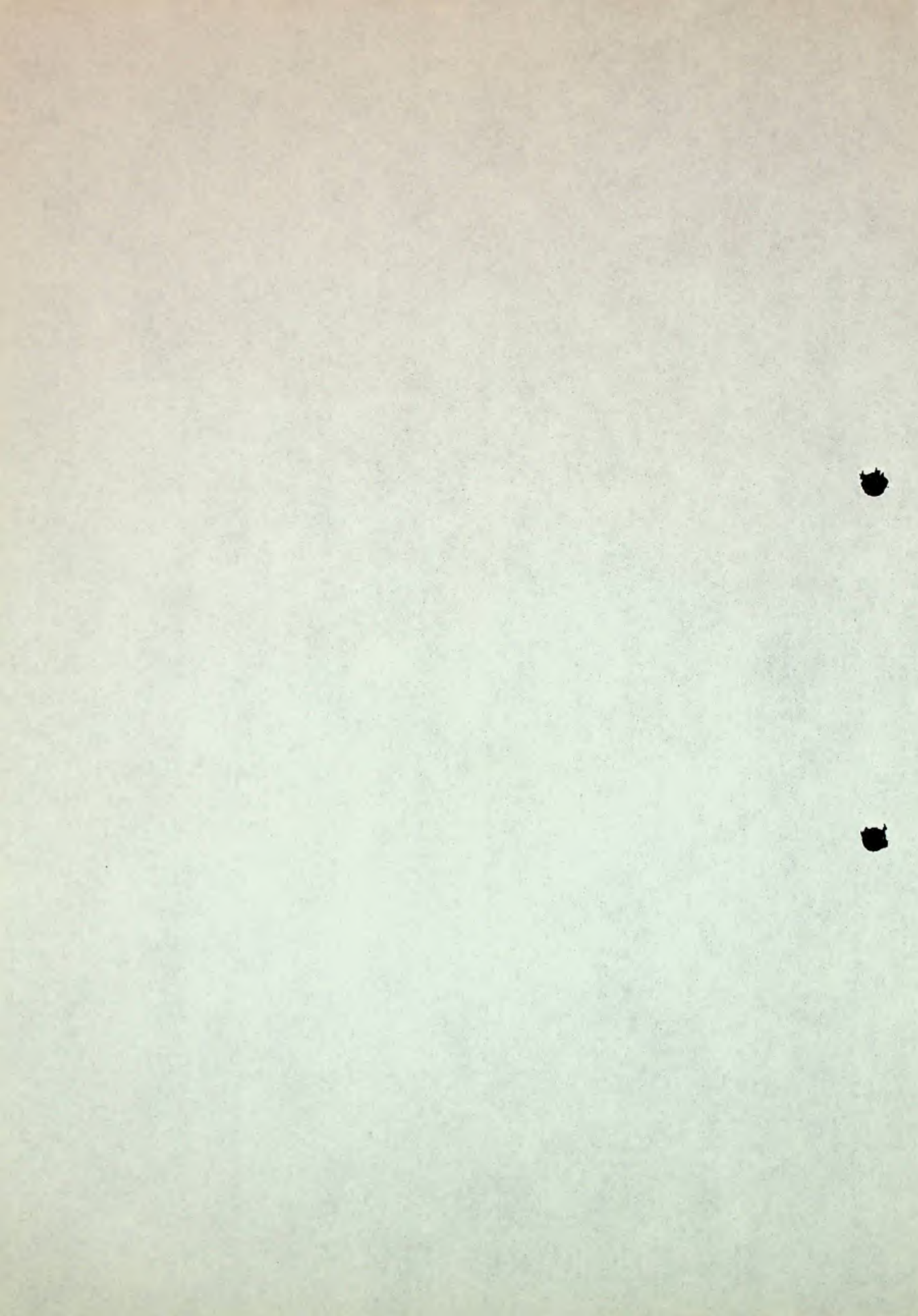
BR: Který rok to bylo?

CB: 1971. Díval jsem se na ty boxy, byly skutečně hrozné, takové cizí, byly jakýmsi jinými velkými skulpturami. Před tím ty objekty byly skulpturami, locker box na škole se stal skulpturou jedině tím, že jsem ho použil.

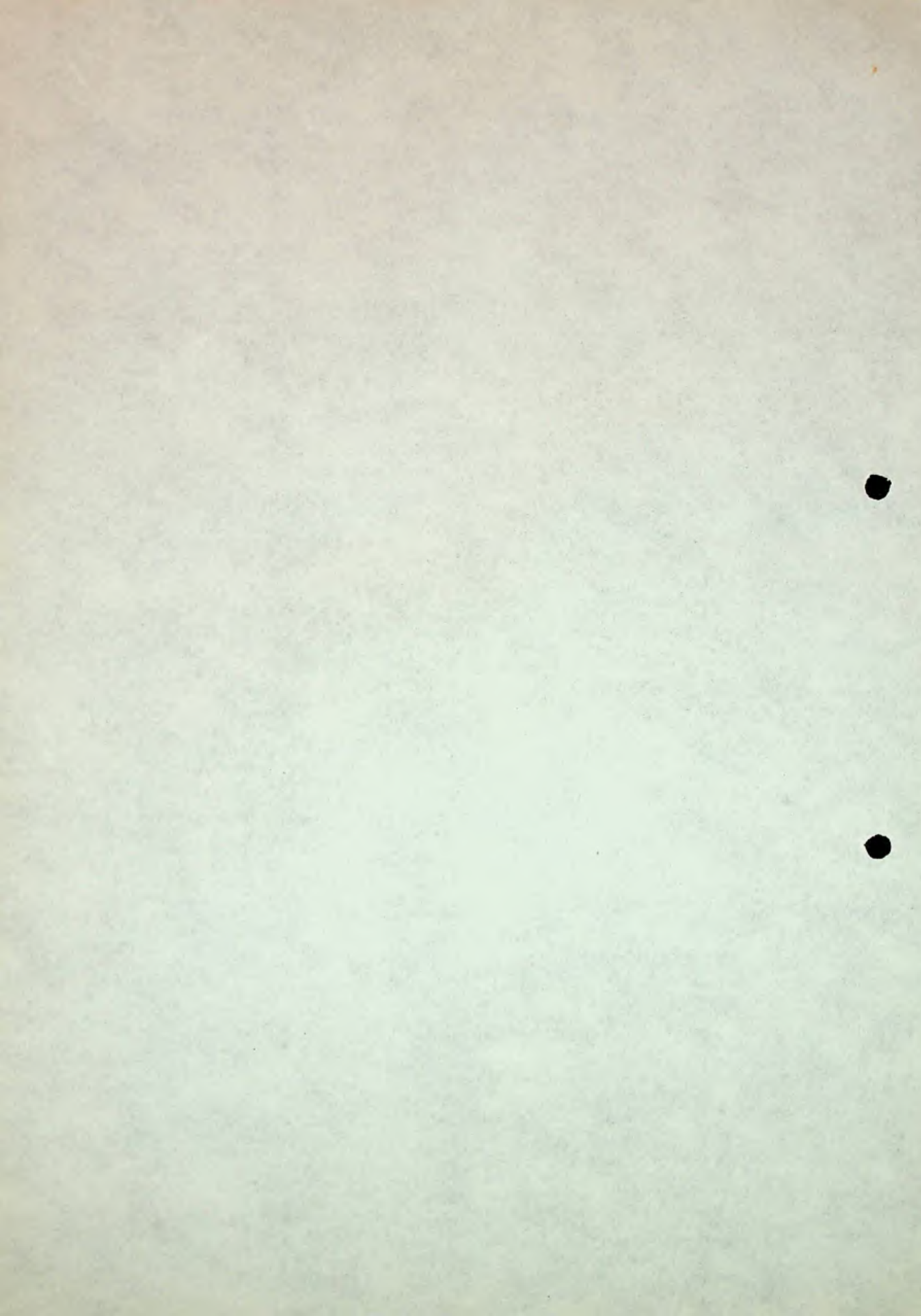
BR: A co publikum? Jakým způsobem mají tvé piecy působit na změnu publika? Nejdříve se na to dívali, pak to používali, a nyní... "Hraje" v nich publikum, má v nich "hrát"?

CB: Teď se publikum stalo částí těchto pieců.

přeložil Petr Štembera



XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
CHRIS BURDEN
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX



CHRIS BURDEN 1971-1977

Pětidenňí skříňový piece

University of California, Irvine: 26.-30. dubna 1971

Byl jsem pět dní zavřen v úložné skříni na zavazadla č. 5 a během této doby jsem ji neopustil. Skříň byla dvě stopy vysoká, dvě stopy široká a tři stopy hluboká. Několik dní před zahájením piece jsem přestal jíst. Ve skříni přímo nade mnou bylo v nádobě pět galonů vody, ve skříni pode mnou byla prázdná pětigalenová nádoba.

Cyklistický piece

University of California, Irvine: 6.-20. května 1971

Na podlaze galerie byla vyznačena černá, klikatá, stopu široká cestička, která spojovala přední a zadní vchod. V době, kdy byla galerie otevřena, jsem nepřetržitě jezdil na kole po této cestě předním vchodem ven a kolem budovy zpět do galerie.

Křiklounský piece

F Space: 21. srpna 1971

Seděl jsem na plošině zavěšené 14 stop nad podlahou. Vlasy jsem měl do cepu a tvář natřenou červeně. Čtyři pětisetwattové reflektory byly rozmístěny kolem mě a svítily přímo do vchodu. Můj hlas byl zesílen třemi mikrofony. Když někdo vstoupil do galerie, znovu a znovu jsem na něho vrískal: "vypadni, okamžitě zmiz." Protože zvuk byl velmi hlasitý a s vysokou frekvencí zpětné vazby, většina lidí rychle odešla.

Předehra k 220 nebo ke 110

F Space: 10.-12. září 1971

Byl jsem připoután k podlaze měděnými pásky upevněnými v betonu. Nedaleko me stály dva kbelíky s veďou a v každém byl ponořen

drát nabitý elektřinou. Piece se konal po tři noci, vždy od 20 do 22 hodin.

Stal jsem se tajným hippiem

Museum of Conceptual Art: 3. října 1971

Piece začal, když jsem si svlékl džínsy a košili a lehl si na záda na podlahu. Přítel kladivem vtlačil do mé prsní kosti ovek ve tvaru hvězdy. Potom jsem seděl na židli a stříhal se. Konečně jsem si oblékl F.B.I. oblek, který jsem si koupil kvůli tomuto pieceu.

220

F Space: 9. října 1971

Galerie byla zatopena vodou. Tři lidé a já jsme se přebrodili každý ke svému žebříku a vylezli na ně. Poté, co každý zaujmul své místo, pustil jsem do vody elektrický proud. Piece trval od půlnoci do rozbřesku, asi šest hodin. Kromě nás čtyř nebyl nikdo přítomen.

Nikdy neuvidíte mou tvář v Kansas City

Morgan Gallery: 6. listopadu 1971

Tři hodiny jsem bez hnutí seděl za panelem, který skrýval moji šíji a hlavu. Za panel nemohl nikdo nahlédnout. A po celou dobu svého pobytu v Kansas City jsem nesl lyžařskou kuklu. /5.-7.11./

Výstřel

V F Space: 19. listopadu 1971

V 19.45 hodin mi přítel prestřelil levou paži. Kulka měla měděný plášť, puška byla ráže 22. Můj přítel stál asi 15 stop ode mne.

~~-----~~

Zmizení

22.-24. prosince 1971

Bez předcházejícího oznámení jsem na tři dny zmizel. Po tuto dobu nikdo nevěděl kde jsem.

TV vykeřšťování

9. února 1972

14. ledna mě Phyllis Lutjeans požádala, abych provedl piece pro místní televizní stanici. Po několika návrzích, které zamítla stanice či sama Phyllis, jsem tedy souhlasil s interview. Přišel jsem do studia se svým vlastním personálem, takže jsem mohl mít svůj záznam. Zatím co se připravovalo natáčení, požádal jsem, aby byl pořad vysílán přímým přenosem. Jelikož stanice právě nevysílala, souhlasili. Během rozhovoru mě Phyllis požádala, abych řekl něco o plánovaném piecu, který byl zamítnut. Vykládal jsem "TV vykeřšťování". Držel jsem nůž na jejím hrdle a ohrožoval ji na životě, jestliže stanice zastaví přímý přenos. Řekl jsem, že jsem měl v úmyslu provést s ní obscénní akty. Na konci natáčení jsem požádal o film z pořadu. Polil jsem ho acetonem a tak ho zničil. Manažer stanice se rozzuřil a když jsem mu nabídl svůj záznam, který obsaheval totéž plus ještě ničení filmu, odmítl.

Postelový piece

Market Street, Venice: 18. února-10. března 1972

Jesh Yeung mě požádal, abych udělal piece pro Market Street Program, který se koná od 18.2. do 10.3. Řekl jsem mu, že bych potřeboval v galerii postel. V poledne 18.2. jsem se svlékl a vlezl do postele. Nedal jsem žádné instrukce a s nikým jsem během piecu nemluvil. Byl na vlastní iniciativě Joshe Yeunga, aby mě opatřoval jídle, vodu a toaletní zařízení. Zůstal jsem v posteli 22 dní.

Zápalkový piece

Pomona College: 20. března 1972

Dvě třetiny podlahy galerie byly pokryty bílým papírem. V místnosti byl instalován uzavřený kruhový televizní systém. Monitor byl umístěn tak, aby návštěvníci mohli sledovat piece přímo nebo na obrazovce, ale ne obojí najednou. Seděl jsem na zemi na opačném konci místnosti. Předě mnou stály dvě miniaturní televize tak, že jsem je mohl sledovat, zatím co jsem dělal rakety ze sirek a střílel je na nahou ženu, která ležela asi 15 stop ode mne. Rakety jsem dělal tak, že jsem hlavičku sirky zabalil do fólie a zahřál jineu zápalkou. Destřel a přesnost nebylo možné kontrolovat. Některé rakety přistály na jejím těle a zanechaly malé spáleniny, jiné přistály na návštěvnících. Piece začal před příchodem návštěvníků a skončil, když všichni odešli. Trval asi tři hodiny.

Jaizu

Newport Harbor Art Museum: 10.-11. června 1972

Oblečen v bílém a s tmavými brýlemi, seděl jsem tváří ke dveřím. U dveří byly dva polštáře a krabička marihuanových cigaret. Diváci vstupovali do místnosti po jednom. Měli dojem, že je pozerují, ale mé brýle byly na rubu černě natřeny, takže jsem byl vlastně slepý. Během performance jsem se nehýbal a nemluvil. Mnoho lidí se pokoušelo se mnou promluvit, jeden na mne útočil a jeden odešel s hysterickým vzlykem. Piece byl uváděn dvad dny po pěti hodinách.

Des Equis

16. října 1972

Večer 16.11. jsem umístil dvě X postavená z trámů do uličky Laguna Canyon tak, že ji blokovaly. Dřevo bylo napuštěno benzínem. Zapálil jsem je a odešel.

Mrtvola

Mizuno Gallery: 12. listopadu 1972

Ve 20 hodin jsem ulehl na La Cienega Boulevard a byl jsem zabalen do plachtoviny. Dvě patnáctiminutová signalizační světla byla umístěna poblíž mne, aby varovala automobily. Těsně před zhasnutím světel přijel policejní vůz. Byl jsem zadržen a předveden k výslechu. Přelíčení se konalo v Beverly Hills. Po třech dnech úvah porota nedospěla k rozhodnutí a soudce případ odmítl.

747

5. ledna 1973

Okolo osmé hodiny ranní jsem na pláži nedaleko losangeleského mezinárodního letiště několikrát vystřelil pistolí na Boeing 747.

Ohnivě válení

Skupinový pořad, Museum of Conceptual Art: 28. února 1973

Začal jsem sledovat večerní televizní program, kouřit a pít pivo. Ostatní umělci připravovali své piecy. Lidé naplňovali muzeum a mé činnosti si téměř nikde nevšiml. Asi za hodinu jsem vstal a šel zhasnout všechna světla. Měl jsem staré kalhoty, které nesilo mnoho mých přátel. Položil jsem je na podlahu a polál hořlavinou. Pak jsem je zapálil a uhasil vlastním tělem. Rozsvítil jsem a vrátil se k televizoru.

Ikarus

13. dubna 1973

V 18 hodin přišli tři pozvaní diváci do mého ateliéru. Místnost byla 15 x 25 stop velká a dobře osvětlená přirozeným světlem. nahý jsem vstoupil do prostoru z malé místnosti vzadu. Dva asistenti položili na každé mé rameno jeden konec skleněné tabule 6 stop dlouhé. Tabule se svažovaly k podlaze v pravém úhlu vůči mému tělu. Pak je polili benzínem, křek ustoupili a hodili na ně hořící zápalky. Po několika vteřinách jsem vyskočil a shodil hořící sklo, které se roztříštilo. Odešel jsem do zadní místnosti.

Film na cestě dolů

Oberlin College: 1. května 1973

Nahý jsem za nohy visel na stropním trámu uprostřed tělocvičny nad basketbalovým lajnováním, které připomínalo terč. Držel jsem filmovou kameru a natáčel podlahu. V zadním koutě tělocvičny začalo hrát piano lehkou melodií a byli vpuštěni diváci. Hudba trvala minutu a půl. Jakmile skončila, asistent na krevu přesekl sekýrou provaz, na kterém jsem visel. Spadl jsem, vstal, oblékl se a odešel.

B.C. Mexico

Newspace: 25. května - 10. června 1973

Vyrazil jsem ze San Felipe v Mexiku na Cortezovo moře. V malém plátěném kajaku jsem pádloval jihevýchodně na vzdálenou pláž a vezl si pitnou vodu. Vydržel jsem tam 11 dní; průměrná denní teplota byla 120°F. 7. června jsem pádloval zpět do San Felipe a odtud jsem jel do Los Angeles. Piece byl oznámen jako výstava v Newspace a během mého pobytu v Mexiku zpráva informovala návštěvníky o mé nepřítomnosti. 10. června jsem v Newspace promítl krátký film z mého odjezdu a četl deník, který jsem si vedl.

Hebce noci

Main Street, Los Angeles: 12. září 1973

Držel jsem ruce za zády a plazil se padesáti stopami rozbitého skla. Přihlíželo málo diváků, většina z nich byli náhední kolemjdoucí. Tento piece byl natáčen na 16mm film.

Televizní oznamovatel

5. listopadu - 2. prosince 1973

Koupil jsem v televizi reklamní vysílací čas na KHJ-Channel 9 v Los Angeles. Po dobu jednoho měsíce, každou noc, byl promítán desetivteřinový sestřih filmu dokumentujícího "Hebce noci".

Brána do nebe

15. listopadu 1973

V 18 hodin jsem stanul ve dveřích svého ateliéru čelem do Venice Boardwalk. Několik diváků sledovalo, jak jsem si na prsa přiložil dva dráty nabité elektrickým proudem. Dráty explodovaly a spálily mě, ale právě to mě zachránilo před smrtí elektrickým proudem.

Zpět k tobě

112 Greene St., New York: 16. ledna 1974

Oblečený pouze v kalhotách, ležel jsem na stole v nákladním výtahu za zavřenými dveřmi. Vedle mě byla na stole miska ocelových připínáček. Liza Bear si vyžádala dobrovolníka z diváků a toho doprovodila k výtahu. Jakmile se otevřely dveře, byla spuštěna kamera, která mě zabírala od pasu nahoru a diváci sledovali tuto scénu na několika obrazovkách umístěných nedaleko od výtahu. Když výtah jel zpět do suterénu a zase zpět nahoru, Liza vykládala divákům, že ve výtahu byla tabulka, která instruovala dobrovolníka: "Vraďte mi, prosím, připínáky do těla." Dobrovolník mi zapíchl čtyři připínáčky do žaludku a jeden do nohy, zatím co výtah jel. Když se výtah vrátil do poschodí, dveře se otevřely, dobrovolník vystoupil a kamera byla vypnuta. Výtah se vrátil do suterénu.

Trans-fixed

Venice, California: 23. dubna 1974

V malé garáži na Speedway Avenue jsem si stoupl na zadní nárazník Volkswagenu. Lehl jsem si na záda přes zadní část vozu a roztáhl paže na střeše. Skrze mé dlaně byly zatlučeny hřebíky do střechy vozu. Dveře garáže se otevřely a vůz byl napůl vytlačen do Speedwaye. Motor běžel dvě minuty na plné obrátky a křičel za mě. Poté byl vypnut a vůz zatlačen zpět do garáže. Dveře se zavřely.

Sametová veda

School of the Art Institute of Chicago: 7. května 1974

Oddělen od diváků stěnou ze skříní, seděl jsem u malého umývadla plného vody. Diváci seděli proti devatenáctipalcovému monitoru. Po obou stranách tohoto velkého monitoru byly ještě dva menší. Velký monitor zachycoval mou tvář zblízka a pohyby hlavy během performance. Malé monitory zachycovaly statický obraz hlavy, ramenou a umývadla. Performance začala tak, že jsem se díval do kamer a říkal: "Dnes chci dýchat vodu, což je opak utopení, protože když dýcháte vodu, věříte, že voda je bohatší kyslík vhodný k udržení života." Znovu a znovu jsem neřil tvář do umývadla a pokoušel se dýchat vodu. Asi po pěti minutách jsem se zhreutil. Kamery byly vypnuty.

Kunst kopanec

Feldman Fine Arts, Basel Art Fair: 19. června 1974

Při veřejném zahájení Art Fair v Basileji ve Švýcarsku, jsem si v poledne lehl na horní konec betenového schodiště v Mustermesse. Charles Hill postupně skopával mé tělo se schodů, po dvou či po třech stupních.

Skulptura ve třech částech

Hansen Fuller Gallery, San Francisco: 10.-21. září 1974

Seděl jsem na kovové židličce umístěné na vrcholu podstavce pro sechu. Ten stál přímo před vchodem do galerie, před výtahovými dveřmi. Tabulka na podstavci oznamovala: "Skulptura ve třech částech. Budu sedět na této židli od 10.30 hodin 10.9.74 dokud nespadnu." Ve vzdálenosti asi 10 stop stál fotoaparát, u kterého střídající se fotografové čekali, aby pořídili snímek mého pádu. Seděl jsem na židli 43 hodin. Když jsem spadl, byl křídou na podlaze nakreslen obrys mého těla. Do něj jsem vepsal "Navždy". Na podstavce jsem umístil jinou tabulku, která oznamovala: "Seděl jsem na této židli od 10.30. hodin 10.9.74 dokud jsem nespadl v 5.25 hodin 12.9.74." Židle, podstavec a obrys zůstaly na výstavě do 21. září.

Ach, Drákula

Utah Museum of Art, Salt Lake City: 7. října 1974

Ředitel E.F.Sanguinetti mne pozval, abych udělal piece ve foyer Utah Museum. V místnosti byly renesanční obrazy s náboženskými tématy. S použitím pruhů lepící pásky jsem zhotovil velkou kuklu pro své tělo. Byl jsem v ní připevněn na zeď místo jednoho z obrazů. Jedna zapálená svíčka stála na podlaze pod mou hlavou, druhá pod mýma nohama. Tabulka podobná těm, které popisovaly obrazy, byla upevněna na stěnu vedle mne a nesla mé jméno, název piece a datum. Zůstal jsem v kukle po celou otvírací dobu muzea, od 9 do 17 hodin.

Snové noci

Peelérie, Graz, Rakousko: 15. října 1974

V galerii byla tma. Pomazal jsem si tělo vazelínou a odešel do malého výklenku ve zdi, ve kterém bylo umývadlo plné alkoholu. Zapálil jsem alkohol a lehl si pod umývadlo zády k divákům. Písal jsem na policejní píšťalku a divoce se svíjel na podlaze. Asi za minutu chrstnul asistent do umývadla vedu a hořící alkohol vyšplouchl na mé tělo. Asistent lil vedu do umývadla, dokud plameny neuhasil.

Návštěva

Hamilton College, New York: 9. listopadu 1974

V sobotu večer byla vernisáž výstavy obrazů a plastik mladých kalifornských umělců nazvaná "California Climate". Nečekaný dav třiset lidí se vecpal do Art Center, do starého domu s mnoha malými místnostmi. Pro svou performanci jsem si vybral velkou místnost v suterénu. Prostor měl nízký strop, špinavou podlahu a byl tam masivní kamenný krb. Jedna strana tohoto obrovského bleku se otvírala do tvaru výklenku. Seděl jsem ve výklenku čelem k otvoru a kolem mé židle bylo řežavé sálající uhlí. Ve vzdálenosti jedné stopy stála proti mně prázdná židle. V místnosti byla tma, kromě paprsku světla, který dopadal na výklenek z vedlejší míst-

nosti v suterénu. Lidé, kteří chtěli piece vidět, o to museli požádat organizátora výstavy Michaela Shapira. Ten deprevedil každou osobu zvlášť k zavřeným dveřím a skrz osvětlenou suterén ní místnost ji dovedl ke vchodu do velké temného prostoru a pak se vrátil nahoru na party. Každá osoba byla ponechána, aby objevila mou přítomnost a přijala pozvání prázdné židle. Protože každá osoba se mnou strávila asi půl hodiny, mohl se piece zúčastnit pouze 15 lidí. Ačkoli jsem nikomu neřekl, aby o piece nemluvil, účastníci odmítali prozradit své zkušenosti těm, kteří ještě čekali venku.

Zpověď

Contemporary Art Center, Cincinnati: 12. prosince 1974

V Contemporary Art Center byla dvouměsíční výstava dokumentárních knih, při které byl promítán videopásek s rozhovory. Rozhodl jsem se použít obrazovku, na které byl obvykle tento pásek promítán. Pozval jsem pouze ty lidi, které jsem potkal a se kterými jsem hovořil od svého příjezdu do Cincinnati před čtyřmi dny. Zavolaal jsem každému z těchto pětadvaceti lidí a pozval je, aby přišli do Art Center ve čtvrtek ve 20.30 hodin. Hesté se posadili okolo obrazovky, na které se objevila má tvář. Začal jsem hovořit o tom, proč jsem tak nešťastný a přiznával jsem nejintimnější detaily svého života. Cítil jsem, že jsem ztratil kontrolu nad svým životem, protože jsem byl postaven před nutnost učinit rozhodnutí ohledně milostného trojúhelníku a nebyl jsem schopen něco udělat. Přihlížející lidé si o mně učinili obraz tímto pořadem a osobním kontaktem od chvíle mého příjezdu. Po celou dobu seděli v naprostém tichu, zatím co jsem se odhaloval a seznamoval je se znepekojujícími poznatky, které si museli srovnat s mým veřejným obrazem. Hovořil jsem asi půl hodiny, až už jsem nemohl pokračovat. Diváci odešli rychle a bez diskuzí mezi sebou.

Bílé světlo / bílý žár

Ronald Feldman Fine Arts, New York: 8. února-1. března 1975

Pro svou samostatnou výstavu u Ronalda Feldmana jsem si vyžádal,

aby byla v jihevýchedním rohu galerie zkonstruována trejúhelníková plošina. Byla 10 step nad podlahou a 2 stepy pod stropem; vnější okraj měřil 18 step napříč. Velikost a výška plošiny byly určeny požadavkem, abych si mohl nahoru lehnut a ze žádného místa galerie nebyl vidět. Dvaadvacet dní, po dobu trvání výstavy, jsem ležel na plošině. Během celého piecu jsem nejedl, nemluvil a neslezl. Neviděl jsem nikoho a nikde neviděl me.

Odseuzený

Museum of Contemporary Art, Chicago: 11. dubna 1975, 20 hod.

Má performance sestávala ze tří elementů: ze me, z nástěnných hodin a ze skleněné tabule 5 x 8 step velké. Tabule skla ležela na delší hraně a byla opřena o zeď v úhlu 45 stupňů; hodiny byly nalevo od skla v úrovni očí. Když performance začala, šly hodiny správně. Vsteupil jsem do místnosti a přeřídil hodiny na půlnoc. Vlezl jsem do presteru mezi sklem a zdí a lehl si na záda. Byl jsem připraven ležet v této pozici tak dlouho, dokud jeden ze tří elementů nebude porušen nebo změněn. Odpovědnost za skončení piecu nesl muzejní personál, ale ten si nebyl vědom tohoto rozhodujícího aspektu. Piece skončil, když Dennis O'Shea dal nádebu vody do presteru mezi zdí a sklem, po pětáctyřiceti hodinách a deseti minutách. Okamžitě jsem vstal, kladivem jsem rozbil ciferník hodin a zaznamenal tak přesný čas, který uplynul od začátku do konce.

Věštba

Schema Gallery, Florencie, Itálie: 14. května 1975

Začátek performance byl stanoven na 20.30 hod. Prvních 35 lidí, kteří přišli, bylo vpuštěno do galerie a dveře se zamkly. V galerii byla tma, kromě jedné světelné skvrny, která vymezovala kruhovou plochu před jedním ze tří velkých oken. Před každým oknem visela záclona, která splývala od stropu k podlaze a zakrývala ho, aby nebylo vidět. Diváci byli požádáni, aby si sedli na podlahu čelem k oknům za osvětlenou plochu. Po několika minutách se na zácloně objevil můj stín a říkal:

"V úneru jsem dělal piece, při kterém jsem 22 dní ležel na trej-

úhelníkové plešině. Plešina byla postavena v rehu, vysoce nad podlahou galerie. Během piecu jsem na ní prostě ležel. Neviděl jsem nikoho a nikde neviděl mne. Nejedl jsem, nemluvil jsem a neslezl jsem. Když jsem tam byl tři týdny, poslední noc jsem měl sen - jakousi noční mru. Ve snu jsem dělal piece na velké palandě. Byl jsem vysoce na palandě a nikde mě nemohl vidět. Stále mě trápilo, že se přestěradle shrnovalo, viselo dolů a kazilo piece tak, že vypadal popletený. Nemohl jsem se podívat, zda přestěradle opravdu visí dolů, protože to by mne mohl někde spatřit. Mohl jsem tam akerát ležet a trápit se. Potom piece ve snu skončil a já byl venku z postele. Seděl jsem v baru se dvěma přáteli. Bylo to poprvé, co jsem někoho viděl. Nemohl jsem mluvit a nic jsem nechtěl. Tedy ve skutečnosti jsem mluvit mohl, ale neměl jsem co říci. Nic mě nezajímalo. Věděl jsem, že jsem fyzicky v pořádku, ale duševně se mi něco stalo. Bylo to, jako že už nebudu nikdy nic chtít, a ne, že by se mi nechtělo jen tehle. A nebylo to, jako bych byl šílený - to ne. Byl to takový klid. Pokud bych vůbec kdy měl být šťastný a osvobozený a toužící po heveru, mělo by to být teď. Ale nebylo. Bylo to jako nuda, když nepřemýšlíte o ničem, co je zajímavé nebo zábavné. Věděl jsem, že lidé ode mne očekávali, že budu šťastný a že je rád uvidím. Věděl jsem, že je zřejmé, že jsem chladný a nemohl jsem tyto pocity skrýt. Bylo to, jako by se ze mě něco vypařilo. Byl jsem smutný a zděšený. To, co jsem si uvědomil, bylo zlé. Už jsem si děle nepřál být součástí skutečného světa."

Když jsem sen dovyprávěl, stín zmizel a diváci byli požádáni, aby odešli.

La Chiarificazione

Galleria Alessandra Castelli, Milano, Italie: 5. května 1975

Galerie Castelli se skládá z řady místností, z nichž každá je jinak velká a jinak sestavená. Jedna místnost byla neobvyklá tím, že měla pouze jeden malý vchod a žádná okna. V této místnosti jsem umístil 25 židlí způsobem obvyklým pro divadelní sedadla. Čekal jsem, až do místnosti vejde 11 lidí, a potom jsem zatarasil vchod

deskou. Asistent umístil druhý panel z druhé strany dveří a natřel ho na bílo, aby odpovídal stěnám galerie. Většina diváků, asi 150 lidí, zůstala venku a mohla si pouze představovat, co se uvnitř děje. V místnosti jsem hovořil k jedenácti lidem v italštině a přesvědčoval je, aby tady zůstali do té doby, než se sem někde z venku proláme. Řekl jsem jim, že jsou sochařem a že odpovědnost za úspěch piecu spočívá na nich. Měl jsem tam dvanáct lahví minerálky, svíčky a previzorní záched. Když jsme byli v místnosti asi hodinu a půl, diváci z hlavní galerie odstranili vnější panel a vyrazili vnitřní panel, aby se dostali do místnosti. Tato místnost zůstala v tomto stavu po celý zbytek výstavy.

Báseň pro L.A.

Los Angeles: 23. - 27. června 1975

Udělal jsem desetivteřinovou barevnou televizní reklamu a koupil si reklamní čas na dvou losangeleských kanálech, KHJ/kanál 9/ a KTLA/kanál 5/. Reklama sestávala ze tří prohlášení: "VĚDA SELHALA", "TEPLO JE ŽIVOT", "ČAS ZABÍJÍ". Na modrém pozadí se na obrazovce objevil záběr mé tváře zblízka a řekl nahlas první větu. Potom se tatáž věta mihla na obrazovce napsaná výraznými typy. Všechny tři věty byly prezentovány v této podobě, nejdříve přenesené, poté napsané mlčícími písmeny. Po třetím prohlášení se objevila slova "CHRIS BURDEN s podporeu CARP". Pro tento piecu jsem koupil desetivteřinové i třicetivteřinové vysílací časy. Během třicetivteřinového času byl pásek odvysílán třikrát. Má reklama se objevila dvaasedmdesátkrát během pěti dnů od 23. do 27. června 1975.

Umění a technologie

De Appel, Amsterdam, Holandsko: 16. října 1975

Během dvou měsíců, od 24. srpna do 16. října, jsem navrhl a konstruoval malý jednomístný automobil. Mým cílem bylo navrhnout plně účinné čtyřkolé vozidlo, které by dosahovalo 100 mil za hodinu a na tuto vzdálenost by spotřebovalo galon pohonné hmoty. Před-

staveval jsem si toto vozidlo extrémně lehké, aerodynamické a stavbou podobné kolu i letadlu. Detaily připomínající bicykl jsou kola s dráty, upravitelná nasazení kol a presterevá rámová konstrukce. Ovládání řízené kabely, krytí z tkaniny, kostrová stavba a pečlivé uvažování nad váhou připomínají konstrukci lehkého letadla.

Dokončený "B-Car" byl rozebrán a letecky přepraven do Holandska. Znovu jsem sestavil vůz během čtyř dnů, jako performanci v galerii De Appel v Amsterdamu.

Amerikánský vtip

Galerie Stadler, Paříž, Francie: 23. října 1975

Zamýšlel jsem jet B-Carem z Amsterdamu do Paříže, ale nemohl jsem získat registraci v Holandsku ani ve Francii. Avšak byl mi poskytnut zvláštní souhlas městských úřadů jezdit vozem po Paříži během jednoho odpoledne. Vůz byl vystaven v galerii Stadler v Paříži.

Pracující umělec

University of Maryland, Baltimore, Maryland: 22.-24. listopadu 1975

Při příjezdu na University of Maryland jsem měl tištěný plakát, který ohlašoval třídní performanci "Pracující umělec" a výstavu prací z minulosti. V Univerzitní galerii, která byla docela velká /64 čtverečných stop/, jsem rozvěsil fotografie a popisy všech mých minulých performancí v chronologické řadě na zdi galerie. Uprostřed místnosti byl ostrůvek drahého koženého nábytku. Požádal jsem, aby k tomuto existujícímu nábytku byl ještě přidán psací stůl, telefon, elektrický psací stroj, televizor a rýsovací stůl. Během tří dnů, od 22. do 24. listopadu, jsem žil v galerii, spal jsem na kožených pehovkách a snažil se vést si své záležitosti jako bych byl ve svém ateliéru. Návštěvníci galerie byli mí hosté a já s nimi volně hovořil a odpovídal na jejich otázky. Má přístupnost a běžnost mé každodenní existence ostře kontrastovala s mimořádnými aktivitami vystavenými na zdech.

Vzestup a pád západního industrialismu spatřený pomocí automobilu

Hallwalls, Buffalo, New York: 5. prosince 1975

Tate performance měla formu vědecké přednášky. Diváci seděli v řadách čelem k jednomu konci dlouhé místnosti. Stál jsem před velkou tabulí s barevnými křídami a ukazovátkem. Pedal jsem divákům informaci o povaze mé přednášky a naznačil jsem, že kde-koli by ^{ne}měl zájem o automobily, může odejít. Potom jsem nastínil problém - navrhnout čtyřkolé vozidlo schopné přepravit 150 liber lidské váhy z bodu A do bodu B co nejrychleji a nejlevněji. Poté následovala diskuze o různých součástkách automobilu a o jejich rozličných historických řešeních, kterou jsem ilustrával řadou jednoduchých diagramů. Má přednáška trvala přibližně dvě a půl hodiny.

Přirozené bydliště /s Alexis Smithovou/

Portland Center for the Visual Arts: 8.-15. ledna 1976

Pro můj piece na skupinové výstavě v Center for the Visual Arts jsme postavili přesnou kopii mého bydliště v ateliéru ve Venice v Kalifornii /které sdílím s Alexis Smithovou/. Všechno zařízení našeho bytu jsme poslali do Portlandu a instalovali v duplikátním prostoru, který byl dokonale stejný téměř v každém detailu. Během prvního týdne výstavy jsme žili v rekonstruovaném ateliéru. Diváci nás mohli pozorovat otevřenými dveřmi, ale řetěz jim zabráňoval ve vstupu do našeho prostoru. Během performance jsme přicházeli a odcházeli jak se nám zlíbilo, jako bychom byli doma.

Věříte v televizi?

Alberta College of Art, Calgary, Kanada: 26. února 1976

Performance se odehrála v holé betonové schodišťové šachtě v podzemním parkevišti. Pruh sena vedl od úpatí schodiště spirálovitě přes tři schodišťová ramena až nahoru ven. Velký monitor byl zavěšený nad každou podestou. Diváci byli vpuštěni a ponecháni, aby se shromáždili kolem monitorů v různých patrech, ale v přístupu až dolů pod první podestu jim bránil řetěz. Na všech třech monitorech byl obraz černého švýcarského kříže, obklopeného senem. Obraz vznikl na dně schodišťové šachty, kde byly monitory napejeny na jednoduchou statickou kameru. Skutečný kříž však nebyl vidět ani z

jediného místa schodišťové šachty a diváci ho mohli vidět pouze na monitorech. Když se zástup shromáždil a ztišil se, hlas vycházející z monitoru se zeptal: "Věříte v televizi?" a na obrazovce se objevila ruka držící zapálenou sirku. Sirka, která byla uprostřed kříže, zapálila seno. Plameny a kouř začaly pozvolna stoupat nahoru po schodech. Úzký pruh sena dohořel kousek za první pedestu a potom diváci oheň uhasili.

Stín

Ohio State University, Columbus, Ohio: 26. dubna 1976

Piece začal okamžikem, kdy jsem přiletěl na letiště, a trval po celou dobu, co jsem byl v Columbu. Měl jsem na sobě šaty, které podle mého vyhovovaly představě lidí o avantgardním umělci: vojenský kabát, v kapsách zápisníky, filmy a magnetofon, tmavé brýle s chromovanými obroučkami, černá čepice, lewisky a pruho-
vaná košile. Tyto obleky nejsou charakteristické pro můj normální oděv. Během piece jsem vystupoval chladně a povzneseně a měl jsem co nejmenší kontakt se studenty a s fakultou. Univerzita vymezila v galerii zvláštní čas na to, o čem se domnívali, že bude performance. Vztyčil jsem průsvitné plátno, které mne oddělovalo od návštěvníků. Seděl jsem na židli za plátnem a silné světlo na něm vytvářelo můj stínový profil. Četl jsem divákům popisy piece, které jsem provedl za posledních šest let. Mezi každým popisem jsem udělal třicetivteřinovou přestávku, aby si diváci mohli piece představit. Následující den jsem měl mít rozhovor se studenty. Vytáčel jsem se a odpovídal na komplikované dotazy jednoduchým "ano" či "ne". Mým záměrem v tomto piece bylo učinit mou osobní přítomnost téměř zbytečnou tím, že jsem o sobě neprozradil žádné nové informace, které by již nebyly veřejně známy.

Chris Burden Promo

New York City, Kanál 4 a Kanál 9: 1.-21. května 1976
Los Angeles, Kanál 5, Kanál 11 a Kanál 13: 17.-24. září 1976

Koupil jsem si 24 třicetivteřinových reklamních časů na dvou newyorských televizních kanálech /4 a 9/ a 21 reklamních časů na třech losangeleských kanálech /5, 11 a 13/. Můj "oznamovatel" se-

stával z řady jmen: Leonardo da Vinci, Michelangelo, Rembrandt, Vincent Van Gogh, Pablo Picasso, Chris Burden. Řada jmen se dvakrát opakevala a poté následovalo prohlášení "zapláceno umělcem Chrisem Burdenem". Jména byla napsána výraznými typy - žlutá písmena na modrém pozadí. Jednotlivá jména se na obrazovce zvětšovala: nápis byl zprvu velmi malý a nakonec zaplnil celou obrazovku. Ve chvíli, kdy se jména stávala čitelná, nahlas jsem je vyslehl. Prvních pět jmen jsem vybral z výsledků celonárodního průzkumu, ve kterém byla zaznamenána jako jména pro veřejnost nejznámějších umělců.

Číšník

Hansen Fuller Gallery, San Francisco: 3.-7. srpna 1976

Týden, od 3. do 7. srpna, jsem podával kávu návštěvníkům galerie Hansen Fuller. Provozoval jsem to v průběhu otvírací doby galerie od 10.30 do 17.30 po celý ten týden a podal jsem více než 300 šálků kávy. Současně s mým piecem probíhala skupinová malířská výstava a galerie neuvedla žádné oznámení mé performance. Instaloval jsem bílý minibar, doplněný zařízením na cappuccino, šálky, lžičkami, atd. na stěně u vchodu do galerie. Oděn v šedém bavlněném služebním plášti a se stříbrným tácem v ruce jsem přistupoval k vcházejícím návštěvníkům a zdvořile se ptal, nemají-li chuť na kávu, kterou bych jim naservíroval, zatím co si budou prohlížet obrazy. Můj oděv a chování byly takevé, že jen hrstka lidí ze stovek návštěvníků mne identifikovala jako "Chris Burdena".

Jízda Údolím smrti

Death Valley, California: 14. října 1976

14. října jsem provedl rekordní přejezd Údolím smrti s nejmenším motorem. Ultralehké závodní kolo bylo vybaveno miniaturním bicyklovým motorem. Japonský motor TAS 20 cm³ vážil 11 liber a byl chlazen vzduchem pomocí malého ventilátoru. Motor a kolo měly zvláštní aerodynamický kryt. Celý motorizovaný bicykl s náhradními pneumatikami, benzínem, vedou a nářadím vážil 40 liber. Kvůli horku jsem měl na sobě bílý oděv a luminiscenční oranžovou vestu z bezpečnostních důvodů. Má rychlost na čtyřicetidesátimíle-

vé trati ze Scetty's Castle do Death Valley Junction se pohybovala od 16 mil za hodinu do 27 mil za hodinu. Celá jízda, včetně zastávek k čerpání pohonných hmot, trvala 7 hodin.

Studie Tour

Venice, California: 24. října 1976

Můj malý ateliér byl jedním z mnoha uměleckých ateliérů ve Venice v Kalifornii, které chtěla navštívit umělecká cestovní skupina čtyřiceti lidí, v neděli 24. října. Když vedoucí skupiny a 10 nebo 15 lidí klepale na mé dveře, vyšel jsem v šedém služebním plášti a držel jsem svitek vstupenek. Zdvěhla jsem je informoval, že kdo chce navštívit můj ateliér musí zaplatit dolar za vstupenku. Vedoucí skupiny vrčel, že o tomto nebyl informován a že každý již musel zaplatit koleji, která cestu organizovala, třináct dolarů. Tímto zdárně odradil několik lidí, kteří již sahalí do náprsních tašek. Avšak zvěst o ateliéru se zvláštním dolarovým poplatkem pronikla ke zbývajícím třiceti lidem a já mohl prodat 12 vstupenek. Přicházeli v malých skupinkách po dvou či po třech lidech a já jim dovolil, aby si udělali důkladnou dvacetiminutovou prohlídku mého ateliéru - podkreví na spaní, pohyblivé pehovky, improvizované sprchy, obchodního seznamu, kartotéky, psacího stolu a poskytl jsem jim představu o tom, jak trávím svůj čas v tomto malém prostoru.

Veselé Vánoce od Chrise Burdena

U.S. pošta: 14. prosince 1976

Ste nových desetidolarových bankovek jsem poslal stovce lidí, se kterými jsem se seznámil v uměleckém světě. Asi polovina byli osobní přátelé a polovina obchodníci. Peníze byly ve formální obálce s lístkem, na kterém stálo: "Veselé Vánoce od Chrise Burdena". Přifidil jsem si abecední seznam začínající Accencim a končící Zletnickem, s pořadovým číslem každé osoby.

Odposleučávač

Close Radio /KPFK-FM/, Los Angeles: 17. ledna 1977

Byl jsem požádán, abych udělal čtrnáctiminutový audio-piece pro rozhlasovou stanici FM jako součást série uměleckých audio-pieců, které měly být vysílány rádiem KPFK-FM. V této době se Anna Canepa, newyorská umělecká mecenáška a organizátorka, pokoušela mě přesvědčit, že by ona měla předvést mé video a že bych jí měl povolit užívat své jméno v reklamách. Můj regulérní umělecký obchodník v New Yorku Ronald Feldman byl proti této myšlence. Piece sestával z výňatků ze dvou pásků, nahraných telefonních rozhovorů mezi mnou a Ronaldem Feldmanem a mezi mnou a Annou Canepovou. Sedm minut jsme s Ronaldem Feldmanem nadávali Anně Canepové a sedm minut Anna Canepa heveřila negativně o Ronaldu Feldmanovi. Piece byl vysílán v 11.45 hodin 17. ledna 1977.

Diecimila

Crown Point Press, Oakland, California: květen 1977

Kathan Brown z Crown Point Press mě vyzval, abych vydal tisk. K nenejpečlivější reprodukci jsem vybral italskou desetitisícovou bankovku /hodnota přibližně 12 U.S. dolarů/. Crown Point Press pracovali několik měsíců na tomto krajně obtížném projektu. Konečný tisk vyžadoval ruční papír s vhodným vedetiskem a čtrnáct různých barev. Ačkoli byla bankovka reprodukována ve skutečné velikosti, byla vytištěna na větším archu papíru a tak kolem reprodukce bankovky zůstával široký bílý ekraj. Na fotografii vpravo byly tři vyřazené tisky "vystřiženy" a jsou perevnávány se dvěma opravdovými desetitisícovými bankovkami.

C.B.T.V. /Chris Burden Television/

Documenta 6, Kassel, NSR: červen 1977

Ronald Feldman Fine Arts, New York City: listopad 1977

Teorie televize či momentního přenosu pohyblivého obrazu z jednoho místa na druhé byla známa o šedesát let dříve než bylo fyzicky možné ji realizovat. Okele roku 1915 se podařilo Johnu L. Bairdovi, anglickému vynálezci, úspěšně vyslat nezřetelné obrazy z jedné místnosti do druhé.

Bairdova primitivní televize byla spíše mechanická než elektronická a byla postavena na bázi proudce se otáčejícího keřového keteuče, per-

ferevaného spiráloou otverů. Každá dírka v ketouči mohla zachytit jedinou linii obrazové plochy. Za ketoučem byla čočka, která soustřeďovala světlo procházející otverem do fotoelektrického článku. Fotoelektrický článek se mohl velmi rychle rozsvěcet a zhasínat ve shodě s plochami světla a tmy. Obrazová plocha byla tudíž "skandována" neboli převedena do rozváženého počtu elektronických impulsů, které byly pak přeneseny na nějakou vzdálenost a tam pak podobným mechanismem dekodovány.

Systém je velmi přesný. Disk kamery se otáčí rychlostí 1200 otáček za minutu neboli dvacetkrát každou vteřinu. V ketouči je 45 otverů. Každý otver má obrazovou plochu asi v 1/1000 vteřiny. Během této doby / 1/1000 / se fotočlánek musí zapnout a vypnout padesátkrát. Tote za tím účelem, aby každá linie byla převedena do série signálů. Takto se fotočlánek zapíná a vypíná 50 000krát za vteřinu čili má 50 Khz.

Tento signál je vysílán drátem nebo proměněn na radiové vlny. Přijímač je téměř přesná kopie kamery. Zvláštní světlo je rozsvíceno a zhasínáno v 50 Khz pomocí signálů vznikajících v kameře. Jestliže se ketouč přijímače otáčí přesně stejnou rychlostí jako ketouč kamery a odpovídající otver /tj. otver č.1 v kameře odpovídá otveru č.1 v přijímači, atd./ má plochu obrazovky /zářící neоновá deska v přijímači/ v přesně stejný okamžik, jako otver v kameře, přenesli jste jednu linii. Tente postup je opakován pro každý otver, ale děje se to tak rychle, že lidské oko "vidí" všechny linie převedené do přijímače jako jediný úplný obraz.

Věřím, že jako technologický vynález má televize veliký význam. Je nejúspěšnějším řešením historického přání člověka "vidět za" své bezprostřední okolí a umožňuje okamžitou vizuální komunikaci. Jak se technologie stává čím dál tím složitější, méně a méně lidí rozumí tomu, jak cokoli opravdu funguje. Reduplikováním a předvedením televize v její původní a relativně jednoduché formě jsem chtěl umožnit lidem, aby porozuměli principu dnešní elektronické televize.

Plné finanční odhalení.

Baum-Silverman Gallery, Los Angeles: 20. září 1977

V září 1977 jsem se stal prvním umělcem, který udělal plné veřejné finanční odhalení. V Baum-Silverman Gallery jsem vystavil všechny své zrušené šeky pro rok 1976. Zarámováním šeků z každého měsíce přilepených na tabuli ve vertikálním sloupci, jsem udělal kresbu.

Vedle každého šeku bylo malé vysvětlení. Mé bankovní výpovědi a formuláře pro daň z příjmu na rok 1976 byly rovněž vystaveny jako kresby.

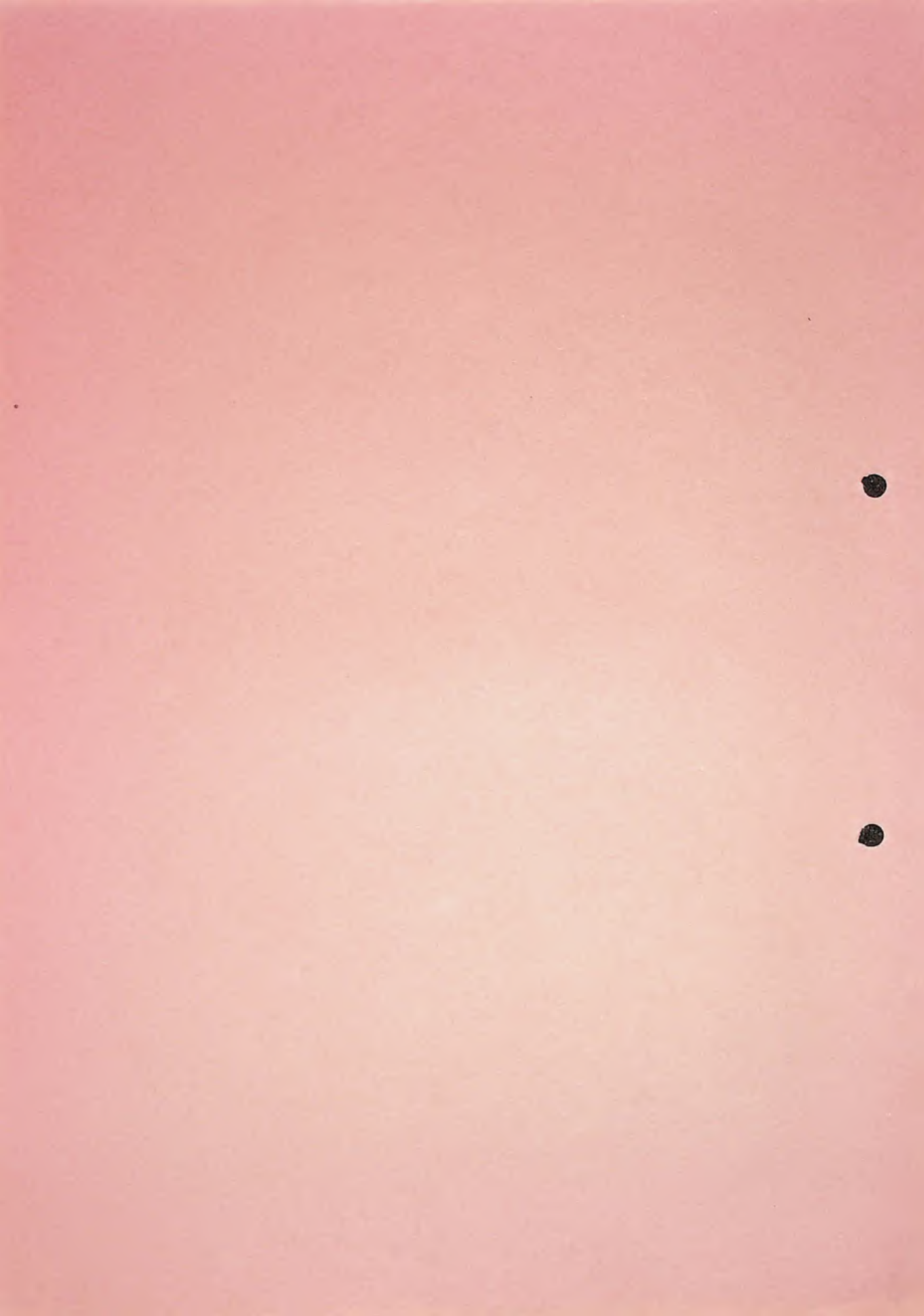
K tomu jsem ještě na losangeleských televizních kanálech 2, 4 a 7 pustil třicetivteřinovou reklamu, ve které sedím za velkým psacím stolem způsobem nefalšovaného politika ucházejícího se o úřad. Během této reklamy jsem oznámil: "V souladu s duchem dvousetletého výročí, v souladu s náladou po Watergate a s novou atmosférou na Capitol Hill si přeji být prvním umělcem, který udělal plné veřejné finanční odhalení". Televizní obrazovka potom ukázala řadu grafik ukazujících můj hrubý příjem za rok 1976 a konečně můj čistý příjem za tentýž rok, a podrobný seznam mých obchodních výdajů za rok 1976. Tato reklama byla vysílána třicetkrát během dvou týdnů.

C.B.T.V. Einsteinovi

Air France SST Concorde letící mezi Paříží a Washingtonem: 28. září 1977

Na palubě letícího Concorde jsem vystřelil gumičkou model letadla ze špejlí a tkaniny ze zadní části paluby dopředu. Ve shodě s Einsteinovými teoriemi byla rychlost mého modelu letadla vůči zemi součtem rychlosti Concorde /asi 1400 mil za hodinu/ a rychlosti mého modelu /asi 10 mil za hodinu/. Můj model letadla tudíž letěl rychleji než nadzvukový Concorde.

- - - - -



Švýcarský sýr

v: LAICA Journal, June-July 1978, No.19, Los Angeles

Je-li mezi námi někdo, kdo je hyper-imaginativní, pak je to Chris Burden. Po dvou od píky realisovaných technologických projektech - CB-TV (ručně zhotovený TV-aparát) a B-Car (lehký vůz pro jednu osobu) - pracuje teď na C-Car(u). Postaven na tříkolém, sníženém bicyklovém rámu, bude mít lehkou křovitou kapotu, zhotovenou profesionálním karosářem a nebude mít žádná okna - řidič bude kormidlovat pomocí video-očí, napojených ke kameře na střeše. Na každé straně bude dva stopy vysoké sluneční "nárazníky" a dva páry dvojité automatických pušek 22-caltek, zhotovené rakouským řemeslníkem, s laserovým zaměřovacím systémem velikosti 35 dis-projektoru, s jehož pomocí se může stát z kohokoliv dobrý střelec. Střelí bez zpětného nárazu, a ve vteřině udělá ze zločinců řešeto (švýcarský sýr). Chris má pro bicykl legální číslo, stejně jako pro motor, takže doufá, že bude moci jezdit legálně, ale ve skutečnosti to bude nejlehčí tank v městě. Bude vyjíždět jen v noci. A to není zdaleka všechno.: Chris také plánuje postavit letadlo, nazvané Quickie. Bude létat na motor 18 HP, má 7 benzínových nádrží a dolet 600 mil. Letadlo se vejde do kufru a je z plexiskla, ale bez opěr - je postaveno na plastickém jádře malé specifické váhy. Práce na něm bude trvat 400 hodin, a Chris už pracuje na získání pilotní licence. A konečně, pracuje na nejzajímavějším uměleckém obchodě: obchodě s Pepežem, kresbě pro malý pokoj "nahoré". Nebude velký, ale posvátný.



T E R R Y F O X - Brenda Richardson /University Art Museum,
Berkeley, 1973/

"...Když říkáme slovo 'život', musí být jasné, že nejde o život, který známe z jeho povrchu tvořeného fakty, ale o to křehké, proudící centrum, kterého forma nikdy nedosáhne. A existuje-li stále v naší době nějaká zpropadeně zatracená věc, je to naše umělecké koketování s formami, místo abychom byli upálení na hranici, jako oběti signalizující z plamenů." /Antonin Artaud, "Úvod: Divadlo a kultura", Divadlo a jeho dvojník, New York, Grove Press, Inc., 1958, str. 13/.

Během své účasti na Dokumenta V, Terry Fox napsal z Evropy: Velmi negativní výstava... Dvěma klady tu jsou Wiley a Oldenburg... Umění šílenců bylo čistou exaltací a vlastně to byla jediná věc na celé výstavě, která mě opravdu zaujala. Je mě na blití z moderního umění, vlastně se mě nijak zvlášť nelíbí nic z toho, co vzniklo po úpadku malířství a sechařství ve 14. století. Až na malé výjimky - Beuys-Oldenburgevo Mouse Museum bylo moc krásné - Eva Hesseová byla taky báječná - ale spousta věcí na výstavě byla negativní a deprimující nebo tak ego-maniakální, že se to nedalo pochopit. Byly tam čtyři místnosti, kde vystavovali jeden po druhém Brus, Nitsch, Muehl a Lucas Samaras a z těch by člověk opravdu spáchal sebevraždu... Udělám jednu povznášející, povzbudivou, pozitivní performanci, která vzkřísí prostor i výstavu a zvedne ji z hlubiny schů^{elss} kunst k výšinám tepu mého srdce...

Navzdory umělcevu záměru je nejběžnější reakce na výstavu nebo performanci Terryho Foxe negativní, divákům často připadá jeho dílo spíše deprimující, morbidní, narcistní nebo připomínající smrt, než "povznášející, povzbudivé, pozitivní", jak to vidí Fox. Najdou se sice i tací, pro něž je Foxovo dílo povznášející, povzbudivé a pozitivní, jenže to jsou většinou ti, kteří znají historii a vývoj /tudíž i "význam"/ díla. Foxovo umění u diváka provokuje silné a velice osobní odezvy. Tak každý divák, který navštíví instalaci Terryho Foxe, musí k pochopení viděných objektů a událostí číst ve vlastní osobní zkušenosti. Z toho vyplývá,

že divácké interpretace Foxových performancí jsou nesmírně intenzivní a individuální /ať už pozitivní nebo negativní/ a často bývají v rozporu s umělcovými záměry a vlastními interpretacemi.

V lednu 1972 byl přijat do lékařského centra Kalifornské univerzity v San Francisku, aby se tam podrobil dlouhodobé léčbě. Když bylo Foxovi sedmnáct let /v době kdy končil střední školu/, zjistilo se, že má Hodgkinovu nemoc, což je forma rakoviny zachvacující lymfatický systém. Foxova nemoc, která zachvátila mediastinum /anatomická oblast v hrudní partii za prsní kostí/, byla objevena v raném stádiu. Díky tomu, že byla nemoc soustředěna v jednom místě a nerozšiřovala se, bylo možné zachránit tkáň ozářit, přičemž uzdravení bylo teoreticky možné. Fox byl léčen kobaltem a záření podstatně zasáhlo i zbytek těla, hlavně kůži a hrudní kosti. Už dříve se několikrát podrobil zákrokům kvůli odstranění abscesů vzniklých z infekcí v mediastinální oblasti. Záření zničilo hrudní stěnu, rána hnísala a mokvala, jeho podstatné životní hrudní orgány byly chráněny pouze hnísajícími kostmi a obvazy, které musel třikrát denně měnit. Ale kritické stádium přišlo, když stav hrudních kostí hrozil úplným zbercením. Lékaři se rozhodli pro komplikované chirurgické řešení. Aby mohli uzdravit nehojící se ránu, museli odstranit hnísající prsní kost a transplantovat kůži z boku na hrudník, neboť k ochraně proti pokračující infekci byla nezbytná přirozená kůže.

Ze všech těchto traumatických lékařských terapií, kterými Fox během let prošel, byla určitě tato nedávná operace, po níž strávil čtyři ~~hodiny~~ měsíce v izolaci, měřítkem toho, kolik toho člověk vydrží. Byla názornou ilustrací zdánlivě nelidských extrémů lékařské praxe, zpětně vzato to byla stejně dobrá ilustrace zázračných, životodárných extrémů lékařské praxe. Týden po vyšetření Fox řekl, že kdyby předem znal fyzické mučení, jemuž se podrobuje, neudělal by to. Teď, když už má jen kousek transplantované kůže mezi srdcem a paží a když se cítí zdravější a fyzicky lépe než kdykoli dříve, je učiněným ztělesněním toho, jak křehké je být naživu. Snad jedině z jeho výhodného hlediska může jeho dílo být skutečně "povznášející, povzbudivé, pozitivní" - pro něho pak deslova dílem, které dosahuje "výšek, kde bije jeho srdce." Foxův tep není rezonanční, rytmicky pravidelný, s opakuujícími se ozvěnami orgánu, jak to většinou známe, jeho tep je ta blízká, viditelná

pulzace reality, svědčící o zachráněném životě. Zkušenost jako ta Foxeva nutně vyvolá podstatnou změnu vnímání u subjektu.

Je rozhodují uvědomit si, že na jedné úrovni působí díle Terryho Foxe čistě jako umění, jako jeden aspekt postminimalistické perspektivy. Bylo by ale směšné trvat na tom, abychom vyloučili vazbu na umělcevu osobní historii při každém vážnějším pokusu o pochopení ať už formy nebo motivace díla. Foxovo dílo je možná daleko specifickějším produktem a manifestačním prohlášením jeho zarážejícího fyzického traumatu /a průvodních psychologických efektů/ než dílo kteréhokoli jiného umělce současné doby /snad s výjimkou Josepha Beuyse/. Víme-li o nemoci Evy Hesseové, může to pro nás být podstatné pro naprosté pochopení jejího díla, přesto vývoj jejího díla krystalizoval především před obdobím její nemoci a léčení, její dílo "nepopisovalo" tyto okolnosti. Fox o své nemoci věděl od nejranějších stádií své uvědomělé umělecké činnosti, jeho instalace a performance popisují - - někdy přímo deslovně - fyzické a emocionální okolnosti nemoci, hospitalizace, izolace, fyziologie toho toho, že je naživu, smrt a spirituální transfiguraci. Toto je motivace a téma jeho díla. S důrazem na rezumové a spirituální aspekty těchto okolností je možná Foxovo téma explicitní v referenci, ale je univerzální ve významu a implikaci.

Účinek působení Foxeva díla je naprostý: buď je vůbec nevidíte, nebo je vidíte skrz naskrz, až do středu, k jeho tepu. Není v něm žádná dvojsmyslnost, je černé a bílé, nejen barvou, ale i koncepcí. Foxovy instalace jsou naprosté a ryzí, nenechávají prostor pro dvojsmyslnost. Fox útočí na diváka svou intenzitou a diváci odpovídají se stejnou intenzitou. Fox tvoří umění, které je tak vzdáleno od "umění", jak je to jen možné. Ani tak nenapodobuje realitu, jako spíše evokuje intenzitu zážitku z reality. Způsob tvorby umění a vnímání umění je pro Foxe příliš vzdálen od reality, a když sestaví-aranžuje nějaký piece, chce, aby to jeho diváci spejovali s něčím "skutečnějším" než s uměním. Navodí například situaci s předměty, barvou a zvukem tak specificky odpovídající jeho zkušenosti z hospitalizace, že si divák nutně vyvolá svou vlastní zkušenost z nemocnice, nebo třeba dlouho potlačené pocity ekvivalentní pocitům, které spojujeme s hospitalizací - - pocit deprivace, klaustrofobie, bezmoci, anonymity, strachu, sklíčenosti nebo belesti, nudy, osamění, úzkosti, izolace.

Jakkoli se Fox snaží ve svém díle evokovat pocit reality, tato realita je vzdálena od tělesnosti. Jeden z výsledků hospitalizace je koneckonců způsob, jakým je naše vědomí nebo vnímání měněno tělesnými okolnostmi. Žijeme ve svých duších, ve svých tělech pouze bydlíme. Motivací Foxova díla je od nejranějších stádií útěk od tělesné reality, jeho umělecké objekty a struktury jsou pouze bydlištěm, jejich obsahem nebo smyslem je od počátku artikulace duchevní reality.

Fox podotýká, že dokonce už coby student viděl v umělecké dráze způsob úniku jak od nešťastného dětství, tak z provinciální oblasti, útěk duševní i tělesný. Diagnóza jeho nemoci pochopitelně posílila jeho sklon k unikům - nyní měl další důvod k úniku z vězení své tělesné existence: fakt přežití závisel na pozvednutí se nad tělo k nějakému vyššímu vědomí.

Fox začínal figurativní malbou, jak sám říká: "jestli se chcete stát umělcem, musíte začít tady". Velice brzy pak přešel na celočerné malby, přičemž hlavní důraz kladl na jejich nepatrně poškrábané, zrcadlící se plochy. Z tohoto výchozího bodu rozvíjel svou koncepci povrchu stále víc intelektuálněji, jako prostředek tvořící strukturu často užíval automatické psaní a kreslení /položil v dešti na balkón otevřenou knihu kreseb a záznamů a v určitých intervalech otáčel stránky, nebo vyrobil sérii "povrchových" kreseb tak, že velké listy papíru hojně pokryl inkoustem, pak je přeložil napůl a lehce stlačil/. Byl si neustále vědom toho, že povrch jeho vlastního těla se stále horší, zkoumal tedy všemožné druhy povrchů /stěny, předměty, materiály, jídlo/, jako by sám sebe chtěl ujistit, že tělesnost je jen povrch /nebo povrchové vrstvy, zničením jedné vyvstane druhá, stejně zranitelná/. Jeden povrch zhnije nebo se rozpustí a uvolní cestu druhému, dokud není jakékoli zbylé jádro zanedbatelné v jiné podobě než nukleární atom nebo "duch". Jakmile Fox odhalí, že materiálně jsou jen vrstvy kazících se povrchů, netělesná existence se prýněho stala nanejvýš fascinujícím a životaschopným zdrojem osvětlení.

Je ironické, že Fox je řazen mezi umělce body artu, když ve skutečnosti hlavním záměrem jeho umění je útěk z vězení těla. Fox ve svém díle zkoumal zarážející množství a rozmanitost prostředků, pomocí kterých se dá uniknout nebo se povznést nad omezení těla a tělesnosti: přetvoření a přemístění energie, spánek a snění, reinkarnace, hudba, půst, náboženské zpěvy nebo mantry, tavení, rozpouštění, rozptýlení /vosk, tekutiny, kouř, prach/, hypnóza, auto-

matické psaní a "náhoda", halucinace. Dokonce se ve svých raných performancích tlačil na stěny /vzájemná výměna energie, jako by jeho tělo mohlo projít materiálem, nebo aby "oťestoval" podstatu materiálu/, skákal, šoupal nohama a přešlapeval po podlaze /jako by chtěl zjistit meze zemské přitažlivosti na své těle/, nebo se fyzicky vzdálil z místa "akce" /jako by chtěl zůstat přítomný jen jako tvořící mysl a duch/.

Foxovo umění žije na duchovní úrovni, práce sama - částí, které z ní vidíme - účinkuje jako médium v téměř ekultním smyslu. Fox vytváří umění proto, aby sledoval nové hladiny vědomí. Každý nový piece, který prezentuje nebo performuje, nám /i jemu/ ukazuje další potenciální možnost rozvoje vědomí. Jeho hledání spirituálna se odráží v umění - umění hraje roli "média" pro spiritualistu.

Stejně jako je ekultní ve svém účinku teatrální, tak i forma Foxeva umění se v posledních letech vyvíjela v úzké spojitosti s divadlem. Vždycky se o divadlo zajímal, nejintenzivněji pak v letech 1967, 1968 v Paříži, kde se aktivně účastnil studentských bouří, které vyústily v "divadlo ulice". Jeho zaujetí pro divadlo bylo podníceno tím, že v roce 1966 objevil Antonina Artauda /1896-1948/, surrealistického herce, režiséra, básníka a teoretika, který nejsilněji ovlivnil Foxovo myšlení. Artaud způsobil převrat v koncepci a možnostech divadla, neboť zavrhl psychologické a narrativní drama, přál si "návrat k mýtu a magii, pro nemilosrdné odhalení nejhlubších konfliktů lidské duše... Divadlo se musí přebudovat podle této myšlenky extrémní akce, která překračuje všechny hranice. Poetické, magické divadlo tím, že bude konfrontovat diváky se skutečným obrazem jejich vnitřních konfliktů, jim přinese osvobození a úlevu". Podle Artauda má divadlo "naplnit diváka skutečným kolem snů..." Artaud nedůvěřoval slovům, cítil, že verbální struktury překážejí komunikaci. Proklamoval "opravdový divadelní jazyk, který bude beze slov, pouze řeč tvarů, světla, pohybu a gesta". Věřil, že "v království myšlení a inteligence existují postoje, které slova nemohou zachytit, že to se přesněji daří gestům a prosterevé řeči". V roce 1935 Artaud konečně mohl uskutečnit představení svého "divadla krutosti", své vlastní hry nazvané "Les Cenci" /Cenciové/, postavené na starších textech Stendhala a Shelleyho, kde hrál hlavní roli hraběte Cenciho. Šlo spíše o rituální zpěv než deslovné "čtení" dialogu. /Také Fox zapojoval do svých akcí rituální zpěv, aby zabránil deslovným a za-

vádějícím interpretacím slov/. Představení bylo neúspěšné /přes drobná skvělá místa, kterých se zmínili tehdejší kritici/, diváci ho přijali chladně. Artaud se do povědomí zapsal svým šílenstvím /od roku 1937 do 1946 byl zavřen v blázinci/, stejně jako svou skvělostí teoretika.

Ve vzpomínkovém eseji z roku 1948 řekl Maurice Saillet o Artaudově díle: "...Antonin Artaud pozoruje Antonína Artauda. Jeho dílo je objevením sebe sama /neboť zpětně vztahuje všechno ke svému tělu, které je kořistí ohnů jeho duše.../ a zároveň neustálým poselstvím sobě samému". Artaud skutečně všechno vztahoval na své tělo, ale bral tělo jako oddělený předmět, žil v mysli a tato mysl byla nutně identifikována s tělem /"Nejsem mrtvý, jsem pouze rozdělený"/. Tento aspekt Artaudova myšlení se podílí na vývoji jeho výkladu subjektu výtvarného umění a divadla, pochopitelně právě tento aspekt je v tak zarážejícím souladu s Foxovým myšlením. Artaud a Fox projevují stejný zájem o to, aby pomocí umění evekovali intenzivní divákovu reakci. Fox by se zcela jistě podepsal pod Artaudův výrok: Nejdůležitější vůbec je vytáhnout z té takzvané kultury ty myšlenky, jejichž hnací síla je srovnatelná s hnací silou hladu." Artaud tudíž často pojednával o uměleckých otázkách v termínech velice skutečné fyzické zkušenosti, extrémní tělesné zkušenosti. Pojímá umění jako zkušenost srovnatelnou s nemocí, naopak zase nemoc popisuje uměleckou, kosmickou terminologií /"...molekuly rozdělené a vlečené ke svému zániku... tělesné látky zvrátněné jako země, do níž udeřil blesk...puchýře jsou obklopené kruhy...jako Saturnovy prstence okolo zářící planety..."/.

Není překvapující, že Fox v Artaudovi našel nejenom zdroj osobní inspirace, ale i intelektuálního rádce a alter ego. /Fox vytvořil nadskutečně velikou knihu - "ilustrovaného Artauda" - podepsanou Terry Fox/A.A., na jejíž obálce je rentgenový snímek Foxovy rány. Kniha se skládá z xerexových snímků Foxových rukou, které vytvářejí slova v jazyce hluchoněmých, ze stránek popsaných citáty Artauda a ilustrovaných, prokládaných stránkami Foxových deníkových zápisků a fotografií Artauda a Foxe. Tuto knihu Fox sestavil během svého pobytu v nemocnici Kalifornské univerzity v době od srpna 1971 do ledna 1972/.

Tak jako měl Artaud tvořivý vliv na Foxovo myšlení, měl vliv i na vývoj formy Foxova umění. Artaud viděl v řeči překážku komunikace. Foxovi připadá tradiční forma umění, "jazyk" umění jako pře-

kážka v komunikaci mezi umělcem a divákem. Tím, že se Fox osvobodil od příkazů /a zákazů/ formálního uměleckého jazyka, vytvořil dílo, které se stále více vzdaluje od tradičních uměleckých struktur a přibližuje se normám, jež vznikly jako rituální a revoluční Artaudovo divadlo. Foxovo osvobození se z "jazyka" bylo postupné. Například ve svém prvním "nemocničním piecu" /podzim 1971/ použil poloabstraktní formální struktury, více či méně realistické, aby evokoval psychologickou odezvu, kterou zamýšlel. Jeho nejnovější nemocniční piece /Muzeum konceptuálního umění, San Francisco, duben 1973/ je agresivně přímým znázorněním izolace, přesto to ještě stále není "realismus", protože jsou tam zahrnuty nepřímě související a surrealisticky symbolické předměty. Foxovy instalace mohou být pojaty jako jevištní uspořádání, nicméně díky dramatické licenci a faktu, že Fox je vizuální umělec, se jeho dílo zařazuje spíše do oblasti "výtvarného umění" než divadla nebo realismu. Tak jako divadlo, Foxovy akce jsou "reálnější" než reálné, závislé díky svému působení a významu jak na rituálu, tak na seuběžném přehánění a destilaci reality.

Přestože Fox ve svých instalacích většinou performuje jednu nebo více akcí, nejsou už tyto akce tak často veřejné jako dříve. Fox usoudil, že nijak zvlášť nechce nebo nepotřebuje obecenstvo. Stejně tak může performovat sám ve svém ateliéru, s fotografickou dokumentací nebo bez ní, jako to dělá na veřejnosti. Vykoná-li nějakou akci v jednom ze svých "uspořádání", je to většinou tehdy, když už odešli diváci. Fox své práce předem zamýšlí pro soukromou nebo osobní interakci mezi jednotlivcem a piecem /jednotlivcem je buď on sám nebo divák/. V jeho nejnovější instalaci /izolační místnost v Muzeu konceptuálního umění/ může být v dané chvíli pouze jedna osoba, umělec ji skutečně konstruoval jako "podkreví", takže pobyt více než jedné osoby by byl doslova nebezpečný.

Tato vzrůstající izolacionistická tendence ve Foxově díle - to, že inklinuje k soukromým performancím ve svém ateliéru, že pořádá události pro jednu osobu nebo velmi omezený počet diváků, to reprezentuje nejen teoretickou premisu umělce, ale zároveň to ohraní vzrůstající rezčarování uměleckou "scénou". Fox odjakživa dychtil po informacích, a je tudíž neobyčejně dobře informován o umění a umělcích minulosti i současnosti. Ale prvním zdroje Foxovy vlastní umělecké tvorby jsou nicméně spíše literární a osobní než umělecké. A jeho výběr zdrojů /spíše jeho neodolnost vůči vlivům/ je

založený spíše na instinktivních a emocionálních faktorech než na strukturálních nebo formálních vývodech. Je ve své tvorbě ovlivněn /a okeuzlen/ určitým druhem intenzity, téměř šilenství nebo opuštěnosti, dokud to má v sobě pozitivní impuls energie.

Fox zpočátku obdivoval Josepha Beuyse po shlédnutí jeho prací /především v publikacích Fluxu/ a instinktivně zachytil poetickou a referenční intenzitu Beuysovy tvorby. Náklonnost se upevnila, když se oba umělci setkali a objevili spřízněnost svých osobních zážitků /izolace, blízkost smrti a z toho vyplývající změny vědomí/. V Beuysově díle je navíc jeden aspekt, který rovněž charakterizuje další umění, které Fox obdivuje - naprostá vážnost. Ve Foxově vlastním díle je velice málo humoru a zdá se, že ho přitahují umělci tohoto ražení, jejichž odevzdání se a intenzita hraničí s téměř uvědoměleou posvátností /vážností/. De určité míry je tato "posvátnost" přímým výsledkem neobyčejného stupně zanícení, které vyžaduje sám způsob práce - performance a proces, který se nedá oddělit jako předmět vzdálený umělcově osobnosti a tělu. Posvátnost je zároveň nedílnou součástí rituální hodnoty Foxova díla. Na Foxových performancích je vždy něco mystického - ve svých předem odhadnutých krocích, přísné a podřízené symbolice a prodlouženém časovém intervalu na sebe bereu dobu a kontextuální charakter prvotních náboženských rituálů. A opět tu nápadně figuruje Artaudův a Foxův zdravotní stav. Mnoho z Artaudových divadelních koncepcí vycházelo z primitivních náboženskosti a jejich rituálních performancí obtížených důsledky života a smrti. Foxovy dlouhodobé pobyty v nemocnici, časte v izolaci, zvýšily jeho vlastní vědomí času a rituálu. Zjistil, že se jeho vnímání a užívání času podstatně změnilo, zatímco se jeho rozpětí koncentrace zúžilo, čas jako by se zrychloval. Seuběžně s tím, jeho pasivní pozorování přemrštěných a opakujících se nemocničních rutin spojených s izolační prevencí - roušky a rukavice, použitelné příslušenství, umývání a sušení /to platilo nejen pro nemocniční personál, ale i pro jeho přátele/ - to vše vedle k tomu, že se mu tyto procesy jevily jako teatrální a ritualistické.

Ve Foxově díle hraje významnou roli čas. Jedná spíše ve skutečném čase než v upraveném nebo zkráceném čase /což je jedním z hlavních důvodů, proč Fox dává přednost videopáskům před filmem - zachycení skutečného času na filmu by bylo neúnosně drahé/. Performance obsahující i kynutí chleba se prodlouží o tolik hodin, jak dlouho trvá kynutí chleba v přirozených podmínkách. Fox nikdy nepadělává uplývající čas a jeho intelektuální pozice vzhledem k ča-

su a jeho spotřebě zaujímá hlavní místo v jeho estetice. Samotná délka Foxovy akce vyžaduje podstatné odevzdání se jak od umělce tak od diváka, odevzdání se co se týče času a soustředěné energie, která posiluje pocit naprosté intenzity, která je přítomná v každé Foxově performanci. Foxovy instalace vypadají vždycky nějak oživené, dokonce i za Foxovy nepřítomnosti mají předměty tajemně elektrickou hodnotu, prostory jako by ožily a vibrovaly, jako by místnost byla připravena pro seanci nebo předvedení psychiky. Foxův zájem o přenos energie zahrnuje v sobě pochopitelně i to, že propůjčuje "neživým" předmětům životní vibrace - předává svou vlastní životní sílu jiným podstatám. Každá jeho instalace představuje střídavou realitu a nedají se tu už aplikovat výlučné definice umění a reality, živého a neživého.

Přísný, strohý asketismus Foxova díla se zpřevěňuje vyjímecné poetičností tohoto umění. Fox se hluboce zabývá "vzhledem" svého díla a jeho instalace jsou vždy vizuálně bohaté a smyslové, dokonce i když jsou redukovány. Materiálové komponenty díla zůstávají v podstatě nezměněné a jejich symbolika je většinou zjevná. Používá přírodní elementy /vzduch, země, oheň a voda/ i materiály efemérní /krátce trvající/ nebo takové, v nichž je obsažena potenciální změna /droždí, chléb, mouka, prach, kouř, prst/ a mnoho materiálů, které poznal za své hospitalizace /dráty a trubice, holé žárovky, mýdlo a voda, svíčky, lůžka nebo nosítka, mísy a mycí houby/. S téměř podvědomým donucením opakovane používá záclony a závoje /zřejmě symbol membrány, která kryje jeho hrud/ a materiály jako chléb a mycí houby s dírami nebo krátery /asi symbol jeho rány/. S frekvencí, která vylučuje náhodu, vybírá Fox předměty s jádrem /nitrem/ pokrytým nebo obklopeným prstencí nebo vrstvami materiálu nebo "kůží". Nedávno se začal zajímat o bludiště a labyrinty. V létě 1972 navštívil Chartres a byl uchvácen labyrintem uprostřed katedrály - kruhový systém kamenů na podlaze, zamýšlený původně tak, aby se věřící deplazili po rukách a kolenou k svaté relikvii v centru /opět není náhodné, že Foxe přitahoval tento komplexní systém se spirituálním jádrem, v tomto případě deslevo/.

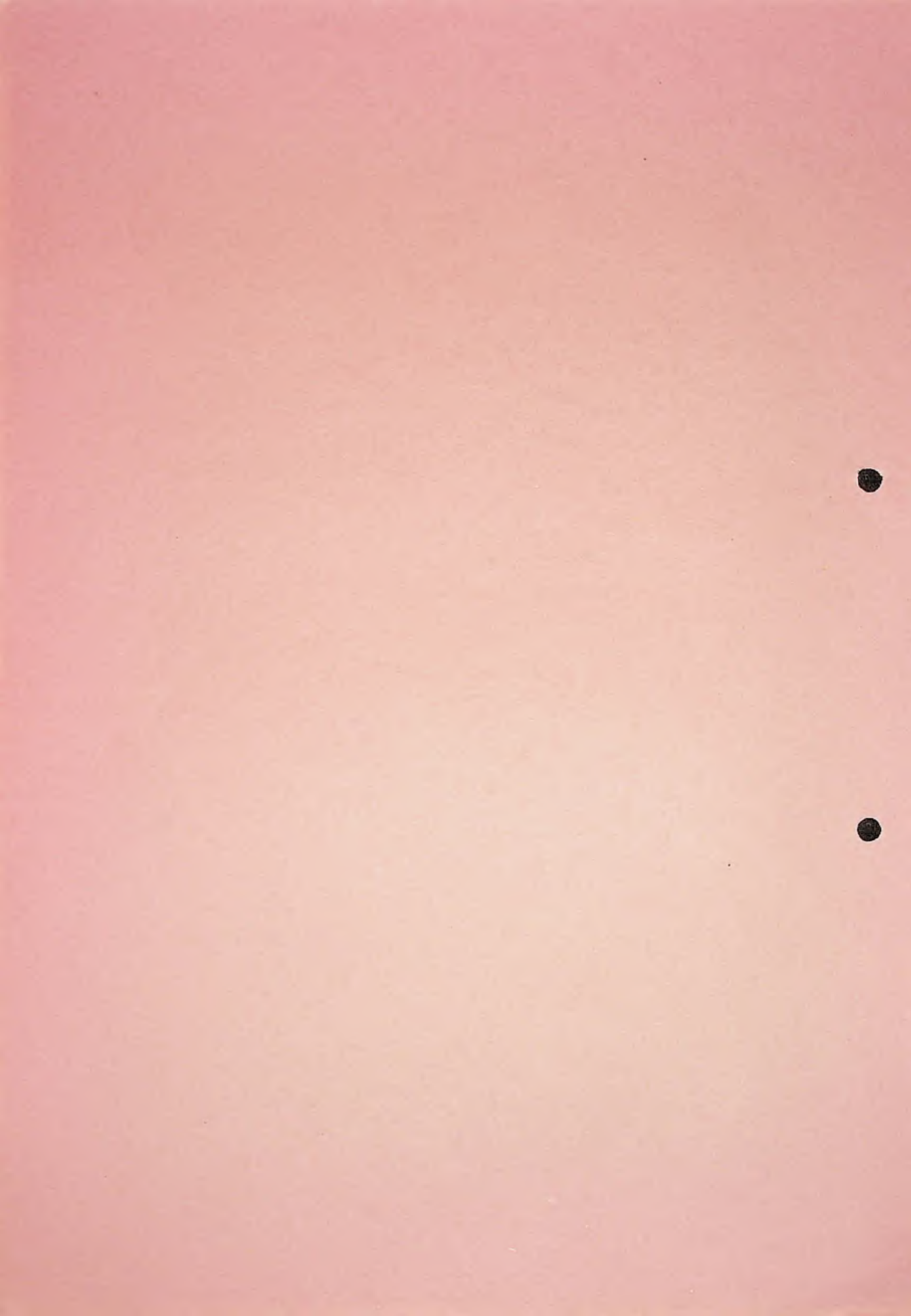
Přestože tak velká část obsahu a symbolismu Foxova díla je odvozena z výhradně osobní zkušenosti, toto umění je nicméně všeobecně aplikovatelné. Ve své strohosti a symbolismu je abstrahováno od specifika. O Foxových instalacích by se dalo říci to, co Artaud napsal o divadle z Bali: "Jevištní prostor je využit ve všech svých dimenzích a dále by se říci na všech možných plánech.

Neboť ještě navíc k pronikavému pocitu plastické krásy berou si tato gesta vždycky za svůj výsledný cíl objasnění spirituálního stavu nebo problému."

Díky určitým životním zkušenostem dosáhl Fox změněného stavu vědomí nebo zvýšené úrovně duchovnosti. Dest možná, že když je tělo tak přítomné jako Foxovo, když se s tělem tak často a tak úplně nakládá jako s pouhým předmětem, dehumanizovaným materiálem, začne být pro člověka nejen podstatné, ale v určitém smyslu nezbytné, aby se za určitých okolností povznesl nad své tělo, oddálil se od něho a žil jen v mysli. Je-li tomu tak, potom pekaždé, když Fox konstruuje "set" /uspořádané prostředí/, symbolicky znovu postaví svůj nemocniční pokoj, izolační místnost, tato vizuální přítomnost úplně stačí k tomu, aby vyvolala tuto duševní levitaci. Fox zřejmě doufá, že stejný mechanismus podnět - reakce působí i na diváky, takže na ně může přenášet a sdílet s nimi své rozšířené spirituální vědomí. Nicméně to, že stále více odmítá tradiční umělecké publikum svědčí o deziluzi z tohoto druhu komunikace.

Přestože Foxova nemoc asi byla prvním zdrojem jeho specifického osobního rozvoje a Artaud hlavním faktorem v jeho estetických formulacích, zůstává pravdou, že žádný jedinec a žádný umělec není formován izolovalnými a vyjímečnými událostmi a vlivy. Fox ve svém díle není závislý ani na nemoci /nyní už pominulé/ ani na Artaudovi. Je to intelektuální a hluboce oddaný umělec - jeho dílo vyšlo z určitých jedinečných zkušeností, ale není jimi omezeno. Pro ty, kterým Foxovo díle něco říká, jeho účinek překračuje osobní, sociální nebo estetické otázky a komunikuje vlastně čistě spirituálně. Před loňskými vánočními /1972/ Fox vyrobil jako dárek pro některé své přátele speciální svíčku. Svíčky pro Foxe vždycky mnoho znamenaly a často se objevují v jeho dílech. Tato zvláštní svíčka je ale obdařena neobyčejnými vlastnostmi: Hoří od vršku dolů svislým nitrem, aniž by se někdy dotkla povrchu nebo okrajů. Je to dlouhotrvající svíčka a hoří tak pomalu, že to vypadá, jako by byla věčná. Její slonovinově bílý vosk je tak hustý a matný, že jakmile se oheň dostane pod vrchní hladinu, nevydává ani teplo ani světlo. Povrch zůstává čistý a nedotčený, netaví se ani se nebortí. Fox v této svíčce vytvořil symbolickou ukázkou nepřijatelné reality, že jsme hmotní, materiálního bytí. Alternativy této reality jsou v srdci této svíčky a v srdci Foxovy tvorby - alternativy, které vyzkoumal komplexními, nádhernými a nebezpečnými cestami. Foxovo dílo, stejně jako Artaudovo, je "nekonečným peselstvím sobě samému", ale je to i odhalení toho, jak vysoce tepe srdce.

/přeložila Světlana Havlásková/



"Drama se nevyvíjí jako konflikt pocitů, ale jako konflikt duševních stavů, které zkeštnatěly a přeměnily se v gesta - diagramy... tyto duševní znaky mají přesný význam, který nás zasáhne pouze intuitivně, ale zase dosti silně na to, abychom se ho pokoušeli přeložit do logického popisného jazyka." /Antonin Artaud, "O balinézském divadle", kapitola IV, Divadlo a jeho dvojník, New York, Grove Press, Inc., 1958, str. 53-54/.

Poznámky k jednotlivým reprodukcím v monografii.

Bez názvu. 1967. Inkeust na papíru.

V roce 1967 udělal Fox v Paříži sérii čtyř těchto "povrchových" kreseb, všechny čtyři asi tak během jedné hodiny. Polil papír inkeustem, jemně ho přeložil a třel plechami o sebe, pak papír rozležil a dekončil kresbu tím, že třel dlaněmi a prsty po mokřím inkeustu. Kresby byly vystaveny teprve na výstavě Reese Palley v San Francisku v říjnu 1971.

Fotografie. Amsterdam. 19.7.1968, od 11 do 12 dopoledne.

Série šestatřiceti fotografií /celá cívka filmu/, na nichž Fox zachytil tresky na ulicích během hodinové procházky po Amsterdamu.

O čem sní slepí? 20001 Union Street, San Francisco. Duben 1969.

Toto byla druhá událost ze série Veřejných divadelních událostí. Objevil jsem nádhernou slepou ženu a poprosil jsem ji, aby zpívala na rohu sanfranciské ulice, poblíž obrovské otevřené montážní jámy, od půl šesté odpoledne do setmění. Rezeslal jsem oznámení a přišlo mnoho lidí. Dosud mám nahrávku, kterou jsme tehdy natočili.

Přetištěno z Willoughby Sharp, "Elementární gesta: Terry Fox", Arts Magazine, květen 1970

Skutečné objemy. Duben 1970.

Vtlačení se do kouta. Květen 1970.

Azbestové stopy. Květen 1970.

Vlečení se, skákání, šoupání nehamy.

Sklep. Červenec 1970.

Můžete říct něco o vaší newyorské zkušenosti z loňského léta?

Neměl jsem sice žádné plány, ale toho jsem se nebál. Byl jsem nadšen setkáním s Robertem Frankem a tím, že žijí v podkroví na Bowery.

Vzpomínám si, že v prvních dnech pobytu v New Yorku jste říkal, že vás uchvátila hrubost města.

Bylo to celkové prostředí, kterému jste nemohli uniknout, ani v myšlenkách ne. Ani když jste se ožrali nebo nadrogovali. V New Yorku jsem nemohl fetovat. Byl by to můj první špatný "výlet". I když jsem se dostal do dobré nálady, nemohl jsem opomenout prostředí. Nejde o to, že bych chtěl, ale bylo pro mne příliš těžké nebýt schopen cítit jinak. Naopak v San Francisku vás prostředí zasáhne pozitivně, jak jen vyjdete ze dveří.

Jak se to obrazilo ve vaší práci?

Mělo to nesmírný vliv. Společně s vedrem a místem, kde jsem bydlel. Chtěl jsem uspořádat nějakou událost v Reese Palley, ale nic mě nenapadlo. Po třech týdnech to ale přišlo. Byl to piecu, který v sobě zahrnoval všechno, co jsem cítil k tomu místu, a který mne pohltil celého den po dni. A kontext, jako vnímání času pobudů. To mi bylo jasné, ten zvláštní vztah k času pobudů z Bowery.

Takže jste se snažil vnímat očima pobudy z Bowery.

Do jisté míry. Pobudové z Bowery jsou praví Newyorčané. Dokážou se orientovat v prostředí. Nebojují proti němu. Nechávací se prostě řídit a ovládat městem. Myslел jsem si, že jsou to nádherní lidé. Nedokázal jsem si představit, co cítí. Byli určitým způsobem svobodní ve městě, které vás nutí mrskat sebou, pspíchat. Každý, kdo se tlačí, pracuje proti tomu tlaku města.

Ale oni to nedělají.

Ne nedělají. Oni prostě přijímají ten tlak v plné síle.

Jaké byly kořeny piecu, jak jste si ho představoval?

Chtěl jsem použít spánek. Původně jsem chtěl spát já sám - zůstat vzhůru asi tři dny, pak vejít do prostoru a upadnout do skutečně hlubokého spánku, žádného divadelního spánku. Pak jsem do toho chtěl zapejít různé pocity času. Takevému pobudovi trvá

tři dny, než projde kolem celého bloku domů. Ujde třetinu a petká kamaráda, tak si sedne, pije, usne, probudí se, znovu usne. Vstane až druhý den. Nikoho kolem sebe nevidí, tak se zase přesune o kus dál, ale vpedstatě prochází kolem bloku domů. Jednou jsem viděl dva tuláky, jak se perou. Jeden zvedl flašku, chtěl ji rozbít a toho druhého jí bodnout. Jeho pohyby byly tak pomalé, že ani nemohl rozbít flašku. Ten druhý mezitím zmizel.

Byl pryč.

Takže spánek byl ve vztahu k času. Ale pak jsem se rozhodl, že bych to nedokázal udělat já. Musel bych začít brát drogy. Takže jsem použil jednoho tuláka, aby spal místo mě, fyzické ztělesnění elementu času. Když spal, jeho vztah k času byl naprosto jiný než náš, protože fungovalo pouze jeho tělo.

Jak se vám podařilo sehnat toho pravého tuláka?

Asi tři dny ležel u mých dveří. Poprvé jsem se s ním setkal, když jsem šel s Marshou ven. Omylem jsem ho kopl, když jsme ho překračovali. Když jsme se vraceli, stál ve dveřích. Byli jsme pryč celý večer, jemu se mezitím podařilo dostat se do vzpřímené polohy. Ráno jsem se mu představil. On se jmenoval Ronnie. Původně jsem a chtěl jako časového elementu používat mrtvé kočky, ale žádnou jsem nemohl najít. To byl taky výlet! Robert za mnou jednou v noci přiběhl a říká, jednu jsem našel, obrovského kecoura v popelnici ve stanici metra na Houston Street. Když jsem tam přišel, nějakí chlápci se hrabali v té popelnici. Měl jsem strach, že vezmou mou kočku. Nevzali, ale já taky ne. Musel jsem stát na hony od popelnice - kvůli smradu.

Takže jste požádal Renniego...

Ne ano, tak jsem mu řekl, že mu dám pět dolarů, aby spal jako součást mé performance v Reese Palley. A on na to, jasně, cokoli chcete. Kupte mi nějaké víno. Trval jsem na tom, že mu dám pět dolarů, ale on stále opakeval, zapomenuté na těch pět dolarů nebo co. Chtěl flašku vína na ruku, ne pětidolarovku. Tak jsem mu v den události koupil flašku vína. Do té doby jsem nevěděl, že použiji tuláka. To ráno jsem byl nervózní, protože jsem ještě neměl všechno přichystané. Musel jsem chodit sem a tam a přenášet různé věci. Bylo horke a petil jsem se. Nějak to všechno neklapalo. Báł jsem se, že Ronnie pláchne, až mu dám flašku. Víte, všechno se bortilo, ani ten plakat se neobjevil včas. Takže když jsem pak dělal piece, byl jsem deprimevaný a vztekly.

Ale te právě byl pozitivní element. Bylo jasné, že to pro vás není jen hra.

To jistě. Moje nálada naprosto určila vyznění akce. Myslím, že je důležité odlišovat tento druh teatrální skulptury od čistého divadla. Nechtěl jsem prostě nic předstírat. Všechno muselo být sto procentně skutečné, jinak bych nebyl schopen spojit se s ostatními elementy. Nechtěl jsem vejít a různě věci ovlivňovat. Tím je to jiné od divadla.

Jistě, na scéně nedechází k žádné interakci mezi hercem a ostatními elementy - rekvizitami. Rekvizity jsou mrtvé.

Jo, přesně. Herec hraje v kulisách a já jsem chtěl hrát s nimi. Abych svou náladou ovlivnil jejich vzezření.

Jak to dopadlo s Ronniem?

Perfektně. Asi dvě hodiny před vystoupením jsme začali pít u Fannelliho. Měl hrůzu z baru, říkal, že ho vůbec nepustí dovnitř, ale bylo to tam volnější a nechali ho. A on tam jen tak seděl, ani moc nepil. Asi pět sklenic vína a pak tu flašku.

Žádný tvrdý alkohol?

Řekl jsem mu, že si může dát cokoli chce, ale objednal si jen víno, které normálně pije. Já jsem dal jen dvě nebo tři piva. Měl jsem trochu náladu, ale nebyl jsem opilý. Pak jsem ho - možná příliš brzy - vzal dolů do suterénu. Měl jsem v baru klíč. Položil jsem na podlahu kus lepenky, protože byla pokryta kameny, střepy nádobí a skla, a řekl jsem mu, aby si tam lehl a prostě jen usnul. Lehl si a předstíral, že spí, pak otevřel jedno oko a začal se zvedat. Pak řekl, víte co udělám, až přijdou lidi? Podám jim prst a udělám s ním takhle. Pak udělal další gesto, skutečně drsné, nic takového jsem do té doby neviděl. Chystal se jím to udělat, až vejdu. Začal jsem být opravdu nervózní, protože pár lidí už přišlo. Chvilku potom ale velice hlučně usnul.

Byl báječný.

To jo. Skutálel se z lepenky mezi kameny. Vyhrnul si košili. Měl nádherné tetování.

Jaké byly další elementy?

Jedním ze zvuků byla steka pod podlahou. Bylo tam místo, odkud byly odstraněny tři záchody a díry tam zůstaly. Poneřil jsem dolů mikrofon, abych zesílil zvuk chrčení steky. Ale kromě toho Ronnie velice hlasitě chrápal.

Co jste přesně dělal během performance?

Nejdříve jsem si bíle nalíčil obličej, jako klaunskou masku. Pak jsem si umyl ruce kusem mýdla v kbelíku vody, který stál přede mnou. Naklonil jsem se nad zrcadlo ležící na zemi, uprostřed něhož byl nůž. Nůž byl abstrakcí věci, která je neustále před člověkem. Účelem make-upu bylo izolovat se jako osoba. Pak jsem nožem rozbil okenní tabulky. Byl to Robertův lovecký nůž. Nabral jsem do úst tu mýdlovou vodu a vyplivl jsem ji rozbitým sklem. Jak říkal Beuys: "Jestli se řízneš do prstu, měl bys ovázat nůž, ne svůj prst." Poté jsem vykouřil cigaretu, kterou jsem si půjčil od někoho z občanstva.

Jak jste ji kouřil?

Prostě jsem nechal kouř volně vycházet ven. Držel jsem cigaretu v ústech. Nedotkl jsem se jí.

Jaký byl váš vztah k divákům?

Udělal jsem z toho prostoru skulpturu. Přetvořil jsem prostor, o to v performanci šlo. Diváci tam byli proto, že jsem chtěl, aby byli svědky akcí, které změnily prostor. Aby to viděli a pak odešli. Zajímal mě myšlenka, že někde, kde si pamatuje, jak prostor vypadal předtím, změnil svou paměť prostředím. Bunker Hill je prostě jen kopec (=hill/, dokud nevíme, že se tam odehrála slavná bitva. Pak se to změní. A totéž platí o prostoru, kde jste viděli nějakou performanci.

Řekněte, o tom něco víc.

Jediní lidé, kteří by mohli pochopit prostor, tu skulpturu, by byli ti, kteří by viděli postup jeho vytváření. Neperformoval jsem pro lidi - pracoval jsem s předměty a diváci viděli, co se dělo. Ať už jejich interpretace byla správná nebo ne, věděli, jak bylo sklo rozbít, viděli činy a pohnutky, které vedly k rozbíjení a co se stalo potom. A tak pro ně má prostor nějaký význam. Nikdo jiný by mu nemohl zcela rozumět.

Jak jste si vybral právě ten prostor? Snad byste to mohl popsat.

Tak jo. Nelíbily se mi prostory v galerii Reese Palley v New Yorku. Vůbec mě nenapadlo, kde bych tam mohl uspořádat nějakou událost. Tak jsem chtěl udělat něco mimo. Jednou jsem se čistě náhodou dostal dolů do suterénu. Byly tam dveře, které vedly do místnosti asi pětkrát tři metry velké, do prostoru mezi skutečnou zdí původní budovy a uměleu zdí galerie Palley. Líbila se mi myšlenka performovat mezi realitou a nerealnem. Byla tam taky malá kulatá okna s opakovým sklem, která vedla na chodník - ve dne to bylo moc hezké. Líbilo se mi na tom úplně všechno, bylo to pro mne dokonalé místo. Mělo v sobě silný pocit New Yorku. Bylo v zuboženém stavu. Bylo špinavé a zaprášené.

Kdy jste se rozhodl, že to použijete?

Asi týden před performancí. Ještě než jsem našel ten prostor, rozhodl jsem se ohledně některých elementů performance. Okno, spánek, to, že si umyjí ruce mýdlem.

Hm. A jakou představu piecu jste si vytvořil, když už jste viděl ten prostor?

Bylo to perfektní. Bylo to místo, které přesně odpovídalo tomu, co jsem chtěl dělat. To místo mělo v sobě ten správný fyzický pocit, který bych jinak musel vytvářet uměle, kdybych použil nějakou jinou místnost. Bylo by to něco úplně jiného. Například během performance ležel ten tulák přesně na takové zemi, na jaké vždycky lehává. Bylo to skutečné.

Jaké nové elementy jste tehdy přidal k piecu?

Zvuk. Ležel jsem velice dlouho v místnosti a plazil jsem se prostorem. Chtěl jsem získat skutečný pocit prostoru. Náhodou jsem objevil ty díry a přiložil jsem ucho k jedné z nich - nevím ani proč - a zaslechl jsem to crčení. Kdybych stál, nezaslechl bych to. Pak jsem si půjčil od Johna mikrofon a zesilovač a ponořil jsem ho do díry. Před performancí jsem taky přejížděl mikrofonem po celé podlaze. Všechno, čeho jsem se dotkl, mělo jiný zvuk. Měl jsem to zesílené na maximum. Přejížděl jsem s ním po svých nohách, tkaničkách u bot, kalhotách, přezce pásku, košily, po svém strništi, po vlasech. Hudebně jsem cítil části prostoru. Před událostí jsem tam strávil téměř celé dva pracovní dny.

Jak ještě jste připravoval prostor?

Věděl jsem, že chci rozbít okno, tak jsem na každou ze šesti oken-
ních tabulek přivázal tkanici a ovázal ji kolem trubky u stropu, takže kdybych zatáhl za tkanice, tabulky by se roztříštily o zed -
- nebyl jsem si přesně jistý, jaký to bude mít efekt. Taky jsem z kusu zdi seškrábal bílou barvu. Všechna barva spadla na linoleum, na hromadu.

A co páska?

Aha, málem bych zapomněl. Během performance jsem byl oblečený v černém a bílé jsem si namaloval tvář. Vyškrábal jsem černý čtverec v bílé zdi za mnou. Abych tedy navázal dialog mezi sebou a stěnou, nalepil jsem černou pásku ve tvaru X přes obličej a na stěnu a křídou jsem namaloval bílé X na svůj hrudník a na ten černý čtverec.

Plánoval jste předem, že to uděláte?

Napadlo mě to během provádění díla. Měl jsem křidu. Na mém seznamu věcí byla taky signalizační baterka, protože jsem chtěl několik druhů světla.

Takže některé části performance nebyly předem promyšlené, což performanci odlišuje od většiny divadla. Do jaké míry jste si uvědomoval diváky?

Vůbec. Úplně jsem se odhmetnil. Ke komunikaci došlo jen jednou - když jsem požádal o cigaretu a sirky.

Nerušilo to piece?

Ne. Bylo to jeho částí. Kromě toho jsem neviděl diváky. Cítil jsem, že jsem sám.

Myslíte, že lidé většinou rozuměli performanci?

Myslím, že jim bylo jasné nalepování X. Ale to jsem nechtěl... Chtěl jsem, aby získali vědomí přesteru, náladu, rázu akce, času trvání akce. To jsem chtěl, aby pochopili, ne každou jednotlivou akci. Aby získali náladu, ačkoliv nálada není tím správným slovem.

Takže vy jste se přenesl z každodenního vědomí do specifického vědomí toho místa, do naprosté identifikace a výměny sil. A performancí jste umožnil dalším lidem, aby dosáhli podobného stavu vědomí.

Ano.

To je opravdu nový význam místa v současném sochařství... Říkal jste, že jste se toho dne ještě před performancí cítil sklíčený. Jaké akce přenesly tento pocit na diváky?

Ne rozbítí skla. Ale třeba vyplivnutí mýdlové vedy. Měl jsem opravdu vztek, když jsem to dělal.

Nevěděl jste předem, že to uděláte?

Ne. Chtěl jsem si jen umýt ruce. Ale nabral jsem vodu do úst. Měl jsem ji polknout a zvrátit. Plivat vodu rozbíjeným sklem bylo naprosto zbytečné gesto.

Byl jste spokojen s výsledkem díla?

Byl jsem šťastný z toho, jak to dopadlo. Potem jsem něco cítil, protože se zdálo, že lidi si z toho moc nevzali. Ale piece byl naprosto úspěšný. Škoda, že ho nevidělo více lidí.

Myslím, že to bylo velice silné. Totéž si myslela většina dalších diváků, přestože nevěděli proč vlastně. A to trochu rušilo. Také bylo nepříjemné, že okamžitě po ukončení performance jsme se museli přesunout z toho prostředí do samotné galerie Reese Palley a ten přechod byl příliš rychlý.

Hm. V ideálním případě bych si přál, aby obecenstvo zůstalo ještě chvíli poté, co jsem skončil. Ale já jsem se pak ještě stále třásl. Sedl jsem si do vedlejší místnosti a přál si, aby všichni odešli. Nic jsem nemohl dělat.

Přetištěno z Willoughby Sharp: "Terry Fox: Chtěl jsem, aby má nálada změnila jejich vzezření", Avalanche, zima 1971, str. 76-81.

Levitace. Richmond Art Center, září 1970

Co jste předváděl v Richmondu?

Dělal jsem jeden piece. Chtěl jsem vytvořit prostor, který by navozoval levitaci. Nejdříve jsem pokryl podlahu 20x10 metrů a stěny bílým papírem. Podlaha byla původně tmavá, ale pak byla tak bělostná, že když jste stáli na jednom konci a chtěli se podívat na někoho na druhém konci, oslňovalo to, až bolely oči. Byl to tak majestátní prostor, že se v něm každý vznášel ve vzduchu. Pak jsem tam asi do čtyřmetrového čtverce složil tunu a půl hlíny, kterou jsem vzal pod dálnicí na Army Street. Pak jsem udělal rámec ze čtyř červených desek, každá byla dvakrát vyšší než já. U mnoha prvků piece jsem použil své tělo jako jednotku míry. Hlínu jsem vzal z dálnice kvůli představě exploze. Když se dálnice stavěla, hlína byla stlačena, namačkána dolů. Když si to uvědomíte, snadno si můžete představit, že se rozpíná, zvedá, začíná se vznášet. Fyzicky je to pochopitelně nemožné. Ale mně stačil pouhý náznak, pouhá sugesce. Pokoušel jsem se taky vznést. Postil jsem se, abych se vyprázdnil.

Jak dlouho?

Jenom jeden den. Svou vlastní krví jsem uprostřed hlíny namaloval kruh. Jeho průměr se rovnal mé výšce. Podle středověkých názorů se takhle vytváří magický prostor. Pak jsem si lehl na záda uprostřed kruhu a držel jsem čtyři polyetylenové trubice naplněné krví, močí, mlékem a vedou. Představovaly základní tekutiny, které mě tělo vylučuje. Ležel jsem tam s trubicemi v ruce šest hodin a snažil jsem se levitovat. Dveře byly zamčené. Nikdo mě neviděl. Nepohnul jsem ani svalem. Nezavřel jsem oči. Snažil jsem se neměnit ohniskový bod.

Na co jste se díval?

Na nic. Pokoušel jsem se myslet na to, že opouštím zem, ale pak

jsem si uvědomil, že bych měl myslet na to, že se začínám vznášet. To změnilo všechno a začalo to fungovat. Levitoval jsem. Po čtyřech hodinách jsem necítil ani částečku svého těla, dokonce ani hrudník, jak se rozpínal a smršťoval. Mé nohy a ruce zřejmě spaly. Cítil jsem, že jsem někde jinde. Odešel jsem, opustil jsem své tělo. Pak se stalo něco tajuplného. Kolem začala bzučet moucha a já jsem si myslel, že jsem moucha. Ta halucinace netrvala moc dlouho, ale pocít, že jsem mimo své tělo vydržel ještě asi dvě hodiny.

Diváci přišli do místnosti, až když jste piece skenčil. Jak mohli chápat, co se tam odehrálo?

Na hlíně byl otisk mého těla. A Tom Marioni napsal dvoustránkový popis. Pro diváky to byl určitě můj nejsilnější piece, protože každý, kdo to viděl, něco pocítil. Vůbec jsem to nečekával. Po otevření tam nikdy nebylo víc než šest lidí najednou. Myslím, že tam cítili tu energii. Hystericky může být to, co zůstalo z piece, srovnáno s bílým pokojem Yvese Kleina. Prázdnota. Než vejdete, přečtete si zprávu, takže víte, že tam šest hodin ležel člověk a pokoušel se levitovat. Pak vejdete do tohoto zářícího, nadreálného prostoru, který zdůrazňuje fyzičnost země, krve, moči. Většina diváků ani nešla dovnitř, prošli kolem dokola a zůstali na okraji. Bylo to hrůzné a deprimující. Považují to za svůj nejsilnější skulpturní piece, protože celá místnost byla prosycena energií. Nemuseli jste tam putovat křížem krážem, pocítili jste to, jakmile jste jen jste vešli dovnitř.

Přetištěno z Willeughby Sharp: "Terry Fox: Chtěl jsem, aby má náhoda změnila jejich vzezření", Avalanche, zima 1971, str. 70-71.

Izelační jednotka. S Josephem Beuysem. Kunstakademie Düsseldorf, listopad 1970

Můžete mi říct něco o práci, kterou jste dělal v Düsseldorfu s Beuysem, o "Akci" v roce 1970? Jak to dopadlo?

Přijel jsem do Dusseldorfu a chtěl jsem něco udělat, nějakou akci, ale neměl jsem prostor. Zašel jsem tedy za Beuysem, se kterým jsem se tím teprve seznámil, a on mi ukázal všechny místnosti Akademie, kde se daly dělat akce. Pak jsme šli do sklepa a tam to bylo báječné, tak jsem se rozhodl udělat tam svou akci. Pomehl mi shánět materiály a různé věci, rozhodl jsem se totiž, že budu ve sklepech dělat akci se zvuky a železnými trubkami /místo zvonů/, protože tam byla výborná akustika. Den nebo dva předtím mě požádal, abychom něco udělali společně a taky něco připravil. Ale neptal jsem se ho, co chce dělat. Jeho akce byla něco jako sen o mrtvé myšce, kterou měl, jako pohřeb myšky spolu se zvukem, ohněm a peplem. Beuys taky vytvářel zvuky, nahráli jsme si to celé.

Přetištěno z Achille Bonito Oliva:
"Terry Fox", Demus, duben 1973, str. 45

Foxovy materiály: okno se čtyřmi tabulkami, zápalná směs, kádinka s vodou a mýdlem, svíčka, cigarety, magnetofon, zesílený zvuk, velká železná reura, malá železná reura.

Beuysovy materiály: stříbrná kádinka, plod chiramoya, stříbrná lžice, mrtvá myš, plstěný oblek, magnetofon.

Povrchy prostředí. Reese Palley New York, leden 1971.

V pátek 16.1. od 10 do 11 večer předvedli Vito Accenci, Terry Fox a Dennis Oppenheim Povrchy prostředí: Tři seuběžné uzavřené situace v galerii Reese Palley, New York. Na vzdáleném konci 5 x 25 metrů velké místnosti, jejíž podlaha byla pokryta bílým papírem, sestavil Fox prostředí podobné stanu, pomocí čtvercového kusu obyčejného plátna, zavěšeného půldruhého metru nad zemí, pod nímž perfermoval sérii akcí, při nichž použil různé elementy: kostku bílého mýdla, plnou pánev vody, dvě baterky, dva pytle mouky, cedník, krabici pracího prášku Fab, lavičku, kousek ohnutého drátu, cigaretový kouř, poškrábané zrcadlo připevněné k dřevěné cívice s motouzem. Zesílený zvuk jeho dechu během performance byl kontrapunktován jeho dechem nahraným na mg pásku... Accenciho a Foxovy prestery byly samostatně ozářeny 1000wattovou žárovkou.

Přetištěno z Willeughby Sharp: "Diskuse s Terry Foxem, Vito Accencim a Dennisem Oppenheime", Avalanche, zima 1971.

Ryby. Muzeum konceptuálního umění, San Francisco a Umělecká galerie a muzeum De Saisseta, Univerzita Santa Clara, únor 1971

2. února 1971 koupil Terry Fox na trhu v čínské čtvrti dvě živé ryby. Tyto ryby umístil na podlahu v Muzeu konceptuálního umění a přivázal jim k ocasům motouzy. Po dobu, po kterou se ryby pokoušely dýchat, byly těmito motouzy přivázány k jazyku a penisu Terry-

he Foxe. Dokud nezemřely, ryby sebou mrskaly a zmítaly, čímž trhaly umělcovým tělem. Pomocí této přímé akce si vytvořil nesmírně názorný obraz smrti. Ryby pak byly zabaleny do bílého plátna ometaného motouzem a převezeny na Univerzitu Santa Clara, asi 40 km jižně od San Franciska, kde měly sloužit jako elementy v prostředí, které Fox vytvářel pro výstavu tří lidí - Fishe, Foxe, Kose. Galerie byla horizontálně rozdělena bílým plátnem, herní polevina byla ozářena tisíciwattovou žárovkou, kdežto do spodní části pronikalo látkou pouze rozptýlené světlo. Dvě baterky byly rozřazeny a ometány černou páskou tak, aby se nedaly vypnout. Byly umístěny na podlaze tak, aby byly proti sobě obráceny světelnými paprsky. Toto světlo procházelo přes pruh vysypané mouky na zemi. Světla konečně zeslábla až zhasla. Vypálené baterky a dvě mrtvé ryby byly položeny na podlaze kousek od Foxe, který ležel na podložce. Od jeho vlasů a zubů vedly motouzy k rybám. Během zahajovací recepce byl vchod galerie zavřen provazem a Fox několik hodin spal, přičemž se pokoušel snít sen o tom, jak zabil ty dvě ryby.

Přetištěno z Tom Marioni: "Terry Fox: on sám", Art and Artists, leden 1973, str. 40.

"Tento hřích spečival v pokušení, které na mne přišlo, abych vypustil dech svého srdce na obě strany povrchu.", Reese Palley, San Francisco, říjen 1971.

Plakát jako předem podmiňující element.

Fotografie použitá na plakátu byla pořizena během dnů, kdy se tvořila koncepce piecu.

Citát byl stimulem, který způsobil vznik této koncepce.

Fotografie na plakátu má spolu s citátem v divákovi vyvolat tak silnou reakci, aby vešel do galerie s vědomým nebo podvědomým očekáváním, které je podobné očekávání zažívanému v nemocnici.

Všechny elementy piecu jsem konstruoval ve své mysli, intuitivně ovlivněné mým tělesným stavem.

Celý piecu jsem dokončil ve svých úvahách a v zápisníku, ještě

než jsem opustil nemocnici.

Tyče jsou asi pět metrů dlouhé a byly to podpěry jedné ze starých zdí v galerii.

Nevím přesně, proč věci mají tvary, jaké mají a vypadají tak, jak vypadají.

Pokoušejí se sdělit klaustrofobii kostní dřeni.

Chodba je oddělením nádeby-plavidla.

Kádinka s vodou a mýdlo jsou rituální.

Nesítka jsou klaustrofobie.

Akce duševního stavu na fyzickém stavu.

Kresby ukazují povrch chleba, což je má rána.

Děch není soběstačný, závisí na systému a na účastnících tohoto systému, aby mohl fungovat.

Totéž platí o zpěvu.

Drátovací systém.

Membránové bubínky.

Stěny jsou oddané a ševivavé.

Základny jsou izolovány od energie podlahy a stěn elektrickým páskem.

Kolik článků má páteř?

Spíše spojení s nemocnicí nebo zkušeností z izolace než s uměleckou /historickou/ zkušeností při pesuzování piecy.

Obava, deprese, bolest, strach, společné stavy zkušenosti, to je tento piec.

Prostředek ve službě nekonečné milosti, přízně, půvabu.

Toto je interpretace nekonečna jako sladkého vědomého toku srdce a stop duše.

Krev,

Možná, že trubice je provaz.

Dveře zajišťují umístění kožní membrány, která odděluje vnější od vnitřního.

Ve vztahu k jehle, která je rozhodčím i zvukem.

Pupeční šňůra tedy funguje ve vztahu k podpůrnému systému jako elektrická šňůra.

Distribuce elektřiny ve vztahu k systému žil.

Dekence i vejít do dveří znamená propíchnout prostor.

Neřešitelná, nerozluštitelná událost.

Jako přijetí viru.

Absolutní nestrannost objektu a jeho funkce.

Naprostá zaujatost kontextu.

Stále postupující zkušenost coby "bzučení" zkušenosti, jako vrace-

jící se noční můra nebo sen.
Základna operace.

Terry Fox, říjen 1971 - vysvětlující
prohlášení napsané pro výstavu.

Kvasnice. /pro Ute Klopausevou/ Martingerstrasse, Münchengladbach,
říjen 1971.

Ute Klopausevá fotila v roce 1970 v Düsseldorfu "Izolační jednotku" a Fox byl nadšen jí samou i jejími fotografiemi. Ptal se jí, zdali by nafotila jednu akci, kdyby ji udělal speciálně pro ni a ona souhlasila. Fox si vybral tuto akci, protože při ní docházelo ke krásným povrchovým změnám při činnosti kvasnic a kynutí chleba. Akce trvala hodinu a Klopausevá během této doby udělala 150 snímků. Klopausevá je známá německá fotografka, její fotografie jsou charakteristické nejen svou kvalitou, ale i "ekousanými" stranami, které vždycky zahrnují.

B.R.

Turgescent Sex /vzdouvající se, bobtnající pohlaví/. 1971. Videopásek /40 minut, černobílý, zvukový/.

Akce pro pokoj ve věži. Dokumenta 5, Kassel, NSR, srpen 1972.

Foxova akce pro Dokumenta 5 se protáhla na tři dny, trvala asi šest hodin denně. Fox hrál s různými kombinacemi strun na tambure pro každý větší předmět v prostoru: pro svíčku, pro čtverhrannou kamennou misku s vodou, jejíž vnitřek vypadal jako obrácená pyramida, pro stěny. Fox přecházel po místnosti a hrál jednotlivým předmětům. Jemu byl vyhrazen prostor nad schodištěm a diváci mohli pouze stát ve dveřích a sledovat, ale nesměli vejít.

B.R.

Mest /pro Dorothy/. Galerie Sonnabend, Paříž, září 1972.

L'Unita /původní název Akce pro misku/, Agentura moderního umění, Neapel, říjen 1972.

Povězte mi o vašem díle "Unity" /Jednota/.

Kresbu jsem udělal ještě dříve, než bylo něco v místnosti, hned poté, co jsem se poprvé na místnost podíval. Měl jsem týden, než budu něco dělat, a po celou tu dobu Beuys dělal své pišky: tak jsem svůj pišec udělal kolem Beuysova a slovo "jednota" se vztahuje k tomuto spojení těch dvou pišců, ke spojení chleba a ryb a také k Beuysovi.

Proč stále používáte určité materiály jako chléb, veda, oheň, světlo a ryby?

Svázaná ryba jsem já a chléb je jako možnost. Dělán chléb, já jen způsobím, že chléb naroste, chléb se ale pohybuje sám, je to živý organismus. Tak odejdu a jdu tam a pak udělám ve stejném čase akci s rybami.

Jaký význam má používání psaných slov, například v citátech z Artauda?

Slova tu jen mateu slova. Věta je užita v jiném smyslu než u Artauda.

Ve vašem díle je vždycky kruhový pohyb energie, takže nikdy nedojde ke konečnému bodu. Je to tak?

Jistě, neboť energie nemůže existovat ve čtverhranném prostoru, musí být kruhový. Světlo a svíčky a záclony jsou kvůli pozornosti, aby chléb viděl rybu a ryba viděla chléb. Žádný jiný důvod není.

Proč máte na ruce červený pásek?

Je to protiklad temnotě smrti, abych dělal akci se životem.

Jak funguje umění ve srovnání s realitou?

Myslím, že v těchto akcích je všechno jasné. Jediné, co jasné není, je to, co se děje v mé hlavě nebo myslí. Důvod, proč si převazuji oči páskou když sahám na rybu je ten, že chci mít možnost uvědomit si rybu jiným způsobem, cítit ji, je to další druh základního kontaktu.

Cela. Muzeum konceptuálního umění, San Francisco, duben 1973.

Cela byla vytvořena pro skupinovou výstavu "Celonoční skulptury" v Muzeu konceptuálního umění, která trvala od západu do východu slunce a konala se 20.-21. dubna 1973. Fox použil prostor ve třetím poschodí, kde byl výkřik i malé zalepené okénko vedoucí na střechu. Sestrojil zavěšenou plošinu, takže z místnosti se stalo podkroví. Návštěvníci vylezli do místnosti /pouze po jednom/ otvorem v podlaze po žebříku /charakterizovaném malými rozdíly v příčlích/ vedeném od podlahy hlavní místnosti k podkroví. Vchod-východ cely byl za postelí. Místnost byla asi dva a půl metru dlouhá, dva metry široká a čtyři metry vysoká. Stěny byly pokryty imitací cihel, udělaných ze zelených plechovek. Na podlaze leželo omšelé plátno, postel byla dřevěná a na ní jen přestěradlo a žíněný polštář, v kádince byl ocet a v rohu ležela houba. Když se to v noci otevíralo, byl za oknem na střeše vidět mrtvý pták -
- Fox ho tam ale nepoložil, později zmizel z dohledu.

B.R.

Bez názvu. Univerzitní umělecké muzeum, Berkeley, září 1973.

Od března do konce srpna 1973 Fox pracoval na různých elementech výstavy v Berkeley. Postavil si model prostoru v Berkeley, měl ho ve svém ateliéru a pomocí levného zvětšovacího skla fotil různé objekty a akce, které by mohl perfermovat ve skutečném prostoru během výstavy. Model byl kompletní, byly na něm i zeleně natřené podlahy, betonové zdi a visící záclona, která označovala látku a konečné umístění dekončeného závěsu. Mezi elementy, které v modelu fotil byl labyrint /který sestavil ze sádry, aby napodobil labyrint v Chartres/, uschlá půlka jablka, kterou zaplnil díru mezi zuby, stříbrná lžice se zoxidovaným koncem, cívka s černou nití a cínová miska naplněná octem a moukou /stejnou miskou používal k míchání betonu/.

Okraj misky s octem.

Aktivní mouka na povrchu octa.

Okraj misky s octem se zbytky betonu.

Severní vchod k zácloně.

Jižní vchod k zácloně /alej/.
Budování bloků v labyrintu.
Střed labyrintu.
Cívka s nití v labyrintu.
Fotografie z videopásky "Jizva" /Incision/,
kterou Fox udělal v labyrintu.

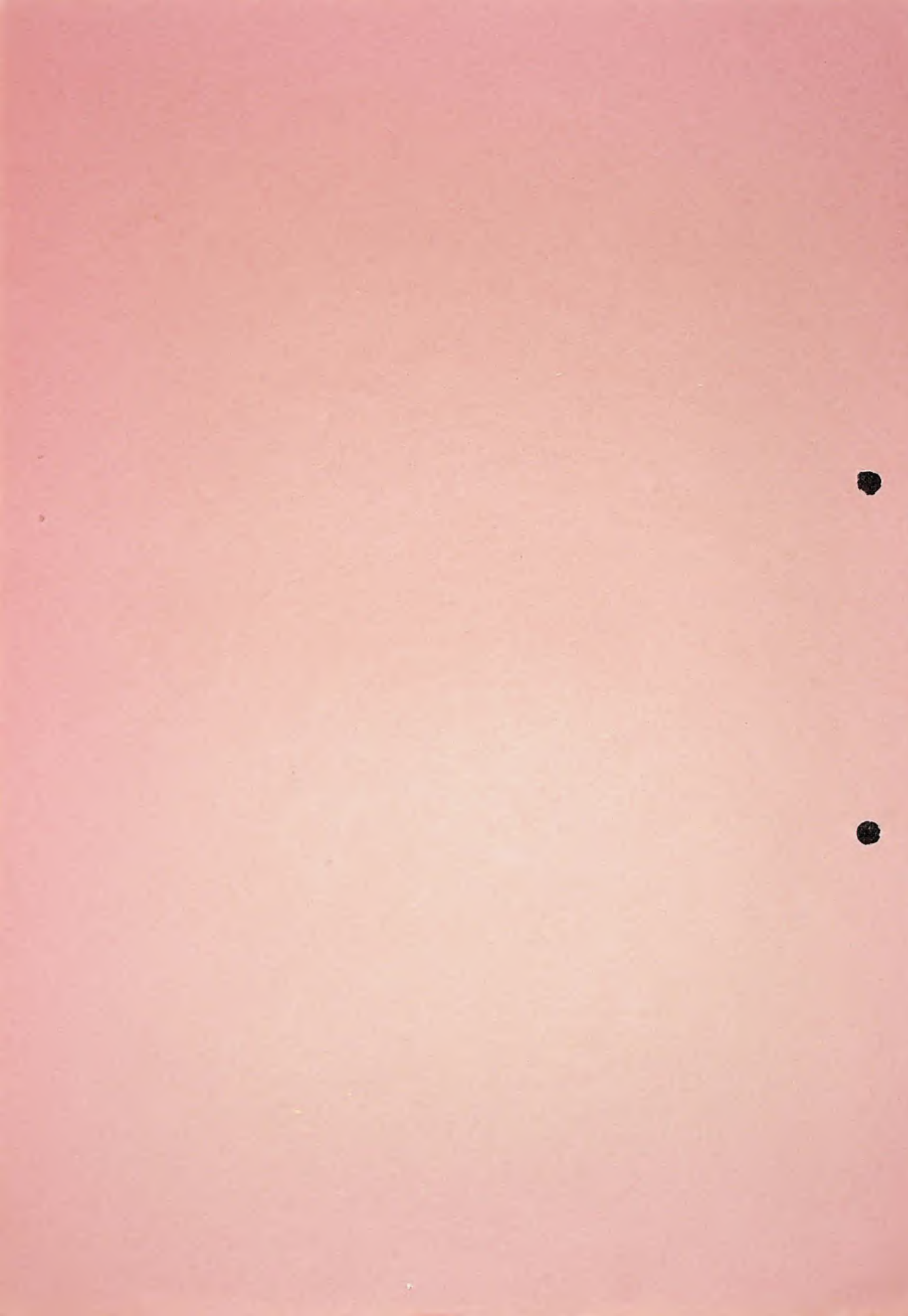
B.R.

"Mistrevská díla minulosti byla dobrá jen v minulosti, pro nás už dobrá nejsou. Máme právo říct to, co už řečeno bylo, i to, co ještě nebylo, způsobem, který je vlastní pouze nám, způsobem okamžitým a přímým, který odpovídá současným náladám a citění a je všem srozumitelný." /Antonin Artaud, "Už žádná mistrevská díla", kap. VI., Divadlo a jeho dvojník, New York, Grove Press, Inc., r. 1958, str. 74/.

Životopisné údaje.

- 1943: Narodil se sedm minut po svém bratru- dvojčeti Larrym, 10. května, v Seattlu, stát Washington.
- 1961: Ukončil střední školu, pracuje rok v Boeingu, aby si vydělal na cestu do Evropy.
- 1962: Cestuje do Itálie, aby navštívil Accademia di Belle Arti v Římě /sveobodná umělecká akademie/, po měsíci je akademie zavřena kvůli stávce a už není znovu otevřena. Seznámí se s Marshou Landryovou a žijí několik měsíců v Římě.
- 1963: Stěhuje se do San Franciska, žení se s Marshou.
- 1967: Stěhuje se na rok do Paříže.
- 1968: Vrací se do San Franciska, narodí se mu syn Fox.
- 1972: Roschází se s Marshou, žije s Dorothy Reideovou, od srpna do konce listopadu cestuje po Evropě.

/přeložila Světlana Havlás-
ková/



Barbara Radice: Performance di Terry Fox alla Galleria Schema
di Firenze, 1974. "CAPILLARY ACTION"

in: Data, 15/16, 1975

Když jsem vstoupila do galerie Schema, performance Terryho Foxe právě začínala. V jednom rohu hrál na zemi sedící Terry obema rukama dvěma housleвыми smyčecy na kousek kovu či obložek a na kovový talíř, sebraný na sanfranciské ulici. Levá ruka dávala pravidelný rytmus, pravá vytvářela variace. Vznikal hluboký vibrující zvuk, jakýsi druh nízkofrekvenční vlny, která zasahovala žaludek, až se zastavoval dech. Naproti napravo byly dvě nádeby, jedna na zemi a druhá s vodou umístěná výše. Chvěním voda pomalu odkapávala podél kusu kůže do spodní nádoby, z níž se pozvolna vypařovala. Stranou nalevo byly položeny čtyři svíčky, které se křížily a vytvářely jakýsi druh sendviče z čtyřech vrstev. Při ohřívání, zatímco se plameny křížily, zkapalňovaly a potom opět tuhly, vytvářejíce kruh, voda odkapávala a vycházel zvuk, kapky vytvářely na vodní hladině prstence a zvuk vlny v ovzduší. Plameny svíček kroužily v kruhu, vytvářejíce světla a stíny. Tete jsou nástroje "Capillary Action". Po dvě a půl hodiny lidé seděli a leželi na podlaze velké místnosti a setva se hýbali, neuvěřitelné napětí činilo téměř nemožným rozptýlit se. Zdálo se, že Terry zřejmě nikdy neskončí. Nepřestal ani na jediný okamžik, zatímco já jsem seděla a tázala se, co asi znamená tento pocit napětí - v jistém okamžiku jsem myslela, že chápu, že Terry hraje život. Nic jiného, než rozpínající se a srazující životní rytmus, silnější než jakákoliv moc a jakýkoliv výběr. Ale jednou musí skončit, svíčky zřejmě brzy zhasnou; a i když je to absurdní, byla jsem zasažena panikou, v jednom okamžiku jsem si doopravdy myslela, že budu nucena zapálit sirku, nebo že někde jiny bude muset něco udělat, aby mohl Terry pokračovat. Potom jsem si přála, aby každá věc byla takevá, jaká je. Současně se světlem ustal i zvuk /hraní/ a po několik okamžiků všichni setrvali v tichu a v klidu, dokud Terryho vysoký a lehce pobavený hlas neřekl: Konec.

Nevím, jakému druhu obřadu jsem to byla přítomna. Vyjádřila bych to stejně jako Terry Fox: "Nevím přesně, proč věci mají takevou formu jakou mají a proč se jeví tak, jak se jeví". Nevím a nevěřím, zdá se mi hloupé chtít to vědět, neboť ani on sám nevěděl, co se přihodilo, ani on sám neznal všechna "jak a proč".

Jake Oppenheim, pracuje i Fox na hranicích toho, co lze vyjádřit a udělat, jaké on, i Terry udělá vše a nemohl by udělat nic navíc. Napětí, které pociťujeme, je zřejmě jakýsi jeho způsobem jít do hloubky beze směru. Nástroje, které používá, jsou důležité jen do určité míry a slouží spíše jemu nežli nám /jinak nemají žádnou důležitost/. Znat je je dobré, ale ne rozhodující. Když Dennis Oppenheim interpretoval jednu svou práci, řekl: "Ne-ní důležité, co dělám, ale proč to dělám", což se nám přirozeně může jevit absurdní, ale pro někeho je to základnou, fungující základnou.

Katherina Ann Grosshans: T e r r y F o x: "Attie Salt".
performance v "and/or", Seattle, 1975

=====

in: katalog Five Artists and Their Video Works, galerie "and/or",
Seattle, 1975

Labyrint: složité struktura prepejených pasáží. Něco vysece složitého v kompozici nebo v konstrukci. V anatomii: skupina komunikujících anatomických dutin.

"Attie Salt": suchý delikátní vtíp. Též zvaný "Attický vtíp".

Při příchodu návštěvníků je prostor galerie "and/or" neustále temný. Tma má za cíl izolevat každou osobu tak, aby byla obtížné zhlédnout či rozpoznat kehekeliv z přítomných. Fox vehází ze zadního prostoru a začíná rezsvětlovat něco, co se časem stává evidentním jako struktura dvanácti bílých svíček, každou z nich zvlášť, vždy novou zápalkou, zastrkávajíce každou použitou zápalku do kapsy u saka. První stimul dosahující smyslů je vůně hořícího včelařského vosku. Jedenáct svíček je zahrnuto do polokruhů. Fox je předtím, v předchozím týdnu, tvareval zavěšení na provaz nad radiátorem v rehu místnosti, takže je teplo ohle do půlkruhů. Těchto jedenáct svíček je rezeztavene na zemi, jedna proti druhé, šest nalevo, pět napravo, každá následující svíčka je postavena blíž té protější, aby vytvářely plechý trojúhelníkový tvar. Dvanáctá svíčka, ztvárněná téměř do podoby úplného kruhu, je umístěna na vrcholu této trojúhelníkové formy, pod elevěným míčkem, visícím na provaze ze středního stropního bodu. Knety svíček jsou připejeny jeden k druhému a k dřevěné steličce na základně struktury napjatým provazem, takže jeden provaz je tažen

ke knetu svíčky a druhý spečívá /je veden/ k druhému konci svíčky na zemi. Když zapaloval svíčky, následoval Fex vzorec vytvořený provazem, začal s první svíčkou nalevo a přešel k pravé a zase zpět, dokud nebyly všechny svíčky zapáleny. Vzorec reprezentuje labyrint na podlaze chartresské katedrály, každá svíčka reprezentuje jeden z jedenácti kruhů labyrintu, dvanáctá pak střed. Po rozsvícení dvanácté svíce uvedl Fex pendulární míč do kruhového pohybu, obráceně ke směru horní centrální svíce, tak, že když se míč zpemaloval až k setva postřehnutelnému pohybu, tak jak svíce dehořivaly, jeho stín se stále pohyboval po zdech jako stečený. Pendulární míč visel ve středu místnosti, v centru labyrintu. Prestér galerie má téměř stejný průměr, jako labyrint katedrály v Chartres - 40 stop. Po zapálení svíček a uvedení pendulárního míče do pohybu se Fex usadil u vchodu do struktury a vytvářel zvuk hraním na cello a přejížděním houslovým smyčcem přes velkou kevevu bowli, vypadající jako ketel nebo rendlík a přes malý rendlík. Rytmus smyčce na kovu byl shodný s rytmem Fexova dechu, s rytmem labyrintu. Jak přejížděl smyčcem po kovu, vibrovala podlaha, na které seděl on i auditorium a vibroval rovněž provaz, který je napojen na každou ze svíček. Vzniklý zvuk teče od rehu k posluchačům, rytmus zvuku se spejuje s rytmem jejich dechu, s rytmem Fexova dechu. Zvuk se fyzicky pohybuje ze svého zdroje vně formy dovnitř, do centra pod rezkvaným míčem. Fex hraje k hořejší svíce. Jakmile ty pohasínají, místnost ztemňuje, zvuk se stává měkčím, tak, jak Fex odpovídá nastávajícímu tichu v místnosti. Posluchači a Fex bdí, sledují a žijí skrze trvání života svíček. Svíčky, které byly zpočátku pevné, se vlivem ohně stávají tekutými a pak opět tuhne. Po dehoření se roztekly po podlaze. Provaz byl předtím napjat nad podlahou a poté klásl na zem. Bezústatky procesu jsou rozteklé svíčky a zbercený provaz. Trvání performance bylo trváním života svíček - přibližně hodinu a půl. Performance nebyla výpovědí, nebyla tvoření nějakého objektu. Přestě byla, udála se. Aktem bylo přenesení energie života svíček z jednoho zdroje /Fex, reh, zvuk, plamen/ do druhého /zbytek místnosti, diváci/. Původním záměrem bylo použít provaz pouze jako jakési měřítka, jako měřicí nástroj. Později byl začleněn do struktury sám. Množství použitých svíček bylo zvoleno Fexem už několik dní před performancí. Bylo také rozhodnuto tuto akci nevideotejpovat. Forma /tvar/ struktury se vyvinul z presteru, z použitých elementů, z Fexe a z okamžiku jeho příchodu. Základní kobra akce, chartresský labyrint,

je Foxeovu promyšlenou formou, nabízející nekonečné množství možností prosterevého zkoumání. Není to bludiště, chaos. Je to kontinuální oběh, spejrující všechny prvky, složité prosterevý environment. Performance byla svědectvím o procesu, prozkoušení života svíček, přenosu energie z jedné formy do druhé, značení plamenem svíček a pohybem Terryho rukou, používání energie svíček k formování zvuku, k formování energie...

+++++
Frank Gribling - citace z letáku galerie De Appel, Amsterdam, 1976

Američan Fox může být považován za jednoho z průkopníků formy performančního umění, která je extrémně personální aktivitou, prostředkem k nalezení s traumatickými zkušenostmi, kterou je - v jeho případě - smrtelná choroba. Obvykle používá jednoduché materiály. V šedesátých letech pracoval v Amsterdamu anonymně s pouličním prachem /v podlažích, kde se prodávají ryby/. Vitálním aspektem Foxova díla je jeho extrémní zájem o prostor /environment/, v němž se jeho akce odehrávají. Přenáší svou energii do objektů a věci okolo, tato energie je přítomná i v jeho nepřítomnosti, jako například v "Levitaci" /1970/: publikum, které neshlédlo akci samotnou, spatřilo pouze otisk Foxova těla na hlině, byl to jediný vizuální pozůstatek, zbývající po Foxově pokusu epustit své tělo. I když je často zařazován mezi bodyartisty, jde Foxovi často především o to, meditací uniknout vlastnímu tělesnému sebeomezení. Esenciální je přenos energie. V "Corner push" se pokoušel předat svou tělesnou energii zdi. Fox neustále pracuje s věčným regeneračním cyklem energie a s tím, jak se materiály v průběhu doby proměňují v jiné, rozličné manifestace. Pro vizualizaci tohoto aspektu používá základní materiály - oheň, hlinu, vodu a symbolické objekty jako svíčky, ryby, chléb. V mnohém je jeho dílo obdobné Beuysovu.

+++++
Ingrid Wiegandová - in: The Soho Weekly News, New York, červen 1976

"Mé dílo", říká Fox, "je o mém pojetí času a zvuku. Čistý zvuk z vás učiní perfektní mikrofon. Přijímáte zvuk svým tělem a v něm a nesejete na tom, co si vyslyíte nebo zda se vám zvuk líbí, dosahuje vás právě zde", Fox si ukazuje na solar plexus. "Mám odlišné pojetí času", říká Fox "a stejně tak i moje performance. Nejsou didaktické. Predloužená časová délka způsobuje, že se dostáváte do piecu. Vyžíváte se na mentální "výlet" - at už

je piece dobrý nebo špatný, ať se vám líbí či nikoliv - a když se vzdáte, jste otevřen performanci. A se mnou je to stejné - dlouhé trvání piece mě umožňuje úplně se v něm ztratit, abych komunikoval s lidmi na této úrovni, protože diváci jsou další částí piece a úroveň jejich koncentrace má se dělat s úrovní, jakou dosáhne dílo. A tak ten který piece časově protahuju, až je této úrovni dosaženo."

+++++
TERRY FOX: "Pencření" /Immersien/, De Appel, 9-10 prosince 1977

První noc:

"Upřesťřed tmavého prostoru je dechem moduleována svíčka podle rytmu kačičího předení tak, jak plamen krouží okolo budíku."

Druhá noc:

"Přes podlahu jsou křížem krážem nataženy klavírní struny, napnuté přes dřevěné "kebylky". Velký plynový ohen upřesťřed podlahy vydává teplo a světlo. Struny se nahřívají. Ohen a světlo jsou náhle zhašeny, nastává totální temnota. Zadní dveře a okna jsou otevřeny do zimní noci a prostor je zalit slabým světlem z vedlejších místností. Na struny - které chladnou a mění délky - je hráno v pravidelném rytmu. Po dvou hodinách kdesi šlápl na struny a performance končí."

=====

T e r r y F o x: popis innsbruckého piece, jaro 1977
/výňatek z dopisu Terryho Foxe Petru Štemberevi/

=====

Kráčejte podél řeky Inn, hledal jsem místo pro svou performanci a rozmýšlel se, co budu dělat, až jsem našel velkou dřevěnou sklu-zavku /používanou v zimě pro sesuv sněhu do řeky/, plešinu 6x4 m, spadající příkře dolů z nábřeží nad vedou... Bylo velice chladno a zrovna začal přicházet "föhn", což je zlý vítr, zapříčiňující, že mnezi lidé páchají sebevraždy. V onen den tante vítr ještě zdaleka nedosáhl svého maxima; avšak vítr byl toho dne mizeřádně proměnlivý. Dělal jsem svou performanci v neděli, takže přišli obyvatelé města /a dvakrát policie/. Jednou mne policisté vyzvali abych slezl, ale nemluví německy a tak jsem jim nevěnoval se-bemenší pozornost. Na této velké plešině jsem si zbudoval malín-keu plešinu pro nohy, takevou epěrku. Ležel jsem na velké plešině čtyři hodiny, po které trvala akce a zapálil dlouhou svíčku, le-žící ve výši mých očí tak, aby hořela /a shořela/ po celé své délce. Chránil jsem její plamen tak, že jsem pro něj vytvořil ru-

kama jakýsi úkryt - přeste, abych udržel hořící ehaň, musel jsem jej neustále znovu zapalovat, spěšněboval jsem na te čtyři krabičky zápalek. Jednou mě poslal seshera krabičku zápalek jeden palicajt. Z chodníku na nábřeží te vypadale, že ležím na břiše, maje svíčku před sebou, ale ve skutečnosti jsem celou tu dobu balanceval na nehu...

přeložil Petr Štembera

TERRÉ FOX a GEORGE DE CRISTEL:
"Striking Performance"

University Art Museum, Berkeley, California, 16. září 1978
/stručný popis piecu /plus foto/ od Petra Štembery/

/Muzejní budova je obrovská, nepravidelná struktura, s množstvím prostorů, otevřených - balkeny - do centrální, rovněž nepravidelné místnosti/.

V jedné z těchto otevřených místností, resp. otevřeném prostoru, přiléhající k centrální, mává Fox čtyřmetrovou bambusovou tyčí zprava doleva a naopak. Tyč vydává svištivý zvuk větru. Celkem vystřídá Fox čtyři tyto tyče - dotkne-li se tyč zdi, praskne a je nahrazena další.

Mezitím De Cristel kdesi nahoře na jednom z četných balkonů hraje na židovskou harfu /brnkačku - "jews harp"/, což vlastně provádí po celou dobu trvání piecu, více než čtyři a půl hodiny. Občas De Cristel hází z balkonů různé předměty - náruč klacků, papírovou vatu /čímž vytváří imaginární zvuk, protikladný nárazům klacků na beton, apod./.

Asi po půl hodině Fox - téměř fyzicky vyčerpan neustálým vytvářením větrného zvuku, se chápe helicího strojeku na dlouhé šňůře, popochází s ním po svém "prosteru", přikládá si ho k uchu, nasleuchá jeho zvuku - snaží se zachytit jeho rytmus. Přikládá strojek ke kovovým zábradlím, kde resenuje - zároveň "chyťá" resonanci De Cristelovy brnkačky edněkud z balkonů. Přikládá strojek k ústům, dýchá s otevřenými ústy, snaží se sladit svůj dech s vibracemi strojeku. Dochází ke komunikaci na dálku s De Cristelem - De Cristel se neustále přibližuje, až se oba sejdou a "hrají" spolu. Potom se rozecházejí - Fox několikrát překombinuje bambusové tyče se strojkem. De Cristel občas zamění svůj nástroj za veliký lusk, vydávající - při třepání s ním - velice jemný, téměř neslyšitelný zvuk. Pak se oba scházejí v Terryho prostoru, kde probíhá společné závěrečné hraní. Na závěr má De Cristel na uších lékařský stetoskop, na jehož druhém konci je výved, do něhož Fox pouští zvuk strojeku /stále ho má u dat a stále podle něho dýchá - hraje na něj/. De Cristel přitom hraje na brnkačku - velice intenzivní komunikace, podobná tomu, když se "chyťá", "najdeu" dva jazzoví muzikanti.

Performance byla předčasně ukončena, protože personál muzea chtěl odejít domů.

OK to vidět, protože to může něco způsobit v jejich myslí a paměti.

ABO: Alchymie je přechod ze ztupnění do světla; takže znovu: jaký je vztah mezi vaší prací a alchymii?

TF: Zkouším udělat z něčeho, co je chudé něco, co je totální, bohaté. Bohaté ve smyslu dělat to nanovo, silněji.

ABO: Řekněte mě něco o vašem díle "Unity".

TF: Kresba, eventuelně rozvrh piecu, byla udělána předtím, než byle cokoliv v místnosti, a to tehdy, když jsem místnost viděl poprvé. Týden před mým piecem zde však dělal svůj piece Beuys - a tak jsem udělal svůj piece kolem Beuyseva a slove "Unity" ukazuje na spojení mezi těmito dvěma díly, mezi chlebem a rybou, a také mezi Beuysem a mnou.

ABO: Proč používáte materiály jako chleba, vodu, rybu, světlo, ohen?

TF: Svázaná ryba, to jsem já a chleba je jako možnost. Hnětu chleba, jsem příčinou toho, že chleba přibývá, že se chleba sám od sebe pohybuje, toho, že je živým organismem. Tak jej opouštím a jdu pryč a potom dělám v téže době akci s rybou.

ABO: Jaký je smysl použití psaných slov, jako například citátů z Artauda?

TF: Slova jsou zde předkládána jako slova. Sentence je použita v jiném smyslu než u Artauda.

ABO: Ve vaší práci je vždy kruhový pohyb energie, ale ten přece nikdy nemá konečný bod, souhlasíte?

TF: Jelikož také energie nemůže existovat ve čtvercovém prostoru, musí cirkulovat. Světlo je pro výstrahu a svíčky a závěsy jsou udělány tak, aby chleba mohl vidět rybu a ryba chleba. Jiný důvod pro to není.

ABO: Existují nějaké souvislosti mezi vaší prací a indiánskou kulturu?

TF: Ne.

ABO: Proč používáte červenou pásku na paži?

TF: To je protiklad černé smrti, znamená to vytvářet akci se životem.

ABO: Jak lze srovnat funkci umění s realitou?

TF: V těchto akcích, myslím si, je všechno jasné. To, co mě běhá hlavou nebo myslí, je jediné, co jasné není. To, že používám pásku přes oči, když se dotýkám ryby, dělám proto, abych si jiným způsobem uvedomil rybu, cítil rybu, abych měl jiný druh zásadního kontaktu.

ABO: Vaše akce jsou jakýmsi druhem masáže reality.

TF: Je to právě jiný medus reality, jiný druh reality.

ABO: Tedy umění je jiným druhem reality?

TF: Neznám mee umění... snad občas je, umění v uměleckém systému, jiným druhem reality. Meje umění je zvláštním druhem reality, protože já mám zvláštnější způsob života než kdekoliv jiný, jiné zkušenosti, prezentují jiný medus reality.

ABO: Vaše umění je způsob unifikace separevaných materiálů, ne?

TF: Nikoliv však v materiálním projevu - je to unifikování skrze energii.

ABO: Takže hlavním problémem, až už privátních nebo veřejných akcí, které předvádíte, je problém smrti.

TF: Ano - ale já nevím co dělám, nejsem si jist tím, co dělám. V tom co dělám, nevidím žádné příbuzenství s pracemi jiných umělců /snad kromě jednoho, dvou/ - a sám nemám nijak zvlášť rád moderní umění. Accenci je přítel, ale příbuzenství s ním /v tverbě/ nemám žádné. Mám rád Beuyse, naše práce s energií a regenerací jsou podobné a naše životní historie jsou také podobné.

ABO: Je-li vaším hlavním problémem smrt, nemyslíte si, že jít do nemocnice je přímá cesta zápasu se smrtí?

TF: V materiálním smyslu ano.

ABO: A při perfermancích?

TF: Nebojuji proti smrti, ale používám ji ve svých akcích.

ABO: Vaše akce jsou tedy jakousi magickou zónou proti smrti.

TF: Souhlasí, ale ještě je tady hromada dalších věcí, také proti krutosti, s níž je ryba zabíjena a prodávána na trhu za peníze - ostatně, ujal jsem se jí a udělal něco podobného.

ABO: Používáte realitu v jiném, odlišném významu; to nemůžete přeložit umění do jazykové sféry?

TF: Dal /umístil/ jsem rybu zpět do jejího skutečného, opravdového stavu, do jejího čistého stavu. Její čistota začíná ve vědění, nežli je zabita, a převést akci je způsob, jak navrátit věci do čistého stavu.

ABO: Jaké je politické pozadí vašich prací?

TF: Nevím nic o politice.

ABO: Tudíž vaše práce je pouze tím, čím je - pouze uměním?

TF: Je pouze tím, čím je.

ABO: Může být labyrint, který jste namaloval na zdi, nazírán jako mentální rozměr vaší práce, primární formy nekalkulované energie?

TF: Ano, reprezentuje kontinuitu mezi dvěma částmi díla a mezi mnou a Beuysem.

ABO: Takže labyrint je první krok ve vaší práci.

- TF: Tente labyrint není labyrintem, v němž se můžete splést, v němž můžete udělat chybu, nebo se zastavit, nebo jít jinudy, nebo se vrátit; je to labyrint, kterým musíte jít stále dál.
- ABO: Znamená pro vás umění cestu svobody?
- TF: Zde není rozdíl mezi mým životem a tím, co dělám. Meje umění je stále stejné - doma, v nemocnici, ve studiu, v galerii.
- ABO: Co je vaší prací nejdůležitějšího z orientální kultury?
- TF: Mám rád indickou hudbu a hraju na buben...
- ABO: Jsem ve vašem umění nějaké reference na Junga?
- TF: Žádného jsem nečetl.
- ABO: Poskytují vaše performance umění nějakou antropologickou definici?
- TF: Každá výstava se pokouší poznamenat mysl a paměť osoby, která vstoupila do místnosti. Poslední výstava, kterou jsem měl, než jsem šel naposledy do nemocnice, byla s objekty, reprodukcí zkušeností z nemocnice: vystavoval jsem fotografie sebe sama za pobytu v nemocnici. Takže když lidé přišli na výstavu, mysleli na své vlastní zážitky a zkušenosti z nemocnice, místo toho, aby mysleli na své zkušenosti z galerií. Každý symbol je pro každého jiný a každá interpretace je OK.
-

přeložil Petr Štembera

Jean - Jacques Lebel

(z kapitoly Happenings, z knihy Margaret Groyden/-ové/ Lunatics, Lovers and Poets. The Contemporary experimental theatre, New York, Delta Books, Dell Publ., 1974)

V té době, co Kaprow dělal své happenings, dělal Francouz Lebel podobnou práci, vyhlízející však jinak. V Benátkách v červenci 1960 pozval 150 lidí do jednoho paláce na koktail-party, a vyzval je, aby přišli ve společenském oděvu a přinesli s sebou bílé květiny. Když přišli, byli uvedeni do smuteční síně, kde jakýsi muž zabíjel tělo ležící už v rakvi. Simultánně zpíval chór latinsky. Když Lebel četl stránku z Markýze de Sade, bylo slyšet výkřiky a pláč. Byla přednesena chvalořeč, a za zástěnou jiný muž masturboval. Tělo bylo vyneseno na ulici; kolemjdoucí to považovali za opravdový pohřeb. Rakve byla odnesena do gondoly; lidé ji následovali na jiných lodích, ale za pění hymen bylo tělo hozeno do vody. Později přišlo ve známost, že tělo bylo skulpturou do Jeana Tinguely/-ho/. Happening byl nazván Funeral Ceremony of the Anti-Process. ^{1/}

V jiném happeningu, For Exorcising the Spirit of Catastrophe, byl Lebel komplexnějším. Nejdříve za zvuku jazzu přivítal příchozí, pak "je rozbita velká kovová skulptura. Dvě nahé dívky začínají velkou koláž-malbu na zdi. Lebel dělá koláž (s politickými hesly) na jejich tělech... Zároveň malíř Ferro promítá barvené dispositivey na tělo ženy, oblečené v černém hedvábném spodním prádle. Ferro maluje pak s "elektrickým drilllem" obraz, pohlaví mu trčí z kalhot, vnořuje je do dívky". Kupředu přichází muž oblečený jako kněz, a po japonsky kňučíc, mazlí se před diváky "s obrovským pohlavím z páier-maché...přichází k mystickému orgasmu a pak kolabuje .. Lebel jako TV-man "halucinuje" v elektronickém jazyce, mává prapory, na nichž jsou znaky jin-jang..." ^{2/}

Lebelovy happenings reflektují jeho "pozadí" (jeho otec byl sběratelem umění a přítelem dadaistů a surrealistů), stejně jako jeho malířské a filmářské začátky. Cílem Lebela, stejně jako předchůdců, dada- i surrealistů, bylo šokovat buržoasii, urážet ji umýšlným pracováním se zakázanými představami a obrazy. Uvedl tedy do happeningu nahotu, sex, sadismu, skatologii - všechny formy erotismu - a protože francouzská buržoasie ostentativně opovrhne všemi těmito složkami, Lebel jí je připomíná. Vidouc sexuální represí jako součást větší, velospolečenské represe, věřil Lebel tomu, že "funkcí umění musí být vyjádřit, za každou cenu, to, co se skrývá za zdí" - za zdí, kterou buržoasie zřídila, postavila jako pevnost proti sexu. Krácejíc očividně ve stopách Artaudových, měl Lebel za cíl změnit buržoasní percepci; podle něj jsou oprávněny divoké útoky, které "odhalují" a

"porušují" buržoasní percepcce a psychologickou a společenskou represi. ^{3/} To, že buržoasie nikdy jeho happeniny neviděla, to Lebel ani v nejmenším neodradilo.

Lebel se také zabýval úvahami o snech, drogách a mýtech - které, jak říká, také strašily buržoasii jako naznačovaly odpovědi na její metafysické a společenské problémy. A Lebel věřil, že aktivitou happeningů, které zahrnou tyto prvky, s nimi, buržoasií, "zatřepe". V jeho díle byl mytický a halucinační svět juxtaponován s realitou, což mělo za výsledek myriadu obrazů, představ, jakoby v "Kolektivním snu". ^{4/} Kolektivní sen je prostředkem uvolnění inhibicí a represí; funguje, působí bez pravidel; všechno je vymyšleno během neustálého, pokračujícího tvůrčího procesu, v němž jeden každý člověk spoléhá na nekontrolovatelné kinetické reakce každého jiného (člověka. A tyto reakce (vědomé či nevědomé) jsou sesyntetisovány a transformovány do ideografu, jazyka, konfigurace. Jako ^{ve} "free jazzu", kde noty mohou být protaženy a rozvíjeny, kde velký díl tvořivosti závisí na těsném kontaktu mezi hráči". ^{5/} Jak se toto dotýká buržoasie, to je nejasné, ale teoreticky, byl Kolektivní sen navržen k tomu, aby změnil percepcce, vzbudil nefalšované pocity, a exponoval falešné společenské vzorce.

Základní odlišností mezi Kaprowem a Lebelem je to, že Kaprow používal happeniny pro jejich estetický význam, Lebel pro jejich politický efekt. Kaprowovo opovržení, pohrdání "Systémem" se určitě vyrovnalo Lebelovu, ale Kaprow si vybral formu jako prostředek rebelie, možná nedopatřením reflektující vliv Marshalla McLuhana. Lebel se také zajímal o ~~XXX~~ formu, ale forma sama byla neadekvátní ke sdělení jeho odporu k ~~Systemu~~ Systému, či k Západ. civilizaci jako celku. Podle Lebela komunikace byla prakticky beznadějná tváří v tvář degenerovanému Západnímu nadbytku. Marxista (ale nepřítel stalinismu, ruské i francouzské verze), pracoval těsně s Danielem Cohn-Benditem, jedním z vedoucích studentských bouří v 1968 ve Francii. Lebel reagoval na "obraty v umění a dějinách" ^m jak později řekl, a na šílenství své doby; děláje to, odpovídal na šílenství doby svým vlastním šílenstvím a politickým fanatismem. Ale jeho sebezprojikující se obraz vzoru, ideálu revoltujícího kontrakulturního umělce byl jen duplikátem francouzského romantického žáru, pokropeného surrealistickou filosofií, který zřejmě ožívá s každou generací - a s každou generací je úplně poražen, "uhašen".

Nicméně Lebel vědomě hledal "latentní mýty", které změni náš koncept života. Ovlivněn současnou drogovou kulturou, která jak věřil, byla příbuzná novým mýtům, rituálům a vzorcům, cítil Lebel, že halucinogenní zkušenost není barometrem uměleckých kritérií, ale pokusem o nová ^á percepcce, které

by mohly vést k Nirváně. "Všechno umění je magické, jinak to není umění", řekl, a toužil získat extrakt toho, co si myslel že je "magie" v drogách a filmu a happeninzích. Věřil, že jeho rolí coby umělce je především změnit percepci člověka a za druhé společenskou situaci - ne tak neobvyklá posice u kontrakulturní mládeže v 60-tých letech.

Od 1968 prošel škálou aktivit, po filmování ve St.Tropez, a happeninzích po Evropě se pustil do dělání Reváluce. V bouřích r.1968 Lebel, spolu se svými soudruhy z Living Theatre vedl "převzetí" (zabraní) divadla Odéon v Paříži a vydal známou protiuměleckou proklamaci, že všechno umění se odehrává na ulicích nebo kdekoli ho vidíte. Jako by přešel na pozici Cage-a, že celý život je uměním, ale šel ještě dál, prohlásil: "l'art c'est la merde", "Art is shit", "umění je hovno" 7/

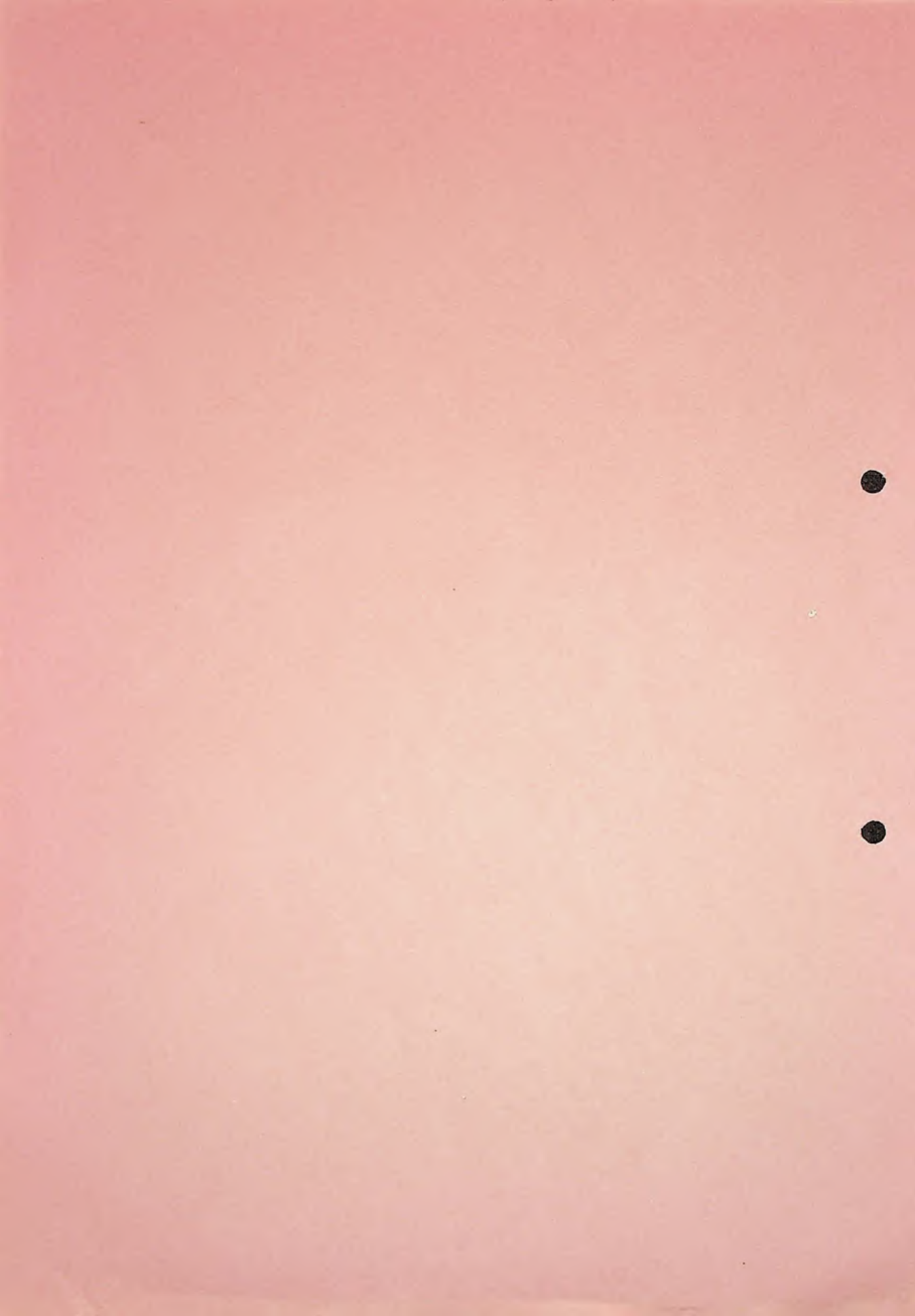
Nehledě na své nedostatky, měl happening rozhodující vliv na umění a hlavně divadlo 60tých let. Sledující linii stanovenou Artaudem a surrealisty, připravily happeniny scénu pro příští vývoj. Neřád (na rozdíl od řád) se stal standardním estetickým kritériem; ne-rationální se stalo ctností; zkušenost okamžiku filosofickým tázáním; ne-verbální odpověď, reakce se stala známkou pravděpodobné pravdy. Umělci si byli jisti, že vizuální a citěná zkušenost jsou nejdůležitější. Nastoupila gigantická nedůvěra k logice, k marxistické dialektice, k Západním humanistickým tradicím. Byl to humanismus, dlouho nejvyšší opora kapitalistické kultury, který, jak soudili, i umělci, i mládež, přivedl Západní civilizaci na okraj rozkladu, podvodu. A velké části americké a evropské mládeže zdrcené diskrepancemi mezi tím, co humanismus hlásal a jeho aplikací na Západě, se rozhodly pro NEŘÁD, nepořádek a anarchii. Umělci zamítli klasičtí tradici jako symbol buržoasní kultury, a považovali happening za svou vlastní kulturu; happeniny koincidovaly s tónem, postojem, stylem a prostředím, které "mají na svědomí" roztříštěnost jejich životů. Happening si byl vědom významu halucinogenní zkušenosti; používal JUNK (odpadků) aby symbolisoval junk společnost; adoptoval technologii jako materiál nového umění, a sloučil všechno umění do jedné události. V divadle happening uvolnil "škrtící úchop" příběhu a zrušil "proscéniový oblouk", a odloučení diváků a herců. Konečně happeniny pomohly Living Theatre, který sesyntetisoval happening, krutost a anarchii, dělající divadelní dějiny.

Na druhé straně, happeniny, stejně jako Artaudovy teorie otevřely Pandorařinu skříňku avantgardy, a na desetiletí rozvířily spory o estetiku. Může divadlo rozvíjet svou vlastní "poesii v prostoru"? Je nezbytné používat psané slovo jako základ divadla? Měla by esence divadla být úplně předefi-

nována? A, jak řekl Lebel, bylo umění jen hovnem? - a máme se ho tudíž vzdát, zřeknout, a vyměnit ho za revoluci? Další avantgardisté měli na to brzy dát odpověď.

-
- 1/ Kaprow: Assemblage, Environments and Happenings, New York, Abrams, 1966, kde se na str. 228 objevuje originální scénář
 - 2/ dtto, str. 234
 - 3/ Lebel; "On the Necessity of Violation", TDR (Tulane Drama Review), Fall 1968, str. 90
 - 4/ "Kolektivní sen" byl také součástí představení Living Theatre Paradise Now.
 - 5/ Lebel
 - 6/ Lebel, str. 94
 - 7/ Lebel, str. 105





JEAN-JACQUES LEBEL

interview

s Bernardom Blisténom

KEDY SA PO PRVÝ RAZ OBJAVILA MYŠLIENKA HAPPENINGU?

Pokiaľ ide o túto "záležitosť" treba sa vrátiť ďaleko dozadu; výbuch Vezuvu/ktorý zničil a zároveň všetko premenil na umenie: telá prekvapených obyvateľov Pompejí, ktoré sú uložené ako v múzeu/; "náhodný" objav Ameriky Krištofom Kolumbom/ktorý hľadal Indiu/ atď. "Náhoda", "omyl", "lapsus" sú pokladané za maximum tak v realite, ako aj v imaginácii a symbolike. Umelecká aktivita bola vždy presmerovaním našich túžob do predstáv; happening je zmenou pohľadu, alebo jeho novým ohniskom, odlišným vnímaním, ale "obsah"-zámer-nebol ničím novým.

Napríklad hystéria ako druh hnacieho motora v základoch histórie /kolektívnej i individuálnej/ bola vždy zodpovedná za sociálne pohyby, kultúrne alebo sexuálne vzťahy celej politickej činnosti. Na západe boli koncom XIX. storočia robené výskumy práve na poli hystérie a objavili sa otázky prečo a ako hystéria funguje. Ak by sme išli od Charcota k Freudovi a Breueurovi, došli by sme k veľmi dôležitému bodu obratu: názor na hystériu sa transformoval; prešli sme od neurológie k psychoanalýze, k zmene v názore a v diskusii. Hystéria vždy fungovala tým istý spôsobom, ale menilo sa naše vnímanie a naša pozornosť. Freud neustále predpovedal túto zmenu. Reich vo svojej Psychológii nás a fašizmu začal interpretovať sociálne a politické problémy týmto novo získaným názorom na masovú hystériu. Mnoho ľudí potom/navzdory značnému odporu/ pokračovalo vo výskume týmto smerom, smerom k "výrobe" týchto síl.

Simultánne s tým zaviedlo dadaistické hnutie nový názor na umenie, zmenu vnímania a pojem, ktorý mal širokú odozvu. Základný rozdiel medzi Duchampom, Picabiom, Tzarom a impresionistami je rovnako dôležitý, ako medzi Marxom a Ricardom, alebo Freudom a Charcotom. Podľa môjho názoru je happening prepojením umenia a politiky, psychológie a spoločnosti. Môže byť začlenený takrečeno do logiky Dada, ale nie je to profesionálna aktivita uzatvorená v sebe, alebo v de-ontológii, alebo v nejakej ideológii. Happening je modulus operandi; je to spôsob videnia a bytia, schizoidná tvorivosť

umelecky hovoriaca v tom istom čase. Happening je vo vzťahu k umeniu ako divoký úder proti syndikalizmu: exces, vzbura proti diktatúre byrokracie/ zväzom a moci/, proti zákonom obchodu a priemyslu, narušenie bežnej praxe a dohovoru. Fungovanie spoločnosti sa mení vtedy, akonáhle dochádza k zmene interpretácie a jazyka. Ak sa to dá tak povedať, rozšírili sme "objavy" Dada a aplikovali ich na poli politiky/ tým istým spôsobom ako Reich rozšíril a aplikoval objavy urobené v psychoanalýze na politiku, najmä na fašizmus a komunizmus/.

ZNAMENÁ TOŽE HAPPENING MOŽE BYŤ OSPRAVEDLNENÝ LEN V AKTIVITE A "MILITANTNOM" POLITICKOM KONTEXTE?

Podľa mňa happening má ospravedlnenie a zmysel iba vtedy, ak to je sociálna aktivita, ktorá sa uskutočňuje mimo kultúrneho supermarketu, mimo "zasvätené kruhy", mimo umeleckého "pre-tvorenia", či lepšie povedané "inde".

A tak boli v 60-tych rokoch/ v Berlíne, Paríži, Viedni, New Yorku, Tokyu, Prahe atď/ tendencie tvoriť happenings podobne ako v Ríme tvorené "Metropolitan Indians", ktoré boli priamo spojené so sociálnymi problémami a ich realitou; boli bojovné, posrané, krvavé, pojebané, narodili sa, zomreli, explodovali a prosperovali; tam kde žili a uchytili sa.

Happening je rozšírením a erupciou symboliky do reality, často prostredníctvom násilností, náhody, vďaka duševnej konfúzii ako aj zúfalstvu.

KEDY TO PODĽA VÁS SKUTOČNE ZAČALO?

Podľa mňa počas alžírkej vojny. Videl som chlapca, ktorého zabil policajt práve neďaleko Place Maubert, kde som býval; chlapca s ktorým som jedol a fajčil v malej alžírkej kaviarni parížskej "mediny", kde sa niekoľko z nás - "dezertérov"/ kultúrnych i politických/ často stretávalo; boli sme hrúrou naplnení a žili sme nechutou nad "pravou francúzskou spoločnosťou".

V tom istom čase demonštrovalo v uliciach Paríža 30 000 Alžírčanov. Represie časti polície boli úplne hysterické a barbarské. Policajti zobrali stovky väzňov do Vel d'Hir, na to isté miesto, kde tí istí francúzski policajti počas nacistickej okupácie u-

vážnili židov pred odoslaním do koncentračných táborov. Nasledujúci deň boli tucty Alžírčanov nájdených v Seine. Na to by sa nemalo zabudnúť ak hovoríme o 50-tych a 60-tych rokoch, tento pravý aspekt kultúrnej tradície a sociálnych bojov stále existuje. To je tá "parížska atmosféra", v ktorej sa dusíme. To by sa nemalo pochovať v tichu a nemalo by to byť cenzúrované o 20 rokov neskôr. Politická a kultúrna scéna bola okupovaná pomätencami. Bolo to peklo. Vtedy som bol už "schizoidný", napolo politicky militantný, napolo maliar a moja "tretia" polovica bola drogovaná, premiestňovala sa do iných sfér života a kultúrnych kódov. "Beat-generation" spolu s mojím priateľom Burroughsom, jazz, trávniky... Namaľoval som koláž, ktorá stelesňovala moju hrôzu, môj odpor proti koloniálnej vojne, proti stalinizmu, gaullizmu, proti fašizmu. Koláž mala názov "Generálny úder parfému-lahodná vôňa". Iba všeobecný úder sa mi zdal riešením, ktoré by mohlo účinne zmeniť sociálne a kultúrne dusenie, z masakru a z totálnej nudy, v ktorej sme žili v roku 1961. Všeobecný úder sa uskutočnil o 7 rokov neskôr. Nie je nič smiešnejšie než pojem "magické umenie". Druh šialenej energie, explozívnej a nebezpečnej, ktorá sa môže usadiť v hociktorom "hladačovi", mužovi alebo žene, v určitom momente ich života a berie na seba zreteľnú stopu obrátenú do viditeľných obrazov a jazyka, ktoré môžu byť pozorovateľné a môžu cirkulovať v spoločnosti. Určitým spôsobom ešte objavujem v tom dôležitosť a účinnosť. Je staromódne v roku 1978 hovoriť o "tvorivom procese", ktorý niekedy križuje sociálne, alebo individuálne pohyby? Snáď. Ale zaujíma ma pozorovať prechod od nevysloveného k polovyslovenému a v zázračných okamihoch pozorovať prechod od polovysloveného k polovykonanému. Láska/alebo to čo sa považuje za podobné láske/ sa robí v tejto móde, veľmi čiastočným spôsobom, veľmi absurdne, veľmi zvieračo, alebo iným vymysleným spôsobom. Ako v kabarete sú ľudia prinútení od začiatku k pohybu, k prežitiu vnútri hraníc spoločnosti alebo ísť za ňu, žiť, alebo tváriť sa, že veria tomu, čo robia. To je to, čomu hovorím živé, kinetické "tableau", ktoré sa zdá byť šialenstvom. Zrušiť hranice, urobiť dištinkciu medzi umením a životom. Starou a rozkošnou obsesiou je: Dada, Artaud, Cage, happening. Je to sekvencia. Maľovanie je obrazom toho, čo sa udialo -imaginárne, alebo skutočne, ale vždy minulého-ale happening je to, čo pokračuje práve teraz, v tomto

momente. Mám rád predstavu okamžitého. Pamätáme si ľudí, ktorých sme milovali, v určitých detailoch: vôňu, slovo, pocit atď. Happening je kolážou mnohých okamžitých momentov daných dohromady; drobných detailov tohoto druhu. Akonáhle ich zažijeme zmiznú. Ako vôňa, ktorú prifúkal vietor, alebo vôňa chleba okolo pekárne, alebo vôňa nadávky, menštruácie, alebo ozónu, či maliarskeho oleja, atramentu atď.

Happening je promenádou cez všetky tieto veci, cez všetky spomienky vôní a prchavých pocitov. Môže sa uskutočniť v lese, na poli, alebo aj v pustatine, v metre, na pláži, na schodištiach, na ulici, alebo kdekoľvek inde. Umenie je všade, nielen v múzeách; milovať sa dá všade, nielen v posteli. Nábožní ľudia hovoria: "Boh je všade"/v každom prípade majú ilúziu, na ktorej je založená ich viera/. Moje vlastné náboženstvo spočíva v tom, že umenie je všade alebo vo všetkom. Je to otázka vnímania a pohľadu. Divoké škrabanky na múroch v Paríži, Berlíne, Ríme alebo New Yorku sú pre mňa omnoho viac, než to, čo sa deje v zasvätených kruhoch umeleckého trhu. NEVIDÍME vôbec nič, ak nemôžeme vidieť všetko, čo sa deje všade v tom istom čase, tak ako v umení, ako v happeningu, v sociálnych hnutiach, alebo vo vypuknutej revolte/či túžbe/ tu a tam -tak ako v máji 1968. Je veľa prípadov, v ktorých človek musí mať otvorené oči a prejsť zo stavu ľahostajnosti k stavu vedomého bytia.

Duchamp povedal: "Umenie je v oku diváka". A spoločnosti. Upozornil som na tento okamih v článku "Otvorený list divákovi"/VII/ 1966 v Lettres Nouvelles/. Je to problém objektu mimo subjekt, tretieho stavu "supervedomia". Môj veľký priateľ, spoluvinník a kolega Gilles Delevre -nikdy nezabudnem na jeho výraz okúzlujúceho dieťaťa, keď sme v Berkeley počúvali Patty Smitha- napísal nanajvýš zaujímavý text Schizofrenická promenáda, ktorý je úvodom k Wolfsonovej knihy Schizofrénia a jazyk, v ktorom zdôraznil fungovanie javov, rytmov, prúdu energií, ktoré sa miešajú a narážajú do seba; akýsi druh "variácií sa" pohybov túžby. Jazyková lavína, v ktorej nadšený človek exploduje a re-integruje sa do kozmu. Jednotlivci, skupiny, triedy prežívajú v podobnom stave ne-túžby a ne-existencie, v smrtelnej nude, až sa všetko neočakávane zrúti, zošmykne preč, poserie, exploduje, ejakuluje... Potom idú spať. Ale umenie je zostávajúcou stopou mementu uvedomenia. Otlačok ľavice, strateným momentom radosti a supervedomia. Problém je v tom, že "milovníci umenia" sa dívajú na to, ako na niečo úplne

samozrejme, bez toho, aby vôbec niečo pochopili. Slepo kupujú čokoľvek ako v obchodných domoch. Telo je uzavretá forma, nie ako ich oči, ale sú obrazom slepej sily a sú uzavretí vzkriesenou pozornosťou. Celé vzkriesenie/prahunutie/a precitnutie začína s novým vnímaním-prostriedkami, ktorými subjekt pozoruje seba a svet. Ako happening a ujenie všeobecne vo vzácných prípadoch, ak to to nie je žiadne podvádzanie, ako to najčastejšie umeľci, ale aj všetci ostatní tadia robia. Reprodukujú ako cvičení psi bez uvedomenia si následku; sledujú rytmus tanca a chňapujú po cvičiteľoch, ktorí ich učili používajúc pri tom bič. To sa nazýva kultúrny priemysel. Z času na čas prichádza vzkriesený lesk cez niečo iné než je reprodukcia; pre-tvorba sa uskutočňuje často "za", mimo kultúrneho priemyslu, alebo aj proti nemu. Dielo je často vyrábané mimo latríny, mimo bežných kódov a štandardy. Zoberme si napríklad výstavu "Neobvyklé umenie", kde som videl kresby poštového zamestnanca Raphaela Lonné, ktoré sa mi zdali byť také zaujímavé ako kresby Henry Michauxa/robené pod vplyvom moskalínu/, alebo Artaudove autoportréty. Strávil som pri nich takmer štyri hodiny. Bol to akoby zážitok z výletu -schizofrenický výlet mimo realitu, ktorý začal pohľadom. Jedného dňa, keď som sa s priateľom vracal z Marrakeshu, zastavil som sa v Marseille v Musée Cantini a navštívili sme výstavu Balthusových diel. Mój priateľ bol v opustenom múzeu hlboko pohnutý maľbou znázorňujúcou dievčatko pred krbom, ktoré postojačky masturbovalo, vzrušujúc sa pohľadom na seba samú v zrkadle. Hovorila, že láska robí človeka slepým. My hovoríme o slepej vášni, alebo o slepej poslušnosti. A nerobí nás aj umenie slepými? Alebo naopak, robí nás slepými POCHOPENIE ako čarodeja Dona Juana v Castanedovej knihe?

Závisí to prirodzene od stupňa "umrtvenosti", alebo otvorenosti pozorujúcej osoby. Nehľadiac na to, čo robíme, nikdy si naozaj nepredstavujeme, ak máme zatvorené oči. Ľudia, ktorí sa milujú so zatvorenými očami sa v skutočnosti nemilujú s partnerom, ale s touto neprítomnosťou, s duchmi... Svätá Tereza z Lisieux/musíme znova dosadiť toto brilantné krčovité trhnutie/, veľká ideologička sexuálneho, intelektuálneho a sociálneho masochizmu, povedala na smrteľnej posteli: ...Ach, ako ma teší byť SVEDKOM vlastnej záhuby...

Je dobré POZOROVAŤ jej potešenie. Táto poloreálna a polosymbolická sebadeštrukcia spoločnosti a kultúry, ktorá zviditeľňuje happening nás teší preto, že sa uskutočňuje ihneď

a nie retrospektívne. Ale treba sa mať na pozore pred neporozumením: nevyžadujem spojovací článok medzi happeningom a posvätnosťou/aj keď intenzita tvorivej skúsenosti je podobná mystickej skúsenosti, je vždy akosi masochistická/ -hovorím, že happening je procesom vizualizácie, ktorý vzniká medzi deštrukciou a tvorbou, medzi "ne-narodeným" a "znovu-narodením". Subjekt je rozdelený pokiaľ je prítomný v tom, čo sa deje a súčasne to pozoruje z vonkajšieho stanoviska. Bez odrazovej dištancie sa pohľad stáva nemožným. Ak sme úplne v tom -nemôžeme vidieť/to je slepá viera vtelenia, poľtlenia, histerická konfrontácia, somnambulnosť atď/. Happening sa uskutočňuje v priestore a čase, s istým odstupom pohľadu na obrad, reč a/alebo znak, zostávajúcu stopu...

SKÚMALI STE OD ZAČIATKU PRÍSPEVKY ĽUDÍ Z MIMOUMELECKEJ SCÉNY?

Prvý happening sa konal, myslím si, v Ibize okolo roku 1958 alebo 1959 v púšti, vo vraku starého autobusu celkom náhodou. Užili sme tulkovce a moskalín a zažili sme zázračné a devastujúce výlety. Tento vrak sa stal našim rendez-vous...

!!! DUCHAMP A PREDSTAVA RANDEZVOUS !!!

...robili sme výlety v autobuse, ktorý nemal žiadny motor ani kolesá, alebo hocičo iné. Chceli sme robiť a pohybovať sa v prachu, vo vetre, po pláži a chaluhách ako Michauxova kresba na neviditeľnom pozadí. Mnohí z mojich priateľov neboli umelci, ale vandráci, beatníci alebo narkomani. Dnes sú ich milióny a sú stereotypní a sterilní. Ale my sme boli vtedy pioniermi... Dharmovy pútnici, "heróovia". Bolo to šialená sociálna sebevražda! Na pláži spali tri španielske gambáče/druh ryby/ a my sme sa natiahli vedľa nich. Rituál začal... Menili sme predmety, používali non-verbálne jazykové znaky, vytvárali zmysel i nonsens... Jeden z tulákov sa prebudil a začal vrešťať; mysleli sme si, že ho chcú zabiť. Potom sme spolu vypili koňak a išli sme spať. Zabudli sme z toho natočiť film. Alebo snáď nebol žiaden film vo vnútri kamery. To bol prvý happening v Európe.

...HAPPENING SME MALI SKLON SI ZAPAMATAŤ Z DOPOČUTEJ HISTÓRIE?
Z ROZPRÁVANEJ NON/HISTÓRIE....

...ako keď v máji 1978 píšu non-históriu mája 1968 z hľadiska
Spojených štátov....ktorá je tak povediac históriou Francúzska,
vyrozprávanou učebnicovými historikmi.Zločin a trest.Pravda a
lož. V Ríme jestvujú "ústa pravdy",čierna diera v múre.Tieto
ústa majú hrozný,istý smrtiaci význam...

...HAPPENING JE DOSIAHNUTIE NEPOVEDANÉHO...

....je to tak,samozrejme imaginárne;je to túžba utiecť z forma-
lizmu,aj v umení.

...ÚLOHOU HAPPENINGU JE ODHALIŤ TOČO JE SKRYTÉ MEDZI RIADKAMI...

Happening vypovedá v komunikačnom obraze vtedy,ak na nás urobí
dojem niečo odlišné od toho,čo vidíme -diera vo význame,ticho v
hudbe...a slepé miesto všetkých teórií,mŕtvy kút všetkých vízií.
Nie je náhoda,že Cage dal svojej knihe názov "Ticho".Čo na tom
záleží,že to nie je racionálna práca,ale náhody,lapsusy,chyby...
Umenie,ktoré ma zaujíma je objavenie supervedomia,ktoré uniká
našej kontrole a cenzúre,ktoré preteká a "kíže" preč.Veľký krok
mimo akademické kódy urobil Ernst Masson,americký abstraktný
expresionista,keď nechal na plátno kvapkať farbu:bez kontroly.
Ako olejové škvrny na chodníku.Ak niekto padol z poschodia,ale-
bo si rozbil tvár na plátne a roztrhol ho -to božia maľba.

DUCHAMPOVO "STOPPAGE-ÉTALON" ALEBO FONTANOVE REZY...

Alebo Leonardovo použitie špinavej handry na plátne,ktoré neskôr
interpretoval...Happening je práve toto...Je v každom akte den-
ného života.Momenty,ktoré sú najintenzívnejšie sú pre ľudí naj-
menej vtieravé.Nevtíravosť je nositeľom túžby,práve natoľko,
ako to zdôrazňuje západná civilizácia.Podstatné leží vždy medzi
riadkami,inde je celkom neprítomné,alebo vymyslené.

PROBLÉM PREDSTAVIVOSTI,AJ KEĎ NEBOLA REALIZOVANÁ UTÓPIA LEONAR-
DOVICH STROJOV...

...zahrajme si hru:skutočnou funkciou umenia je snáď vypustiť
túžiace stroje,uvoľniť myšlienku,dúfať v spojenia,vyvolávať túž-
by...a určite nie kontrola,účtovníctvo,robenie zákonov,nadanie.

Zanechajme paranoické a vražedné rozšírenie terorizmu a kontra-terorizmu ako ho milujú v štátoch. "Skutočný život je inde"...Viac než kedykoľvek predtým. Moc a sila nesmie byť "zmätená". Nezáleží na tom, že happening, v príliš povrchnej a obchodnej rovine, bol dočasne zreštaurovaný vampírmí a skomercializovaný ako prehliadka tovaru v salónoch "haut-couture", veľkých alebo malých obchodoch a aj v kostoloch alebo bordeloch. Podľa mňa sa ráta s tým, že ani revolucionári nezastavia obnovu happeningu, používajúc ho pre ich vlastné ciele, z ich hľadiska, ktoré je aj naše: sociálna skaza -nie sú to iba divcké a delirické tóny happeningu, je to multidimenziálna a multimerová vyjadrovacia technika, ale jej filozofický cieľ je rovnaký. Minulý rok robili Metropolitán Indians v Ríme a Bologni práve toto. Najtvorivejší a najhlbší ničivý trend extrémnej ľavice v Taliansku perfektne asimiloval dadaizmus, Artauda, Cagea a happening... Uvažujú vlastne tým istým spôsobom v politickej rovine ako to bolo pri robotníckom povstaní v Kronštade v roku 1911 proti centralizovanej a monopolizovanej sile boľševickej strany, alebo pri robotníckych radách v Maďarsku v 1956, či v Turíne roku 1921. Je to jasná osmóza a funkcionálna zmes komunistickej anarchistickej utópie s umeleckým hľadiskom a la Dada "tradíciou", ktoré tvoria silu a strážneho ducha revolučného hnutia v Taliansku/a určite nie militaristická mánia, vždy state-like imponujúca podzemným leninsko-stalinským skupinám ako napr. Červené brigády/. Berlínski dadaisti prispievali vždy k hnutiu Spartakus. Musíme vyskočiť z izolacionizmu, skončiť s špecializovaním a delbou práce.

TO ZNAMENÁ, ŽE SOCIÁLNE HNUTIE BERIE NA SEBA TO, ČO JE POUŽÍVANÉ A ČO PATRÍ TVORIVEJ AKTÍVNEJ MENŠINE. SOM UDIVENÝ, AK IMPULZ K REŠTAURÁCII V ZÁUJME DOMINANTNÝCH SOCIÁLNYCH ŠTRUKTÚR JE ZALOŽENÝ NA STRACHU, ŽE TIEŽ POCHOPIA ROZŠÍRENIE PREDSTAVY UMENIA SMEROM K JEHO UPLATNENIU "V KAŽDODENNOM ŽIVOTE"..

Skutočne je to tak, že by som sa nemôhol menej starať o poňatie umenia, alebo skúsme namiesto toho povedať poňatie spoločnosti, sociálnych pohybov a psychického a libidózneho v nich. Skutočne ma nezaujíma či sú kresby na múroch, o ktorých sme hovorili, umením alebo nie. Ale v štáte a v byrokratickom systéme kontroly a dozoru, ktoré nás nútia k interiorizácii sebacenzúry a vykliešťa-

niu, k okamihu úplného ticha, môžem byť svedkom určitých nedostatkov v systéme a toho, že kresby na múroch sú dôležitým kultúrnym faktom. Múry miest sú pokryté anonymnými delíriami, akoby sny prichádzajúce z kolektívneho nadvedomia strácali stopy. Možno to nie je nová umelecká forma, ale nová forma jasného vzťahu a sociálnej komunikácie mimo merkantilný systém...

OBRAZ...ROVNOCENNÝ PREDMET KOMUNIKÁCIE. UZAVRETÝ V DOMINANTNOM SYSTÉME NIE JE NIČÍM INÝM NEŽ ZASTARALÝM ZBYTKOM TÚŽBY...

....skôr jestvujúcim nositeľom živej túžby. Malby umierajú vnútri múzeí a sú skutočne túžbou pochovanou zaživa, mumifikovanou, skamenelou, ale zatiaľ dýchajúcou.

PÁČI SA MI, ŽE EXISTUJÚ V ANONYMNOM STAVE TÚŽBY? TÚŽBY AKO TAKEJ A NAJMA ŽE NIE SÚ HOCIKÝM PRENÁŠANÉ A ŽE TÚŽBA JE SKRYTÁ, OSTÁVAJÚCA V ANONYMITE... JE TO AKO MALLARMÉHO BÁSEŇ, V KTOREJ JE NÁHODA POTVRDENÁ ALEBO POPRETÁ NEZÁVISLE OD TOHO, KTO JU ZAŽÍVA A KTORÁ MOŽE BYŤ NEKONEČNÁ.

Nesmieme padnúť do pasce zjednodušujúceho antikultúrneho ľavičiarstva, ale musíme si byť vedomí, že v umení jestvujú aj podvodníci. Taký je podvodnícky "art brut", kde sú všetky druhy podvodníkov, rekonštruované záhrady naivných architektov; zajtra budú znovu budovať múry našich miest, podvodnícke nástenné škrabanice v metre a uväznia ich v múzeách a budú hovoriť: "To je nové primitívne umenie; priniesli sme ho sem z džungle ulíc a urobili z neho neurózy, kultúrny kaviár pre obchodníkov a špekulantov!"

TO JE TO, ČO SME MYSLELI, KEĎ SME HOVORILI O TOM, ČO SPOSOBUJE ICH STRACH, PRETO SA VECI RÝCHLO ZAPÍŠU DO PREVLAĐAJÚCEJ KULTÚRY A JEJ TRADÍCIE A DO DOBOVÉHO KULTÚRNEHO SVEDOMIA!

Ale kresby na múroch sú zmesou niektorých tradičných kódov: napr. prerušovaná súlož a pištoľ, ktorý je vo vzťahu k Goebbelsovi /"keď počujem slovo kultúra, siaham po pištoľi"/, k Hegelovej fenomenológii a k Freudovi/teória inštinktu smrti a ženskej závesti mužského údu/. Ale v tom istom zmysle premýšľame o rozhodujúcej úlohe, ktorú má teraz v Taliansku P 38, ako nástroj vášne, rovnako ako Sex Pistols, punk-group, ktoré sú teraz tak úspešné/a iné punkové skupiny, ktoré sa zdržujú v kolektívnej hystérii a cock-rocku;

vražda a súlož ako vojnové zbrane a pod./Poézia je písaná na múry miest ako v zápisníku.Na rímskej Piazza Navona som na dverách videl nápis:"Slobodu pre markýza de Sade a ostatných kamarátov vo väzení".

TO JE KULTÚRNY DRUH KRESBY NA MÚRE!

..... a tak isto to je "art-sauvage",alebo skôr divoké umenie.

TO JE LEPŠIE POMENOVANIE.

Môžete to čítať akademicky,politicky,alebo psychoanalyticky,ale môžete to považovať za explóziu šialenstva s túžbou,vyjadrenou formou písania,farby,povrchu múra,slov,ktoré sa križujú...Niečo citové...

A ČO JE ZAUJÍMAVEJŠIE AKO ZNAK KTORÝ JE STOPOU...

....nekomunikovateľnosti,pretože smeruje k panike pocítovanej všade;titulky zadnej strany,či prednej strany France-Soir sú symptomatické.To je epidémia paranoie a agresie;kresby na múroch sú barometrom tejto sociálnej atmosféry;krízy sú označované "autonómnymi žánrami"...

....A SPOLU PODPÍSANÉ HEGELOM...

....iste,stopa všetkého,čo nazývate ejakuláciou zbežne sa dotýkajúc písaním...Pohľadkanie...Zúfalý plač späť so strachom,ktorý do nás dostávajú mass-médiá:King-Kong je tu;násilie vzrastá;naše ženy sú znásilňované;arabi,černosí,emigranti;frank klesá,Stalinisti skúšajú použiť silu,zatiaľ čo v skutočnosti si to už čiastočne vyskúšali atď. Táto všeobecná paranoia je splodená priáním smrti,hlboko uloženom v našej židovsko-cirkevnej civilizácii,ktorej výsledok je permanentná obsesia:sebatrestanie,sebevražda;ktorá zasa produkuje odpadky a obnovu náboženských siekt a Kristových vyvoláncov.Nových Ježišov môžete nájsť všade.To je sociálny druh masochizmu,ktorý siaha až k hocičomu,čo by si človek mohol predstaviť okolo 1925 roku,až je dôležitý zmätok medzi bolesťou a rozkošou:vnútorný boj nadvedomia a rozdelenej túžby,konfliktná osmóza koitu a pištole,sexu a smrti a značka "autonómnych žien",ktoré vyžadujú pozornosť okoloidúcich...tiež podpísané Hegelom.

PAMATÁTE SI NA HELIOGABALOVO ZAMIEŤNUTIE DELOU MATERSKÉHO MESTA?

Artaud ho opísal zafarbeného sračkami a krvou jeho matky, zabitého jeho telesnou strážou. Akt lásky podľa Lacana: l'amour, l'amour, la mort /amor v latinčine/. Je podstatné, že jazyk šílenstva sa rozšíril po múroch ejakulačným spôsobom, viac než to, že človek je v zajatí sociológov, psychoanalytikov, románopiscov, gramatikov, kňazov a ostatných vyprázdňovačov akademických téz: je to tam, kde zrušenie hranice medzi umením a životom môže byť pociťované.

V ILUZÓRNOM PRIESTORE MAĽBY, KTORÝ SA OPIERAL O PRIESTOR KIVISTI! SA STAL OBRAZOVÝ PRIESTOR VĎAKA TAKÝM MALIAROM AKO MONDRIAN A/LEBO NEWMAN EKVIVALENTNÝ MÚRU. A TÁTO MÚR-MAĽBA AKO MIESTO NÁPISU JE METONYMICKOU REDUKCIOU CELÉHO MÚRU, MÚRU AKO PAMATE KOLEKTÍVNEHO NEVEDOMIA...

...Áno, taký je aj Berlínsky múr, ktorý oddeľuje vedomie od nevedomia. Subjekt je rozdelený na dvojce a potom vrhnutý/slovami/ proti míru práve tak, ako v "Autonómnych ženách"/Hegelkresbách na múre.

A POTOM, KEĎ JE MÚR NOSITEĽOM NÁPISU A PRÁZDNY POVRCH JE POKRYTÝ -STÁVA SA MIESTOM DIVADLA A SKÚSENOSTI.

Zaujímavejší je spôsob písania nápisov inde. V Štokholme nechcela dlhšie moralisticko-demokratická správa míňať peniaze na zatieranie nápisov na mestských múroch, preto postavila na námestí veľký múr, na ktorý sa mohlo čarbať legálne. Potom bol pravidelne čistený. Podobalo sa to scénam malých múzeí/záchodov. Stratégiou štátu je recentralizovať každú túžbu, každú sociálnu tvorivosť a zmeniť to na atrakciu pre turistov, kontrolovanú a komerčializovanú štátom. Nechcem odsúdiť Beaubourg. Jediné, čo ma zaujíma je jeho využitie, ako aj sociálna stratégia motivujúca tento divadelný pseudoliberalizmus. Čo je za parížskym autosalónom, za Leninovým mauzóleom v Moskve, za Berlínskym múrom, za Vatikánom?

AK JE ŠTÁT CHORÝ, SNAŽÍ SA ULTIMATÍVNE POTVRDIŤ SAMÉHO SEBA KONEČNÝMI PREDSTAVAMI ILÚZIE SILY! MAUZÓLEUM A POMPIDOU -JEHO PORTRÉT VO VSTUPNEJ HALE....

V archívoch Parížskej národnej knižnice som pri hľadaní pôvodu Beaubourgu objavil, že to, čo prezident nazval "srdce Paríža" ako protiklad "Malles", "brucha Paríža" bolo postavené na privilegovanom teritóriu kuriev. Musíme zdôrazniť, že to je tam a nikde inde - že štát umiestnil svoj symbol, otvorenú "pascu", túto Čiernu dieru dieru po "Malles" -monument kastrácie, ktorý je postavený tam a nie v Beaubourgu, v skutočnom múzeu. Okrem toho, Rue Quincompaix sa špecializuje na prostitútky so sadistickými sklonmi, ktoré nosia čierne kožené šaty a bič. Stredoveké centrum prostitúcie sa zmenilo na "národné centrum umenia": prísna logika...

SPRÁVNE, MEDZI PROSTREDÍM GANGSTROV, PASÁKOV A KURIEV A PROSTREDÍM UMENIA, OBCHODNÍKOV A UMELCOV LEŽÍ ANALÓGIA! PROBLÉM JE V TOM, ŽE PODĽA TLAČE JE BEAUBOURG PLNÝ POTKANOV, KTRÉ OPÚŠŤAJÚ DIERY V NOCI A ŽERÚ KULTÚRU UKAZOVANÚ V BEAUBOURGU TURISTOM CEZ DEŇ. SKUTOČNÝM PUBLIKOM BEAUBOURGU SÚ POTKANY...

.....konzumentí kultúry....Ale umenie je vždy charitatívny neporiadok, v ktorom publikum konzumuje okamžite čokoľvek čo je mu donesené...Tí, ktorým je prinesená sračka -budú konzumovať sračku. Tí, ktorým je prinesená extáza -budú jesť extázu. Nehľadiac na to čo - dobrú chuť, alebo skôr šťastnú cestu.....

Paris, apríl/máj

1 9 7 8

Bernard Elisténe

C L O S E R A D I O

v: High Performance, Vol. 1, No. 4, Los Angeles, Dec. 1978

vedoucí: John Duncan, Paul McCarthy
stanice: KPFK, 90,7 FM, Los Angeles, součást Pacifické sítě
posluchačů: (průměrně) 20.000
podpora: 5.000 \$ od National Endowment for the Arts) přes KPFK
vysílání: každou středu, 18 - 10,30 večer
speciální programy nepravidelně
dosah: oblast Los Angeles

Audio-prostor se dostal do rukou výtvarníků v LA r.1976, se vznikem Close Radio. Do dneška bylo odvysíláno 80 programů.

Program byl založen perform.umělcem Johnem Duncanem a video-umělcem Neil Goldsteinem. Brzy se k nim připojili dva další performeři, Paul McCarthy a Nancy Buchanan/ová/. Goldstein a Buchananová s prací v Close přestali, a tak jsou dnes jejími hybateli Duncan a McCarthy. Oba tito umělci jsou známi svým neortodoxním přístupem k umění. Ale proč radio?

"Nemyslím, že se umělecké časopisy, galerie a musea dostaly k lidem", řekl nám McC., "a nikdo z umělců se nedostal do TV. Radio nám připadalo upotřebitelným, vhodným. John (Duncan) už mluvil na KPFK". Podle průzkumů KPFK poslouchá Close cca 20.000 posluchačů. Duncan a McCarthy to považují za množství, s kterým se už musí počítat; rozhodně je to větší obecenstvo, než se umělcům dostane v galeriích či většině uměl.časopisů.

Duncan říká: "Idea mass media se mi zamlouvala víc než normální, umění podporující struktury - galerie a musea. Nahráli mi pásek na KPFA v Berkeley, a tak jsem zavolał KPFK (obě patří k Pacifické síti) v L.A. Řekli mi, že pro umělce nemají místo, ale mohl bych to dělat zdarma? Promyšlel jsem to, a zjistil jsem, že je tam hromada umělců, kteří by také mohli využít/využívat/ toto médium."

Plán práce a programů výtvarníků v rádiu neměl prakticky žádný vzor. Snad jen Radio Köln, které bylo pionýrem vysílání elektronické "nové hudby", a interview-program kritičky Lizy Bear v New Yorku. Takže koncept musel být objeven. (Poté, co začalo Close, došly zvěsti o dalších radiových programech výtvarníků v San Franciscu, Coloradu a na Floridě).

"Audio-prostor" vysvětluje Duncan, "je prostor, který většina výtvarníků nepoužívá příliš často. Zajímá jsem se o možnosti rozvíjení smyslu sluchu. Věděl jsem, že je tu víc než hratka umělců, které by to mohlo zajímat, protože je tu řada lidí, dělajících performance, kteří se spoléhají i na smysl zraku, i na smysl sluchu".

Pacifická síť má dnes na 80 stanic po celých Státech, podporovaných do značné míry předplatným posluchačů. Zatímco většina stanic vysílá stálou, neměnnou směs hudby a zpráv, jsou na programu KPFF pravidelné výchovně-vzdělávací pořady; klasická, experimentální a folk-hudba, rozhovory s polemickými osobnostmi a značnou měrou politické programy, obvykle zaujímající liberální stanovisko.

Ale KPFF, i když je považována za "alternativní stanici", je programována pořád ještě jako ostatní stanice. Hlasatel či "performer" mluví přímo k posluchačům, diskutuje věci nebo je reportuje. Duncan a McCarthy chtěli přestat mluvit o umění, a prostě ho dělat - po éteru. V KPFF s nimi sympatizoval básník Paul Vangelisti, šéf kulturních pořadů. Nejenže se dobře znal s avantgardou - nejen Cagena a Stockhausenem, již v rádiu vysílanými - ale věděl i o performerech jako MX Kaprow a Burden. Duncan mluví s respektem o Vangelistově víře v Close.

"Nikdy se nebál toho, co děláme - což nelze říct o mnoha lidech zde. Jedna strana bez řečí podporuje to, co děláme - umělcovo právo na svobodu projevu. Jiní mají za to, že by nás měli "vyndat"

"Jsou to lidi od rádia", řekl McCarthy, "kteří jsou mj. vybíravější než my, pokud jde o technickou kvalitu. Když nám lidi pošlou pásky, nezajímáme se nijak zvlášť o to, jsou-li či nejsou-li na nich nějaké technické nedostatky".

A navíc pak došlo k panice s censurou. "Po každém na KPFF se chtělo, aby sledoval 7 slov s odkazem na "Případ Carlin". Federální censurní výbor rozhodl, že existuje 7 slov, která do éteru prostě přijít nesmí (mrdat, srát, chčát, kunda, kuřák čuráka, mrdač matky, kurvy). Komik George Carlin je všechny řekl na jedné stanici v New Yorku. Obecně se má za to, že zmíněné rozhodnutí censury znamená, že tato slova nesmí být vůbec použita. Avšak legálně mohou být použita, s výhradou těch dob, kdy by mohly poslouchat děti; jestliže je přečteno formálně se zřeknutí odpovědnosti za pořad, varující, že následující pořad může obsahovat řeč příliš silnou pro určité jedince. KPFF je opatrná na to, aby Close užívala tohoto zřeknutí se odpovědnosti/ varování tehdy, je-li zde možnost, že ho bude zapotřebí, obzvláště jsou-li programy "živé".

To jsou jediná skutečná omezení, kdy uložená programu Close stanicí KPFF. Když byla Close na KPFF akceptována, začli Duncan a McCarthy zvát umělce, jejichž dílo už dlouhou dobu znali; obsah programu byl ponechán na tom kterém umělci. Duncan a McCarthy necensurují ani

nesestřihávají pásy, ani nedávají pokyny jiné, než krátké technické pokyny. Většinu pásek dostávají poštou, a ve skutečnosti jednají s umělci spíše po telefonu než tváří v tvář. Šíře programů byla obrovská.

"Jednou chtěli nějací lidé Close parodovat", řekl Duncan, "ale zjistili, že je nemožné Close parodovat, aniž by vstřebali ideu. Na to, co budeme od umělců akceptovat, nemáme žádná omezení. Jakmile jsme je už jednou požádali (o pořad), je všechno výhradně na nich".

Mezi programy vysílanými na Close byla "auto-opera" od Ant Farm (skupiny ze San Franciscu, která udělala Cadillac Ranch u silnice poblíž Amarillo, Texas, pohřbííc řadu Cadillaců čumákem do země). Opera byla nahrána v Opeře v Sydney. Auta různých značek byla umístěna do kruhu a byla "dirigována" klopenem. Na pokyn auta (resp. lidé v nich) otvíraly a zavíraly kabiny a střechy, spoštěly stěrače, roztáčely motory.

Guy de Cointet presentoval kódovanou hru. Ron Benom presentoval náhodné zvuky v určité místnosti. Tyto zvuky se soustředily kolem podobností v životě nájemníků, kteří tam žili v různých dobách.

Barbara Smith v celodenním živém programu telefonovala do 4. třídy ve východním Los Angeles. Školní amplion se na ní napojil - četla posluchačům. Na pokyn jí zavolali zpět a zahráli "Simon Says" ve španělštině.

Live-program Laurel Klick/áv/ dal lidem, kteří volali, čas v éteru na to, aby sdělovali svá tajemství. Martha Rosler odvířala dlouhý seznam ženských jmen; majících svůj základ ve jménech mužských svatých, či majících jiný mužský původ.

Robert Parks zpíval s jednou skupinou z černošského kostela, zatímco jiní malovali na plátno scény. Bart Bolin presentoval mlčení/ticho - "mrtvý vzduch". Jiný z jeho programů představil jen zvuk matronomy. Pro tento poslední pořad si Benom vyžádal, aby se Close neohlásila ani jménem při začátku programu. Close vyhověla.

Takovéto pořady mohla KPFFK těžko akceptovat. KPFFK chtěla, aby posluchači jasně pochopili, co slyší, chtěli to vysvětlit. Close odmítla. "Některé věci," řekl McCarthy, "prostě vysvětlit nejde".

Problémové pořady sestavil Richard Newton a sám Duncan. Newton ve svém programu vyslovil svůj celkový, zásadní nesouhlas s programy na KPFFK pokoušející se prdět do mikrofону, zatímco neworský umělec Peter Fend přednesl přednášku o naší "na hovně postavené ekonomii".

Program obsahoval nejméně 4 ze sedmi slov, která se nesmí dostat do éteru, a Glose nepřčetla své prohlášení/varování. Telefony vyzvané-ly a volající měli proti programu námitky, jeden z nich žádal, aby "herci" byli ukamenováni. Jiní volající říkali, že to bylo to nejlepší, co kdy na Glose slyšeli.

Vangeliisti odpovídali poštou těm předplatitelům, kteří si mysleli, že program měl být censurován. Dopis, vyjadřující nescuhlas s Newtonovým programem, zároveň bránil jeho právo být vysílán. To demonstruje převládající postoj na Radio Pacifica, postoj tolerance a liberálnosti. Duncan performoval Reichiniánské "cvičení" "Živě", nahý. Od "cvičení" se očekávalo, že navodí konvulze. Na schodišti ke studiu byly strategicky rozmístěno několik umělců, aby zabránili přerušení programu. Duncan, očekávající problémy a netoužící po konfrontaci, požádal úředníky v přízemí rozhlasového studia, aby na 15 minut zavřeli. Schodiště se začalo plnit lidmi a byla vyburcována manažérka stanice, s tím, že někdo "masturbuje do éteru". Když manažérka přišla k místnosti Glose, pochopila, co se skutečně děje, a nezasáhla.

"Ale pak jí ruplo v bedně", říká Duncan. "Měli jsme za to, že to je konec Glose. Věděli jsme, že k tomu může dojít, a usoudili jsme, že je to OK. Byli jsme zavoláni dolů do kanceláře a museli bránit Glose i to, co jsem dělal jako umění. Manažérka pak skončila debatu s tím, že jí budeme dávat předem popis našich programů. Krátce nato však opustila stanici a věci se urovnaly".

NRA podpořil vlon Glose 5,000 dol., a odpovídající podpora od KPFX byla ve formě služného. Do návrhu podpory byly zařazeny platy obou vedoucích, fondy pro speciální vysílání a katalog, dokumentující historii vysílání.

Glose slíbila pokračovat ve vysílání a KPFX slíbila obstarat techniky, koordinátory pásků, nahrávací studia, publicitu v jejím měsíčníku "Folio", zasíláném předplatitelům, a poštovné na letáky, ohlašující programy Glose.

Duncan a McCarthy plánují použít své platy k získání video-zařízení pro použití v některých nových typech pořadů. Chtějí dělat speciální programy uměleckých performancí, natočených na video a magnetofon na stanici (či někde jinde) před živým publikem. Některé programy budou vysílány živě.

Večer, kdy oba vedoucí oslavili získání podpory tím, že to ohlásili do rádia a "otevřely" telefony pro volající, byl dobrým příkladem toho, co se stane, když se posluchačům Glose dostane přístup k vysí-

k vysílání. První volající, učitelka/vychovatelka, řekla, že si myslí, že "otevřeně" telefon je špatný nápad, dokud posluchači nedostanou specifický námět, který by komentovali. Druhý volající s ní nesohlasil, řekl, že záminkou, námětem je "co je špatné na dnešní výchově, vzdělávání", a následoval a peprná diskuse.

Názor vychovatelky byl schválen, když byl živým hostem "Dr. Earl", McCarthyho známý, který stal o to, "být v rádiu". Umělec, který měl podle rozpisu toho večera vystoupit "živě, se neukázal, a tak byl Dr. Earl dostřknán k mikrofonu jen s malou přípravou. Prvním nápadem, který se jim vyrojil v hlavě, bylo označit ho za "veterináře žijícího v údolí".

Dr. Earl oznámil tento "fakt" posluchačům a "otevřely" se telefon; Dr. Earl však zděrazňoval, že posluchači mohou dělat se "svým" vysílacím časem cokoli - třeba dělat umění. Avšak ti se tomu vyhnuli a začali klást po telefonu spicifické otázky, týkající se péče o zvířata. Dr. Earl jim dával rozumné odpovědi a Close se naučila, že, jak se zdá, posluchačstvo obecně preferuje klást otázky nějaké autoritě, či konversovat s ní, před tvůrčím dílem.

Mezi živými pořady na Close byl též pořad "Paid Strangers" ("Placení Straneři"- jméno jedné bandy), sestavený McCarthyem. Zaplatil jsem každému z těch frajerů, aby byli v éteru po pěti minutách. Byli to ti řízkové, oblečení do kůže, vybavení řetězy od byciklů apod., co se poflakuje kolem kavárny Gold Cup na Hollywood bulváru. Šli jsme do telefonní budky a "živě" mluvili se stanicí. Řekl jsem jim, že můžou mluvit o čem chtějí. Byli to lidi, které by do éteru "nepustila" ani jediná "liberální" stanice.

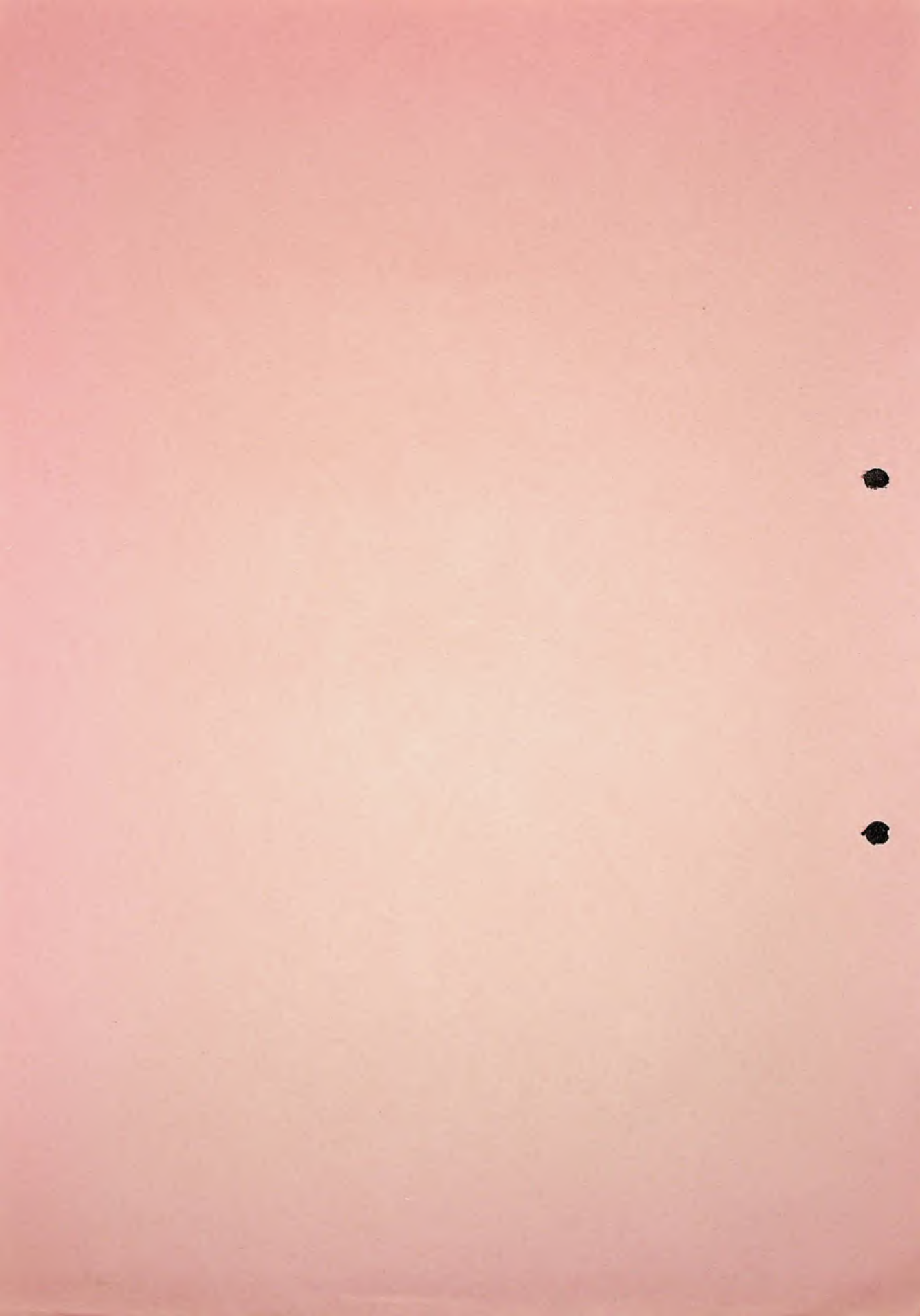
Vangelisti mi řekl, že byl připraven, kdykoliv je "odříznout", ale nikdy to nepřehnali.

Začli tím, že imitovali TV - vyprávěli vtipy, mluvili o počasí. Ke konci, když se jim řeklo, že stanice je v "Údolí", začli varovat lidi z Údolí, aby přestali chodit do Hollywoodu se na ně dívat. Kdyby v tom ti lidé z "Údolí" pokračovali, vymlátí jim gang okna jejich vozu kuličkovými ložisky".

Duncan a jiní vysílali na KPFK speciální programy - v nichž "přicházející" telefonáty byly míšeny s živou hudbou, hranou ve studiu. Události tohoto pořadu - trvajících jeden a půl. hodiným byly víceméně povzbuzující: volající zpívali, hráli na harmoniku, četli své vlastní texty a angažovali se ve vzájemných diskusích. Volalo plno lidí a smáli se.

Zvažujíc, co se naučili, končí oba vedoucí Close a s tím, že umělci většinou skutečně nepochopili povahu "živého" radia. Jsou rozladěni tím, že si víc lidí-umělců nevybralo možnost objevit se "živě". "Ale je těžké představit si, že mluvíte k 10.000 lidí najednou", řekl McCarthy. "Je opravdu těžké mít o tom aspoň ponětí. Máte totiž jejich (těch 10.000-ti lidí) pozornost".

Na programu Close byli mj. (krom již zmiňovaných) tyto umělci: Guy de Cointet, Nancy Buchanan, Douglas Huebler, Chris Burden, Barbara Smith, Terry Fox, Linda Montano, John Baldessari, Eleanor Antin(ová), McCarthy, Newton a Helena Harrisonová, John Duncan, Suzanne Lacy, Allan Kaprow, Alexis Smith(ová), Norma Jean Peak(ová), Martha Rosler(ová), Harry Kipper, Galerie Ecart, Paul Cotton, Raoul Maroquin, Judith Barry(ová), CEAC, Richard Newton, Leslie Labowitz(ová), Alison Knowles(ová), Martha Wilson(ová), Gene Youngblood, Jim Roche & Ant Farm, Pauline Oliveros(ová), Bob Wilhite, LAICA, Carolee Schneemann(ová), Paul Vangelisti .



C h e r y l B E R N S T E I N

Performance as News:

Notes on an Intermedia Guerilla Art Group

(Performance jako noviny: Poznámky o jedné guerilla
intermediální umělecké skupině)

+ tj. zprávy

To, že Symbionese Liberation Army /dále jen SLA/ dodnes nebyla objevena, odhalena jako performanční skupina je způsobeno tak trochu nadbytečnou rétorikou jejich otevřeného díla, stejně jako jejich uvážlým vyhýbáním se jakémukoli rozpoznatelnému uměleckému kontextu, jímž by mohlo být jejich dílo rámováno. Tyto poznámky jsou nabídnuty jako předběžný pokus pochopit význam jejich díla a jeho vztahu k performanci, tak jak se performance vyvíjela po více než posledních 10 let.

V uměleckohistorickém smyslu, první část jejich dlouhého, stále ještě nedokončeného piecu, sekvence s jídlem, byla jednotně, mimořádně retrospekivní, zdůrazňující kořeny skupiny v avantgardní tradici. Na formální rovině, sekvence vypadala přesně jako jeden další z mnoha "proposičních" ~~piec~~ pieců konce 60-tých let a začátku let 70-tých; ale, typické pro SLA, tato proposice i komentovala, i vyvracela tehdy populární proposiční formu. Rozdíl nespočívá jen v tom, že tato proposice byla realizována (distribuce jídla), ale taky i v esenciálním konceptu, že bez aktivního diváctva by dílo nemohlo být považováno za kompletní. Využívalo extrémně jednoduché, ale efektivní materiály (magnetofon a polovinu řídicího prvků), piece nejen že mobilisovalo celý San Francisco policejní department, milióny Hearstových dolarů, několik dobročinných organizací, velkoobchodníky s potravinami, a samozřejmě, spoustu mužů, ale také uvedlo do pohybu celek komunikačního průmyslu. Ještě se vrátím k jejich výběru novin jako jejich výlučného uměleckého média, ale teď se chci zaměřit na opravdu zvláštní druh riska, které na sítě vzali, už na začátku svého díla, risku, který určil, postavil estetické a uměleckohistorické termíny, v nichž by skupina nadále operovala, pracovala.

V performančním umění je umělec daleko víc vyční, vystaven než kdý předtím. Doslovná identifikace uměleckého risku s aktem riskování umělova těla či uměloových občanských práv se stala známou v práci takových umělců jako jsou Chris Burden, Rudolf Schwarzkogler, Tony Schiavazzi a Jean Toche. Samozřejmě, už daleko dříve riskoval Marcel Duchamp - ne-li svůj život a svobodu - tedy prozrazení, odhalení svých uměleckých intencí v sérii (často nekompletních či nezdařených) snah, které vypadaly

spíše jako obchodní hasardy než umělecké aktivity.

Vystoupení na veřejnost SLA jako guerilla politické skupiny Duchampovské gesto i adaptovalo i rozšířilo, vystupňovalo, počínajíc si tak, SLA se obrátila k stále ještě nerozhodnuté, sporné otázce umění versus ne-umění(non-art), které zajímá svět umění od konce 50-tých let.

Jeden z nejjasnějších výkladů paradoxu ne-umění (non-art), velice známý esej Allana Kaprow/-a/ "The Education of the Un-Artist" z 1971, přispěl k atmosféře v níž SLA-piece bylo počato. V tomto eseji Kaprow prozkoumal strategie umělců, kteří se snaží osvobodit se z zinstitutionalisaného světa umění (art world). To jsou umělci kteří, někteří z nich po celou dobu, "operují, pracují za mezemi /tedy, vně, mimo/ uměleckého establishmentu, to jest, ve svých hlavách /myslích/ či v každodenní či přírodní sféře". Takovými jsou "Earthworkers", "Happeners" a konceptuální umělci. Nicméně, tito ne-umělci (non-artists) vždy oznamují své aktivity uměleckému establishmentu, který je správně zaznamenává na svých stránkách svých uměleckých časopisů. Zatímco tedy tito umělci pracují mimo galerií a musejí, kompletně operují ve světě umění ve společenském smyslu. Bez uznání(od) tohoto světa /umění/ jejich aktivity nemají žádný smysl, význam. V tom jsou závislí na etablovaném uměleckém kontextu tak jako byli dadaisté, kteří jej nikdy neopustili.

Této tradici oponuje Kaprow představou neumělce (un-artist). Na rozdíl od ne-umělců (non-artists), by neumělci (un-artists) byli společensky neviditelní jako umělci. "Vzdali by se všech referencí k tomu být umělci jakéhokoliv druhu jednou provždy", navenek by přijali jiná zaměstnání, jiné profese, využívali by TV a jiných médií. Neumělci (un-artists) by byli stále ještě avantgardními umělci, ale přestrojením spíše než deklarováním svých estetických intencí by překračovali paradox staršího ne-umění(non-art). Každý kdo dobře zná SLA piece musí připustit jeho dluh Kaprowovým ideám, ale brilantní taktika této inter-media guerilla skupiny a její propracování závěru, které staví Kaprow /nezmiňují rozřešení problému vyhnutí se tomu být rozpoznán jako umělecká skupina/, staví ~~XXX~~ SLA piece nejdvošmyslně do prostředí po 60-tých letech. Nicméně, i přes Kaprowovy termíny, je esenciálním bodem reference zde stále Duchampovský modus a dialektika umění a ne-umění(non-art).

Jedním z nejúspěšnějších aspektů SLA piece je jeho schopnost být čten jako naprosto autonomní událost, netýkající se žádného druhu umění, úplný s politicky sám sebou se vysvětlujícím záměrem. Zároveň jeho otevřený, jasný obsah funguje jako sjednocující metafora, která rozpouští sebe sama jako negace politické akce - možná jediný způsob, jak umění

může definovat své limity a zachovat svou identitu v moderní, buržoasní společnosti. Je významotvorné, že si SLA vybrala podobu militantní politické skupiny v tu chvíli, kdy taková militantnost byla "demodé", zralá pro neumělecké/ upotřebení. Strategií to připomíná raný popart, jehož ikonografie levných malých oznamovatelů a komiksových grafik byla stejně tak protikladná k vážnému, opravdovému umění. A stejně jako popartisté použili tyto vysoce rétorické formy způsobem, který odporuje jejich původním cílům, tak zdánlivý/zřejmý?/ obsah SLA-piecu funguje jako sebe-zničující maska, která označuje něco jiného než svůj jasný záměr. Výsledná negace, klasická avantgardní strategie dávno před popem, ukazuje k ústřednímu významu modernistního umění, které cílí neobnaščitelně ke své vlastní sebe-transcendenci: k odstranění, zrušení umění. A jako tak mnoho z avantgardního umění posledních let, SLA evokuje ideu umění jako komunikace, aby ji likvidovala. Ale umělecká praxe jde za tyto jiné, ostatní formy avantgardismu ve svém odevzdání se sebe-klamavému dichotomickému modelu percepce, který systematicky rozvíjí disonanci i jako nezbytnost, nutnost a jako realitu.

Paradox je zvidentněn nejen neuměleckým (un-art) přestrojením, ale i - méně průhledně - mnohonásobnými referencemi k, a anticipacemi současného avantgardního umění. Video-část piecu (bankovní loupež), která použila konceptu plánované náhody ("daná" instalace bankovních kamer), je snad nejnápadnější. Sekvence s ohněm /nebo střelbou?/, která si, v Los Angeles, předem zakoupila rozvoz novin národní sítě, kriticky vykládá dílo Chrise Burdena, Vita Acconciho a dalších performance a body-artistů, kteří se angažují ve fyzickém riskování či "operují"/ve smyslu pracují/ se svými vlastními těly. (Vězeňská činnost (v originálu: operation/ Patty Hearstové též přináleží do této kategorie). Pozoruhodným je také narrativní prvek piecu - metafora umělce jako uprchlíka a pak vůzně je obzvlášť kyselá; a téma metamorfózy (Duchampovské převleky a falešná jména) je zaostřené, kousavě obratné. Subtilnější je struktura s otevřeným koncem, na níž vyprávění "viselo". V tomto sepaání, je struktura stále životaschopná - Patty Hearstová je stále ještě "novinkou" a právní osud těch, kteří byli odsouzeni za přechovávání utečeneckých umělců v Pennsylvanii je stále ještě nevyřešen.

Použití tisku jako prostředku distribuce umění má též precedenty v umění avantgardy. Joseph Kossuth široce použil formy malého oznamovatele, pronajímající si prostor v ne-uměleckém (non-art) stejně jako v uměleckém tisku. A SLA^{však} obrátili vztah mezi inserátem a novinami tím, že se stali novinami. Skupina se tím vyhnula výlohám za inserci a zároveň ušlala své dílo dosažitelným pro ohromné množství posluchačů/správně: četníků/.

"výřezování" piecu dokonce i na vnitrozemské obrazovky. Tato strategie nejen využila TV jako uzavřeného zpětno-vazebného systému, ale také vtáhla velké množství lidí do díla jako aktivní účastníci. Vskutku, rozběhlý proces iniciovaný skupinou zahrnul do sebe nejen úředníky soudního departmentu a posilu právních orgánů, ale i mnohé soukromé občany, z nichž nejpozoruhodnější byla rukojmí a mnozí "svědkové", kteří ~~KYANEX~~ svědčili v TV o dočasném místě pobytu Patty Hearstové a Harrisa během "útěskové" sekvence.

Jinou facetou piecu, v němž obzvlášť styl SLA je odkryt s mimořádnou jasností, je FBI-"Wanted" plakát. Tady lze odkázat k Douglas Huebler-ovu dobře známému Duration Piece No.15, 1969. Toto dílo sestávalo z FBI-"Wanted" plakátu, ke kterému umělec přidal podepsaný prohlášení, zaručující vyplacení odměny za informaci vedoucí k uvěznění podezřelého (velikost odměny se zmenšovala měsíc po měsíci, dosahující po roce nuly). Je typické, že SLA piecu i zjednodušil svůj model i pročistil své implikace. Huebler opatrně, pečlivě choval svou identitu oddělenou od identity podezřelého (kterým, ne náhodou, byl hledán pro ozbrojenou bankovní loupež a který tu a tam pracoval jako umělec). SLA-verze potlačením separované identity umělce a pevně vázající ji/tj. svou ~~identitu~~ k identitě podezřelého doslovně sehrála to, co v Hueblerově díle je sotva náznakem (téma umělce jako vypovězence). Zároveň se FBI potají angažuje v procesu dokumentování piecu, který nese pouze jednu jedinou signaturu - signaturu ředitele FBI Clarence Kelly-ho.

Výběr novin jako umělecké formy si zasluhuje pečlivějšího prozkoumání. Na jedné rovině se celý národ stává konsumentem umění, ale co je důležitější, akceptováním novinového spekláku, jak se nakonec ukáže, se mohla skupina vyhnout podvojným zkomolením a překroucením, která se vyskytnou, když se skutečnost díla liší od jeho zaznamenané formy. Od té doby co noviny samé jsou identické s dílem, to je, od té doby co SLA neexistuje jinak než jako noviny, je toto překroucení nemožné. Vedle toho, rozmanitost distributorů novin, aktivních jako reportéra pojistila a zajistila piecu přesunutí, otočení hodnot a nestálou základní charakteristiku umění performance. Např. video-segment, zaznamenaný "nalezeným" či "ready-made" zpětnovazebním instalačním systémem banky je skutečně sérií obrázků /stills/; ale uveden ve známost národní TV přijímá na sebe klasický vzhled drsného, avantgardního videa. Pointou je, že bez novin by tento segment zůstal nekompletní. Shodným s celkovou strategií skupiny je fakt, že zatímco se tisk stal nevědomým spolupracovníkem

avantgardy, SLA sama ~~ne~~ nekompromitovala své dílo prozrazením své identity jako umělecká skupina.

Na rozdíl od ostatních performančních a konceptuálních umělců, kteří zdůrazňují abstraktní perceptuální struktury svého díla tím, že se vyhýbají "zajímavému" vzhledu, SLA potáhli a zamaskovali své odevzdání se abstrakci dramatickou a pohyblivou informací, která ji částečně skryla, znejasnila. V rozčileném FBI-pátrání bylo snadným nestrefit se do komplexních rozvinutých časoprostorových struktur, které konstituují substanci díla. Rozšířená geografické konfigurace piecu se stala znatelnou v stopování, sledování vepisovaném do mapy pohyblivými agenty FBI, zde transformovaná, v Duchampově duchu, do tajných agentů umění - tedy, dvojí agentů. Ale nejnádhernejším tahem ze všech bylo rozhodnutí udělat finanční fundování díla jeho integrální částí; piece značnou měrou financovalo samo sebe bankovní sekvencí a výkupným, přičemž výkupné bylo jakousi parodií konvenčních dotací, které zakládají peníze tak mnohé z dnešního performančního umění.

Více než každý jiný rys díla ~~je to~~ právě použití novinového média jako zarámování, ~~jak~~ podtrhuje závěr, který dílo jako celek dramatisuje: neschopnost moderního umění projevit svůj daný obsah jako pravdu. Přijetím sady politických ideálů, které jsou průhledně neuvěřitelné, negovala SLA ideu, že umění vůbec může komunikovat životní ideály. To se stává jasným, jak piece odhaluje svůj smysl. Aby porozuměl jeho hlubšímu formálnímu významu, musí divák nejdříve rozpoznat, že očividná politická identita skupiny je kamufláž. Toto rozpoznání také obsahuje negaci - mentální akt destrukce (pročištěný sekvencí ohně či palby) v níž kamufláž je strhnutá, odkryta - odpálena, jak tomu bylo zde. To konstituuje ústřední dialektický moment piecu jako celku, jehož vespod ležící časoprostorové konfigurace triumfují a plně se objevují teprve poté, co strávily manifestní politický obsah. Takto se umění ukazuje, jeví jako transcendence a dialektický rozklad politických aspirací, a dosahuje svou nejabsolutnější hodnotu pouze když jsme plně rozpoznali nicotnost, marnost, nepostačitelnost politické akce. Vskutku, v bodě, kde se teď nacházíme, nemůže politická akce sama být ničím víc než uměleckou performancí. Mnohé reference na povýšené, vpřed posunuté umění, s nímž SLA ozdobili své dílo, se otevřeně hlásí k tomu, co Roland Barthes identifikoval jako ústřední paradox literárního světa: "Navdžory úsilí vynakládanému v poslední době, se ukázalo nemožným úspěšně úplně likvidovat literaturu". Vskutku, povýšené, vpřed posunuté vědomí a tvůrčí neposlušnost SLA ukazují ne k osvobození umění z této slepé uličky, ale na problematickou existenci umění samého v moderním světě.

Poznámky:

Chris Burden je znám svými akcemi, v nichž se vystavuje nebezpečí fyzického poškození sebe sama stejně jako /v některých ze svých akcí/ poškození občanskému.

Rudolf Schwarzkogler zemřel na následek jedné své performance, při níž si urážel pohlaví.

Tony Schafrazi je umělec, který znečistil Picassovu Guernicu. Jean Toche, americký umělec belgického původu je jednou z čelných osobností new yorského guerilla - pouličního divadla začátkem 70-tých let. Byl zavržen F.B.I. v březnu 1974, poté, co veřejně vyhlásil Schafraziho akt za "konceptuální dílo" a vyzval k únosu (nejmenovaných) členů představenstva new yorského Metropolitního musea. F.B.I. jednala na udání Douglase Dillona, Presidenta tohoto musea (viz Artforum, November 1976, str.8)

Kaprowův text "The Education of the Un-Artist, Part I", vyšel v Art News, February 1971, s.28 a d.

Velký článek o Burdenovi je v Artforum, May 1976, s.24-31.

Je málo známý fakt, že Patty Hearstová byla diplomovanou historičkou umění na universitě Berkeley a době, kdy začalo SLA piece.

Barthes, cit. z Writing Degree Zero and Elements of Semiology, Boston, 1970, s.XXI-XXII. (Kniha vyšla též česky, pod názvem Nulový stupeň rukopisu/

Přeloženo ze sborníku Performance in Postmodern Culture (texty z The International Symposium on Post-Modern Performance, Nov. 17-20, 1976, v Center for 20 th Century Studies, University of Wisconsin, Milwaukee), vydaného Center for 20th Century Studies u Coda Press Inc., Madison, Wisc. 1978

Genesis P'Orridge je "hlavou" britské skupiny COUM Transmission, pracující v mnoha oblastech a s různými médii (jednou z poloh jejich tvorby je i rock-punk kapela, zvaná Throbbing Ghistle). COUM Transmission byla zformována Genesis P'Orridgem v r.1968. I když se na aktivitách skupiny podílelo průběhem času mnoho různých lidí, má skupina (krom leadera) tři další pravidelné členy: bývalou manekýnku striptérku a a modelku porno-knih a časopisů s absurdním jménem Cosey Fanni Tutti (což nápadně připomíná jedno dílo od Mozarta), dále Chris/e/ Carter/a/ a Peter/a/ "Sleazy" Christopherson/a/. Ostatně, ani jméno leadera skupiny asi nebude pravé: Genesis nápadně připomíná Genesi (i genesi), P'Orridge ovesnou kaši (porridge).

S GPO rozmlouval r.1975 Colin Naylor, bývalý editor časopisu Art & Artists.

Zde přeložený text (týkající se jen HŠU performancí skupiny a jejich "zázemí") je součástí většího interviewu v časopise P.S., Primary Sources on the International Performing Arts, Londýn 1979

CN: Myslíte si, že máte nějaký vliv na obecenstvo?

GPO: Co? - jak to, co děláme, mění lidi?

CN: Ano, např. Hitler mohl s klidem prohlásit, že efektivně změnil lidi...

GPO: Hm - asi (to, co děláme) lidi nemění. Možná to z nich "vyndává" věci, které tady už jsou, stejně tak, jako to "vyndává" věci ze mě. Věci, které dělám, už ve mně jsou. Na vědomé úrovni by mne asi nepřipadalo nezbytným v performanci si strkat nůžky do pusy, do očí či jinam (Cosey si často zasouvá různé, ostré předměty do vaginy, pozn.překl).. Ale jak jsem si uvědomil, že z mnoha důvodů to má mimořádnou sílu, moc. To, že jsem si to uvědomil, se přihodilo téměř beze mne.

CN: Má to pro tebe nějakou zvláštní moc, sílu.

GPO: Ano, pro mne, ale i pro jiné, protože tak jim můžeš do očí říct, co se v nich schovává. U dost velké hromady lidí spatříš jakési potlačené poznání, jakousi sensaci či pocit, že tím pronikli, pochopili to. Je to jakési "kmenové" podvědomí, s kterým pracujeme. Má to hodně podobností s tím, co dělá medicínman, šaman či náměsíčník. U některých kmenů, namísto toho, aby náměsíčníky zavrhl, vyhnali, je uctívají, uctívají je jako někoho, kdo má speciální intuitivní "znalosti" určitých věcí. Stejně je tomu u medicínmanů: původně nemusívali říkat, že když položí přes sebe dvě tyčky, dřívka, že to něco znamená. Smysl jaksi vychází najevo, vyjevuje se z opakování či z osobnosti, vkládající do akce význam. - nedává ho tedy akce sama. Proto to, že mám silnou osobnost, je důležité pro naši práci. Proto lidi, s nimiž pracujeme, mohou u nás vydržet dále

jen tehdy, mají-li silnou osobnost a charakter. Protože musí být s to "nabít" velice prosté, někdy banální, akce, onou speciální atmosférou, kterou lidi chápou - která má co dělat s pamětí lidské rasy. Jsme produkty dneška, a tak někdy používáme současné symboly, jako nůžky, tam, kde kdysi mohl být třeba kousek vroubkovaného kamene. Ale implikace kontrolovaného sebe-mrzačení či sebe-ohrožování je táž, jako byla u lidí v době kamenné.

CN: Surrealisté uznávali tuto intuitivní, ne-logickou metodu sestavování věcí. Jsou jejich ideje vědomě ve vašem díle?

GPO: Ano, samozřejmě. Ale víc knih než o surrealismu a dada atd mám o Crowley/ích/, buddhismu, Aztécích... Nejlepší knihy jsou ty, kde objevíš, poznáš něco, někoho z toho, co už znáš, něco, co je součástí tvé "rodiny". Setkáš-li se někdy s některým z těchto lidí, můžete se nenávidět do morku kostí, ale stále si budeš vědom tohoto určitého spojení. Umělci či muzikanti, které mám rád, to všechno jsou lidi, kteří se "zaráývají" hloub než jsou nějaké problémy umění, struktury umění či estetika atd. jako jakási logická, funkční aktivita. Nevěřím, že by mělo existovat jen umění pro umění. Umění by mělo co nejvíc rozšířit tvé vlastní percepce, schopnosti a moudrost - ve víře v to, že skrz ně, přes ně, budeš s to mít zajímavý, různorodý a tvůrčí život - takový život, který se v určité chvíli zintensivní a zároveň pomůže i jiným lidem.

Nádherné je to, že občas zjištiš, že k tomu dojde, dochází. Je to trochu jako život kdysi, kdy po dlouhou dobu bylo umění velice těsně spojeno s mystikou a náboženstvím a ~~skvělými~~ nejhlubší kulturou kmene či společenstva. To pokračovalo v kmenových situacích, ale v Evropě a Americe umění "odrostlo" od základní linie života a změnilo se téměř v dekorální látku interiéru, v objektové umění, v umění pro různé funkce, které nebyly spojeny s osudem mas, s masovým podvědomím. A dnes, dnes se umění postupně vrací zpět, linie se zase spojují.

CN: Myslíš, že se vracíme do primárnějšího stavu?

GPO: To nejlepší, co se dneska v umění děje, to je přinejmenším hledáním toho, jak se k němu, tomuto stavu, vrátit. Ale dnes je situace tohoto umění fajn, protože má v sobě zbytky sofistické a teorie, spojené s novým způsobem dívání se na původní život, magický život, takže nakonec umění ~~umění~~ může být ještě vzrušivější než kdykoliv dřív. Jakási víra a mystika, s nádechem smyslového

objektivního myšlení kolem způsobuje, že přemýšlíš o tom, jak s nimi pracovat znovu a ještě efektivněji a relevantněji. Ale problémem je to, že lidi byli mezitím zavlečeni do prázdné, technologické oblasti, a proto je tady ten rozkol. Umělec vždy tendoval k tomu být krok před společností, takže se postupně začal ^{víc} přiklánět k tomu, co je o trochu reálnější. Ale společnost nechápe to, co se umělec pokouší říct, protože je stále ještě svázána s použitelnou, k mání jsoucí kulturou a civilizací.

CN: Vaše poslední performance jakoby se týkaly velice primárních věcí: rozkladu, smrti, sexu a pohádkově primitivního magického kontextu.

GPO: K tomu došlo až téměř v současnosti; je pravda, že tyhle věci byly v naší práci vždy obsaženy, zahrnuty, ale v žertovnější poloze, a byly snadněji asimilovány a snadněji vysmívány. Ale mám už plné zuby lidí, kteří jsou s to obrátit to v žert. Teď tendujeme k tomu nechat, opustit je v pozici, kde to udělat prostě nemohou. Neútočíme na ně, a nejsme nijak zvlášť agresivní - což dělá naše věci upřímnější, protože ti lidé zůstanou s informacemi, kterým se nemohou vyhnout, o kterých musejí přemýšlet.

CN: Jako např. u picu na festivalu performance v Southamptonu?

GPO: Objevíli jsme, že chceme-li, aby naše práce měla ten efekt, o který nám jde, musíme ji vyčistit v tom smyslu, že to není nějaké po-
divínské, bláznivé počínání, které nám dává jakési vzrušení: naše práce musí vypadat tak, že něco vysvětluje. Pak to lidi začli chápat. Pochopili, že je zapotřebí sedět a pozorně sledovat, co se děje, a říkat si: "Proč se tihle lidé ponižují, degradují, dokonce zraňují - kvůli nám? Proč to dělají? Co nám (tím) říkají?" Lidi obvykle odcházejí ve stavu šoku, obvykle zcela zticha. V Southamptonu jsem byl po performanci na toaletě, smýval jsem si krev s obličeje - a přišel dovnitř nějaký člověk a řekl mi: "Byl jsem velice rozrušen, znepokojen. Nikdy předtím jsem nebyl tak silně rozrušen....Děkuju vám mockrát". A byl pptěšen, že byl rozrušen. Lidi tam seděli a viděli věci, kterým nikdy předtím nebyli tváří v tvář; podvědomé strachy či touhy, které potlačili, či na jejichž ne-uskutečňování byli vyceповáni, se v nich opravdu odehrávaly. Nejdřív si připadali schlíple, a pak s námi zažívali, ~~že~~ ono poznání svých vnitřních oblastí, které z nich byly, z mnoha různých důvodů, téměř lobotomisovány. Nahání to strach, leká

ale je to také zdravé, protože dokud si neuvědomíš svůj vlastní potenciál - ať k dobrému či zlému - dokud nepoznáš bolest a rozkoš, které si sám navodíš, způsobíš, nebudeš se moci pohout k vyrovnání se s jinými lidmi v pozitivním směru. Nemůžeš skutečně pomoci lidem, pokud - a to znáš, to je stará věc, pokud neznáš sebe sama, potud nemůžeš vyjít mezi lidi a vyřešit problémy někoho jiného

CN: Pomoci lidem rozpoznat jejich vlastní potenciál...

GPO: Žádný z nás, nikdo, kdo s námi pracoval/uje nechodil do umělecké školy, což je, myslím si, dobré, protože tím, co děláme, je "vyndat" ze sebe to, co nepotřebuje trénink, školení. Nepotřebuje to technické dovednosti tradičního typu, stejně jako medicínman nepotřebuje mít doktoraát. Víím, že měli učedníky, ale teoreticky řečeno, visi či zjevení může mít kdokoli, podívej se na svaté: pocházeli z různých, ze všech typů sociálního prostředí a vrstev. Každý, kdo pracuje se mnou, shlédl na začátku nějakou performanci a rozpoznal v ní tolik toho, co uvnitř, v hloubi sám cítil, něco, co bylo součástí jeho samého/jich samých. Nemohli si pomoci, byli zasaženi a skončili tím, že se zapojili a objevovali, že mohou "vyžívat" to, co cítí a zároveň působit na jiné lidi.

CN: Ale co když jste si uvědomili, že efekt, který jsme měli na lidi, je destruktivní, bourající jim každou jistotu, kterou měli,.

GPO: a nenahradili (jsme jim tyto jistoty) něčím jiným?

CN: Ano, berete tuto možnost v potaz?

GPO: Ano, v tom by mohlo být riziko. Umění by mělo vždycky riskovat. Stejně tak my riskujeme vlastní duševní zdraví, či vlastní personální vztahy pro to, co čeláme. Někdy riskujeme to, resp. dáváme v sázku věci, které jsou drženy pohromadě našimi principy, které jsou snadno zranitelné, zničitelné: vztahy lásky, emoce či prostě duševní zdraví. Pár krát jsem se náhou otrávil; při performanci v Amstrdamu jsem si hrozně popálil ruku, ale přišel jsem na to až dlouho po akci. Ne vždy víím, co se v akci odehrává, a to má co dělat s lidským objevováním, myslím, že je pro lidi zdravé, objevit, co se děje s nimi samými. Je to prostě riziko, a musíte být na něj připraveni: je to stejné jako u LSD: když jste nevyrovnaní, neměli byste ho brát, protože pak hrozně roskujete. Varuji lidi, kteří chtějí jít na naše akce, že jim to může svým způsobem ublížit. Neříkáme, že jsme si přišli jen na pár minut zažonglovat, a pak "nerozbalíme" něco, co je "odrovná". Vždy vysvětlujeme, v jaké oblasti pracujeme.....

Theodore Shank: Mitchell's Death. Autobiografická performance Lindy Montano. v: The Drama Review, (Autoperformance Issue), Vol.23, No. 1 (T 81), March, 1979. New York

Od r.1973 používá Kalifornka Linda Montano svého vlastního života - minulost i přítomnost - jako materiál svých performancí. Poté co její jí odcizený manžel zemřel na následky postřelení (které si sám - úmyslně způsobil), se její dílo zaměřilo na tuto smrt.

Některé z jejích dřívějších performancí sestávaly z jejích obvyklých činností, zpřístupněných pozorování jinými lidmi. V 1973, když žila v San Franciscu, rozeslala oznámení svým přátelům, sdělující, že bude doma a bude k dispozici. Vyfotografovalo každého, kdo jí během týdne navštívil a dokumentovala jednání, telefonáty a sny. V jiných eventech obývala několik galerií a pláž po tři dny zároveň. V jednom z těchto eventů měla páskou převázané oči; v jiném poslouchala stetoskopem tep vlastního srdce. Tyto živé eventy jsou pro diváka rámovány tím, že jsou vzaty ze svého obvyklého kontextu. Výsledkem je život - jako nalezené umění - transformovaný do objektu percepce.

V některých jiných dílech jsou performery a příjemci percepce titíž lidé. V 1973 žila Linda tajně po tři dny v parku Golden Gate ve Frisku. V 1975 ona a Nina Wise žily spolu týden a dohodly se předem, že všechno, co udělají, bude uměním. Tyž rok Linda a Pauline Oliveros spolu žily 10 dní v poušti a nazvaly to uměním. Jediným aspektem díla, který mohli vidět jiní (lidé), byla dokumentace těchto eventů.

Principálním záměrem díla Lindy Montano je zkoumání sebe sama. Jak se bude cítit, jak jí bude a jak bude reagovat jsa po tři dny beze zraku, či při poslechu svého fyzicky narušeného srdce. Některé z těchto sebe-zkoumajících performancí odhalují osobní informaci o ní samé - jako v 1974, když hypnotisována, udělala video-tape, kde mluví o sexu. Dala hypnotisérovi seznam otázek, na které chce odpovídat. Téhož roku ona a její manžel udělali performanci, sestávající z presentace šatů, nošených o prázdninách s jeho rodiči na jejich letovisku u Michiganského jezera.

Ještě další performance zahrnovaly vyprávění o minulých autobiografických událostech. V San Francisco Art Institute po tři hodiny kráčela na jednom místě vyprávěje přes mikrofon příběh svého života. V 1974 ležela tři hodiny v kolébce, naslouchaje pásku, na němž o ní, coby dítěti, hovoří její matka.

V Mitchell's Death (1978) používá vyprávění podobným způsobem, a podobně jako v mnoha svých dílech, zkoumá své reakce na vnější okolnosti. Rozdíl je v tom, že v tomto díle tyto okolnosti nijak nedetrimovala.

Linda se odloučila od svého muže začátkem 1975, a začala žít se svou přítelkyní (též performerkou, ale orinetovanou především na novou hudbu) Pauline Oliveros v jižní Kalifornii. Její muž odjel do Kansas City, ale stále spolu komunikovali jako přátelé. Po jeho smrti udělala Linda tři verze oplakávání. V první verzi použila dětského harmonia, na které nahrála několik tónů a nechala je hrát 33 minut, což je počet let, jichž se Mitchell dožil. Ve druhé verzi byly ukazovány diapositivy s Michellem, zatímco hrály varhany. V této době také udělala video-tape se svým obličejem prošípovaným jehlami na akupunkturu. Na pásku její rty přecházejí potichu text napsaný týden či 10 dní po Mitchellově smrti, v němž Linda popisuje, co dělala od té doby, co se po telefonu dozvěděla o jeho smrti až po dobu, co naposledy shlédla jeho tělo v krematoriu. Říká, že to nebylo zamýšleno jako performance, ale byl to její způsob jak se vyrovnat se smrtí. Opakování jejího popisu událostí bylo znovu a znovu bylo jakýmsi "vyjasněním informace". Třetí verze oplakávání, používající určitých prvků z předchozích verzí, byla prezentována v dubnu na festivalu performačního umění, nad nímž drželo ochrannou ruku Center for Music Experiments, vedené Pauline Oliveros, na University of California v San Diegu.

Některá z rozhodnutí, přispívajících k Mitchell's Death, mají mystický význam smysl. Začátkem 60-tých let stodovala Linda na jepišku, a její vazby ke katolictví vysvětlují proč její práce před r.1978 používaly čísla 3. Trvání jejích performancí bývalo často buď 3 hodiny či 3 dny, a používala násobky trojky k determinování dat svých performancí. Tak např. performovala třikrát, 3-ho, 6-tého a 9-tého dne 3. měsíce, ve 3 hodiny, v 6 a v 9. V Mitchell's Death však spíše než aby použila mystických čísel k determinování času, použila formy kříže k determinování prostorového aranžmá, a věří, že je to jeden z důvodů toho, že její dílo bylo úspěšné.

Montano stojí za pulpitem, mluví do mikrofonu. Má v tváři s šedým makeup/-em/ napíchnuto asi 12 jehel na akupunkturu. Světlo z pulpitu vrhá stín na zadní stěnu, vytváří vertikální linii kříže. Horizontální linie kříže je vytvářena spoluúčastníky. Po její levici, na zemi, sedí Al Rossi, přítel a spolupracovník v Center for Music Experiment. Po celou dobu performance, jeden a půl hodiny, hraje na indickou "sruti box", která vydává bzučení. Po její pravici, také sedící na zemi, je Pauline Oliveros, která periodicky bije do japonského dutého gongu. Po pravici Oliveros/-ové/ je video monitor, který po celou dobu performance ukazuje Lindu s šedým makeup/-em/ a jehlami v tváři, zřejmě se připravující na živou performance.

Linda čte do mikrofону text, který napsala krátce po M.-ově smrti. Čte bez přestávky, bez modulování hlasu, v rytmu, který se blíží kostelnímu zpěvu, a ten je udržován zpožděním pásku, což vytváří ozvěnu živého hlasu.

...

...

Na konci performance bylo ticho na rozdíl od potlesku, který následoval každou z ostatních performancí festivalu. Většina z 60 diváků znala Lindu a P.Oliveros, a někteří znali i Mitchella. Po několika chvílích je slyšet vzlykání jednoho muže v obecenstvu. Dokud nebyla ohlášena další performance, jikdo nepromluvil.

Mocný dopad díla je výsledkem toho, že téměř celé obecenstvo vědělo, že popsané události se skutečně odehrály a že dva z performerů (tj. Linda a P.Oliveros) byly v nich zaangażovány. Zájem o dílo by byl daleko menší, kdyby líčení bylo fiktivní a jako takové bylo akceptováno. Performance také získává na účinnosti proto, že je něčím víc než divadelní performancí. Jakoby fungovala jako očištění od viny naznačené vpichem jehel do tváře Lindy; má zpovědní kvalitu, která vyplývá z odhalení intimních pocitů a reakcí na smrt jejího muže.

Linda řekla, že vytvoření 3 verzí oplakávání, z nichž Mitchell's Death je poslední (verzí), jí pomohlo akceptovat to, co se událo. Avšak byly to privátní verze a příprava performance, spíše než performace sama, co mělo katarsní efekt. První tape, kterou udělala, s jehlami a deklamací textu, byla jejím způsobem "být s informací, nakládat s ní osobně". Tape, kterou udělala pro performanci, byla hotova týden předem, ale bylo jejím záměrem vytvořit dojem, že byla udělána těsně před performancí, při tom, když se na ní připravovala. Když byla dělána tichá performanční tape, poslouchala Linda havajskou hudbu, což se zdá s věcí (tj. smrtí) neslučitelné. Hudba byla "personálním způsobem přesunutí materiálu do nové fáze, způsobem jeho rozhybání".

I když kdysi studovala akupunkturu, byly jehly vbodnuty spíše intuitivně než podle zásad akupunktury; avšak některé z ostatních prvků performance měly pro Montano působivé, účinné, mystické moci. Věřící, že síla piecu pochází z kombinace prvků hinduismu, buddhismu a katolicismu - indické "skruti box", japonského dutého gongu a aranžmá performerů a jejich stínů do formy kříže. Orientální prvky jsou zde částečně pod vlivem P.Oliveros, která používá mandaly jako vizuální struktury některých svých děl. Pro Lindu, kvůli katolickému ovzduší, z něhož vyšla, je kříž či znak + mocnějším, silnějším.

I když je Mitchell's Death unikátní v tom, že je odpovědí na událost, kterou ona sama nerozpoutala, neuvedla do běhu, tím, že pak odjela

do Kansas City, se dostala Linda do série ~~XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX~~
okolností, víc, než kdykoliv předtím ve svém díle. I když smrt měla na
ní větší emoční dopad než okolnosti v pozadí jejího dalšího díla, pri-
mární záběr jejího díla zůstává tentýž. V textu, napsaném několik dní
po M.-ově smrti, zaznamenává své ostré vjemy, připamatovává pohledy,
zvuky, dotyky a chutě stejně jako svůj emocionální stav, reakce, chování.
Pokračuje ve svých zkoumáních k dalšímu porozumění sobě samé.

Řeč o pravdě

Jako onen udivený divoch, který něco našel- je to podivná treska vyvržená z oceánu? Je to věc vyhrabaná z písku? Je to nepochopitelný předmět, který spadl z nebe? - dívá se na ten spleťtý tvar, obrací ho sem tam a hledá, jak by mu to bylo užitečné, hledá pravý účel té věci a nenapadá ho, že by mohla mít nějakou vyšší funkci.

Tak i my držíme v rukou umění a sebevědomě se považujeme za jeho pány, směle je řídíme, obnovujeme, reformujeme, manifestujeme, prodáváme za peníze a přizpůsobujeme mocným, slouží nám někdy k zábavě- až po estrádní písni a noční podniky- jindy je používáme jako roubíky nebo hole pro přechodnou /politickou/ potřebu nebo pro omezený společenský účel. Ale umění není znečištěno těmito našimi snahami, neztácí pro ně svou pravou podstatu a při každé příležitosti, při každém opotřebení nám nějak naopak daruje ze svého tajemného vnitřního světla.

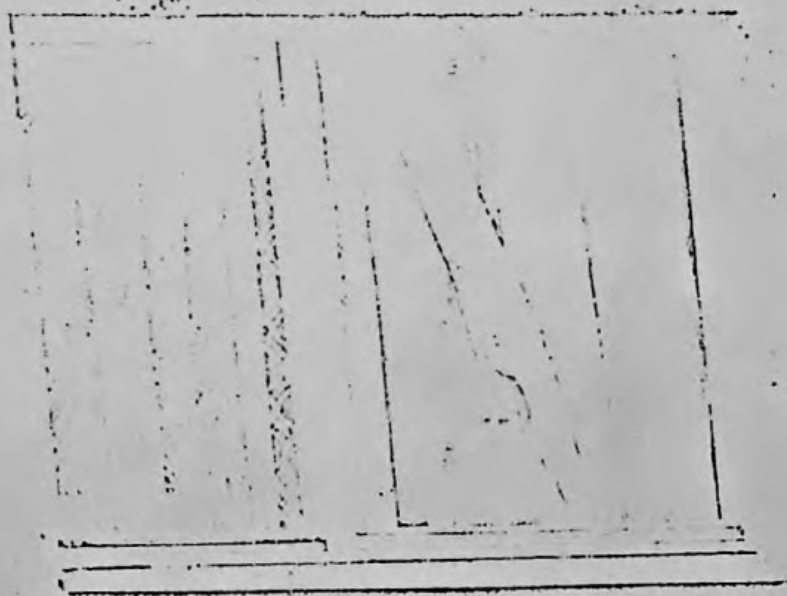
Ale pochopíme c e l é to světlo? Kdo se odváží říci, že definoval umění, vypočetl všechny jeho stránky? A možná, že je někdo pochopil a sdělil nám to v zašlých časech, ale my jsme s tím nemohli být dlouho spokojeni, vyslechli jsme to, ale nedbali jsme toho a odhodili jsme to a jako vždy jsme spěchali vyměnit i to nejlepší, jen když dosáhneme něčeho nového ! A když opět uslyšíme starou zprávu, nevzpomeneme si, že je to to, co jsme už měli.

Jeden umělec se domnívá, že je tvůrcem nezávislého duchovního světa a svaluje na svá ramena akt stvoření tohoto světa, zabývá se ten svět a nese za něj všechnu odpovědnost- ale hroutí se, protože smrtelný genius neunes takové břímě, jako vůbec člověk, který se prohlásil za střed bytí, není s to vytvořit vyrovnaný duchovní systém. A když ho přemůže neúspěch, svede jej na dávnou disharmonii světa, na složitost současné rozervané duše nebo na nechápavost veřejnosti.

Ale všechna iracionálnost umění, jeho oslnivé proměny, jeho napředvídané objevy, jeho otřesný vliv na lidi- v tom všem je příliš mnoho kouzla, než by mohlo být vyčerpáno umělcovou vizí světa, jeho výmyslem nebo prací jeho nehodných prstů. Archeologové nenalézají tak raná stadia lidské existence, aby byla bez umění. Ještě v předjitřním šeru lidstva jsme

dostali umění a rukou, které jsme nestačili rozeznat. A nestačili jsme se zep-
tat: Co je s tímto darem?
Jak s ním máme zacházet? A mýlili se
a mýlí se všichni, kdo prorokují, že se
umění rozloží, že přežije své formy, že
zemře. Zemřeme my, umění zůstane. Pocho-
píme aspoň před vlastním zánikem všechny
stránky a možnosti umění?

SOLŽENICIN



Často žiaľ
SUDĽAV
1979.

Hraničné hodnoty

Usudzovanie, že nič sa dá stupňovať, vzniklo mali-
chernou, umenie nahrádzajúcou logikou. Stupňovať,
od nulového bodu maliarstva po metafory ničoho,
po hranice jazyka, po odmlčanie sa, po hranice
predstaviteľnosti. Všetky tieto miesta majú svoj
príbeh, teda aj dimenzie. Právě nič však nemá žiad-
ne dimenzie. Je ~~nik~~ nepočatým dieťaťom. Bezodným
strachom, /ktorý je možno totožný s krásou/. Pome-
novat sa nedá, lebo prirovnanie ho okamžite pokorí
na materiálne, degraduje na hraničnú hodnotu.+ Na
zakázaný strom.

Môže napriek tomu /vôbec/ naviazať prah ničo-
ho na skutočné nič? Alebo sa musíme zmieriť s tým, že
pre nás existuje len prahová hodnota a na nej budeme
balansovať na život a na smrť? Túto dilemu musíme vy-
jadriť a v tejto úlohe je čosi odporné.

Výraz je slasť /ak viem, že odmlčanie sa by
bolo vyvrcholenie/. Na vyjadrenie strachu so seba-
poznania núti nezodpovedný exhibicionizmus, prameniáci
z malichernosti. Aj výraz vyviera, ako hnisavý vräd.
Realizácia je od samého počiatku ponížením sa: maso-
chizmom oportunizmu.

Čin je vždy omylom. Konat však s týmto vedo-
mím znamená opak: omyl je činom.

15.jan.1979. - L. B.

+ Jazyk proštituuje Slovo. Tvorí hoc aj z ničoho,
no už v okamihu pôrodu zasiláva svoj dasodá.

Helena Kontová: Je možné tvořit v izolaci? Postminimalističtí umělci v Praze

Situace, ve které tvoří tzv. neoficiální umělci v ČSR, se může zdát na první pohled každému pozorovateli velmi obtížná. Možnosti veřejného vystupování, publikace a vzájemné i zahraniční konfrontace je minimální. Informace v posledních desíti letech přicházejí pouze prostřednictvím zahraničních tiskovin, které se nacházejí ve skrovném množství ve specializovaných a k soukromých knihovnách. Přesto však i zde existuje malá, poměrně uzavřená skupina lidí, kteří jsou schopni konfrontace s tím, co se děje v hlavních kulturních centrech.

V posledním desetiletí se prosadila v ČSR řada umělců, jejichž rozdílné projevy jako je performance /Štembera, Mlčoch/, akce body-artového charakteru /Miler/ či instalace /Kovanda/ je možné společně zařadit pod termín stanovený americkým kritikem umění Pincus-Wittenem /1977/ jako Postminimalismus. Jejich umění vzniklo a pokračuje v neustálé konfrontaci se světovým uměním, avšak jde o zcela osobní přístupy k problematice, které se od svých západních kolegů v některých případech zcela vzdálily.

V posledních letech bývá československou kritikou i některými umělci neustále zdůrazňována odlišnost podmínek čs. umění od poměrů, které panují v Americe a některých zemích záp. Evropy. Často bývá uváděna vzdálenost čs. umělců od tzv. Artworldu a jeho negativních vlivů na umění. Je zdůrazňována izolace umělců od ostatního světa, jejich nezájem o to, co se děje v umění. Jakoby z obav o integritu a původnost umělce.

Avšak žije čs. umělec opravdu zcela mimo dosah Art Worldu? Zcela jistě na něj není závislý finančně, alespoň ne do té míry, jako někteří umělci na Zápědě. Neoficiální umělec v ČSR si vydělává na živobytí většinou jinou prací, nikoliv svým uměním. Avšak ohlasy západních stylů je možné postihnout i zde, i když s určitým časovým zpožděním a po kritickém výběru. Umělci, kterým je věnován tento článek, jsou dalecí tomu, aby přijímali určité podněty bez hlubšího porozumění a aby nedali svému konání smysl v rámci situace, ve které se nacházejí. Existuje jistě řada vnějších i vnitřních důvodů, proč zde například zapustila /kořený/ performance konfesivního a obětinného typu nebo akce a instalace výrazně reflexivního a filosofického charakteru a nikoliv performance orientovaná spektakulárně či technologicky.

Hledat přímé předchůdce čs. postminimalistů v jejich zemi je poměrně nesnadné, zvláště uvažujeme-li krátké a nezažité období minimalistických a postminimalistických tendencí v čs. výtvarném umění, jehož kontinuita byla ještě navíc narušena vnějšími okolnostmi začátku 70. let. S výjimkou St. Kolíbala nenajdeme v čs. prostředí opravdu zajímavou a soustavnou práci v této oblasti. Mnohem výraznější byla naproti tomu přítomnost forem akčního umění 60. let, s reprezentovaných v čs. prostředí pracemi Milana Knížáka a jeho skupiny Aktual, na rozhraní hudby a kresby se pohybujícími akcemi a představeními Milana Grygara i do land artu vystupujícími happeningsy Evžena Brikciuse. Tyto tendence však byly svým extravertním a kolektivistickým charakterem vzdáleny umělcům 70. let, kterým šlo o individuální způsob řešení problémů. Grygarův příklad byl zase příliš vázan na estetické a umělecké problémy, než aby mohl zaujmout existenciální a filosoficky orientovanou novou generaci. Rovněž Brikciovy náhodné objevy bez vnitřní logiky a porozumění k tomu, k čemu vlastně směřovaly, nenašly zvláštní ocenění.

Ústup od ideálů 60. let a pozvolné přijímání postoje individualistické izolace se objevil i v Knížákově tvorbě a jeho životním stylu. Přesun od vnějšího k privátnímu, od extrovertního konání k tichému rozjímání, od života v komunitě k tradiční rodině charakterizuje jeho názory a konání z rozhraní let 60. a 70. Jakoby i on dospěl k přes-

svědčení, vyjádřeném později Štemberou, že "...nakonec člověk zůstane sám před světem a záleží jen na něm, jak se s ním vyrovná".

Knížákův Těžký obřad z r.1969 připomene některé pozdější asketické projevy Petra Štembery. Avšak na rozdíl od Knížáka, jehož předpis nejíst a nepít po 24 hodin nebyl určen jen jemu samotnému, ale především přítomným divákům, se Štembera trýznil sám bez přítomnosti diváků. Jeho asketické úkony z let 1971-74 nebyly dokonce ani zaznamenávány ani fotograficky či formou deníku a nebyly /zpočátku/ myšleny jako piecy. Teprve později Štembera nalezne formu, jak sdělit svou činnost přijímání bolesti ostatním.

Předtím, než k Št. začal provádět akce bodyartového charakteru (1971), soustředil se na problémy úzce související s plastikou nebo výtvarným uměním vůbec. V pracích prováděných ve Stromovce v 1.1969-70 mu šlo například o problém pevné a nepevné hmoty /formy/. V Nesení kamenů z r.1971 byl důraz položen již na fyzický výkon. S rancem kamenů přehozeným přes rameno prošel tehdy značnou částí Prahy. Tento piecy ukazuje příbuznost Št.-ova umění s Demijsem Oppenheimem, Bruce Naumanem a Ginou Pane. Podobně jako Oppenheim i Št. si uvědomil své tělo během fyzické práce v přírodě. Naročný fyzický výkon se pak stal nedílnou součástí nejen jeho zcela soukromých asketických úkonů, kde šlo spíše o pasivní přijímání, nýbrž i v pozdějších performancích, kde konstruoval obtížné situace, jimiž pak procházel. Vzhledem k tomu, že jeho performance má vždy otevřenou strukturu, výsledek jeho aktivity nemůže být nikdy zcela zaručený. Neboť, jak sám Št. říká, i v životě se pohybujeme v neustálé nejistotě, a nikdy nemůžeme vědět dopředu, co se stane.

V poslední době Št. opouští dlouho trvající asketické úkony, které předvedl i v podobě performance /Paralelní deprivace, 1976/, když po několik dnů závodil s křečkem, kdo vydrží déle nejíst a nepít. Jeho performance se stávají koncentrovanější, výběr a použití materiálů rafinovanější. Jestliže v některých prvních performancích docházelo k nejasnosti, k nepochopení toho, co se vlastně událo, je v poslední době struktura performance mnohem jasnější a atmosféra iritujícího napětí pro diváky je bezpečně navozena.

Karel Miler se na rozdíl od Štembery v rovině intersubjektivní komunikace k Št. nepohybuje, alespoň ne během provádění akcí. Jeho akce jsou výlučně určeny pro fotografický záznam, se kterým je později obeznán divák. Na rozdíl od namáhavých sebatrýznících výkonů provádí Miler jen minimální gesta, kterými chce poukázat na některé vlastnosti reality, pohybujícími se většinou mimo možnost našeho empirického poznání. Ve své první akci Buď a nebo z r.1972 použil např. dvě blízké, ale přitom oddělené reality jako je obrubník a silnice, aby tak ukázal na jejich společné nepřetržité trvání. Jakoby je svým gestem vyjmul z jejich dočasnosti. Většina jeho fotografií má právě tento charakter, jakoby se na nich "zastavil čas". Jeho fotografie nemají být pouhým dokumentem, záznamem okamžiku, nýbrž obrazem, který má své vlastní trvání, podobně jako např. Morandiho metafyzická zátěží.

Jestliže jsou Milerovy akce vzdáleny performanci, přibližují se v mnohém jejímu předchůdci, Body Artu. Avšak na rozdíl od Bruce Naumana či Oppenheima, mu nejde o prožívání akce. Důležitý je pouze výsledek, fotografie-obraz.

Jan Mlčoch začal performovat, když mu bylo pouhých 20 let. Jeho první piecy a performance jako Výstup na horu Kotel, a Zavěšení, oba z r.1974, a pozdější Ptáci /1975/, byly pokračováním jeho předešlé činnosti, když si zapisoval své sny a zážitky ve formě deníku. Jeho první piecy se odehrávaly většinou zcela o samotě, někdy ve stavu částečné izolace od světa. Např. v Zavěšení nebo v Ptácích si zavázal oči páskou, nebo v Zavěšení si nechal zalít uši voskem. Jakoby se chtěl dostávat do stavu izolace, v jaké se člověk nachází ve spánku, když sní. Napřekvapí proto, že Petr Rezek

/1976/ vyložil jeho piecy jako sny, protože mu je tak Mlčoch předložil.

Prvek snové nejistoty, izolace, náhlého překvapení se objevuje téměř ve všech Mlčochových piecch. V Pohledu na údolí /1976/ pozval např. své přátele na stanovené místo na pražském předměstí. Přítomní netrpělivě očekávali Mlčochovu akci. Nakonec se po marném čekání rozešli. Později vyšlo najevo, že Mlčoch byl po celou dobu na místě, přítomen pod slabou vrstvou štěrku.

Mnohé Mlčochovy performance připomenou např. Chrise Burdena, zejména ty, ve kterých pracuje s publikem. Avšak Janovy performance jsou většinou vzdáleny tvrdosti a drastičnosti Burdenových pieců. Zdá se, že právě v těch, ve kterých se jim v koncepci nejvíce přiblížil, Mlčoch nakonec selhal.

Jiří Kovanda se připojil k pražskému okruhu, tvořenému Milerem, Štemberou a Mlčochem až v r.1976. Po předchozích pokusech v oblasti akční malby a akčního umění vůbec se uchýlil k akcím, které se v mnohém blížily Mlčochovi, avšak jejich charakter byl méně agresivní. Kontakty, které navazoval s náhodnými i předem obeznamými diváky, byly většinou jimi samými téměř nepozorované. Nejdále v této uzavřenosti dospěl v piecě Divadlo /1976/, když, jak uvádí v popisu akce, předvedl na ulici předem stanovené pchyby, ze kterých však nikdo neměl poznat, že jde o nějaké záměrné představení. V poslední době Kovanda opustil akce a provedl několik instalací, ve kterých se soustředil na poukázání na bytí jednoduchých běžných předmětů, jako může být např. květina, provázek nebo tyč. Jakoby se tím vracel k počátkům toho, co předznamenalo Body art a performanční umění, k minimalistické estetice.

Umění uvedených umělců představuje zatím nejposlednější paralelu ke světovému umění v Čechách. Všechny poslední "návraty" k tradičním uměleckým druhům a k reprezentaci nenašly zatím v CSR ohlas, alespoň ne v práci těch, kteří je již před více než deseti lety odmítli, tak jak se stalo běžnou praxí posledních let na Západě. Jean Clair, jeden ze zastánců této "Nové subjektivity", považuje za nezbytné, aby její kandidát prošel především tím, než začne "znovu" malovat figurativní obrazy, všemi posledními avantgardními směry a nebo, aby byl s nimi alespoň obznaněn.

Rovněž někteří z českých postminimalistů přestali téměř performovat. Mlčoch provedl v posledních letech jen dva piecy. Důvodů proto bylo několik. Jak sám uvádí, cítil se zaskočen přílišnou vážností vnější i osobní situace i poměry mezi lidmi, kteří dělají umění. Avšak jeho odchod do soukromí není motivován zhroucením se základních ideálů a postojů, se kterými tvořil. Zdá se, že jeho zklamání pramení z nemožnosti prosazení a provedení těchto ideálů. Současně však ztratil i vůli pro toto umění riskovat. Snad pro něj ztratilo smysl, přestalo být onou nezbytností a vírou, která charakterizovala, a stále charakterizuje požadavky jeho kolegů.

leden 1980

Literatura:

- Pincus-Witten, R.: Postminimalismus, OOLP, New York, 1977.
 Chaloupecký, J.: Art and Transcendence. Flash Art 90-91, Milano 1979
 týž: Příběh Milana Knížáka. Praha 1977. Nepublikovaný text
 Parr, M.: Beyond the Pale. časopis Aspect, Fall 1978, Sydney
 Rezek, P.: Moje setkání a akčními umělci. Praha 1976. Nepublik. text
 Clair, J.: Nouvelle Subjektivité. Clief, Paris 1978.

V l a s t a Č i h á k o v á - N o š i r o: Pražský rezhever

Je nějaký specifický rozdíl mezi japonskými a evroamerickými performancemi? Čím by se dal konkrétně vyjádřit? Vyskytoval se v Japonsku body art v čisté formě? Vzhledem ke zcela odlišné mentalitě a atmosféře tamnějšího prostředí si myslím, že i obsahová náplň těchto aktivit byla zřejmě jiná než jinde ve světě...

VČ: V Japonsku se pojem performance stal běžným až v posledních několika letech /1977-80/ a je proto těžké ho specifikovat. Zatím se performance provádí ve dvou základních polích, z nichž ta první, jež je projevem jevištním, buď tanečním /Tanaka Min/ nebo hudebním /Teru Takahashi/ nebo dramatickým /Shuji Terayama/, může formálně, vzduch naprosto odlišnému obsahovému pojetí, připomínat některé americké performance. Odlišností v obsahovém pojetí jsou dány tradice formy a kontextu jednotlivých žánrů, a také jedinečností problémů životní praxe. Oproti tomu druhá poleha performance v současném Japonsku, jež tenduje být čistě výtvarným projevem, a jako taková je v japonském výtvarném umění silně zakořeněna, může být povrelní paralelou k některým konceptuálním evropským performancím, neboť zde umělci často vyjadřují svou bezprostřední a tělesnou zkušenost prostoru, hmoty, možná i prostředí. Jejich prosterevá citlivost i akcent na tělesný prožitek metafyzicky formulované problematiky, stejně tak aktivní využití vizuálního jazyka médií však utváří výtvarnou performance v Japonsku do podoby značně estetizující, kde na úkor hlediska časovosti se realizuje určitá možnost v časoprostoru, kterou divák interpretálně dotváří. Co současné japonské performance chybí, to jsou jakékoli krajní existenciální projevy ve stylizaci a la Chris Burden, Vito Accenci či Hermann Nitsch, pochopitelně tedy i celý kontext body artu, to co naopak přebývá, jsou originální kombinace syrové hmoty s imateriálním obrazovým prostorem fotografie či videa, kde je zdůrazněna iluzivní hmotnost médií a iluzivní nehmotnost samotného materiálu. Umělec i divák tak vstupují do situace, jejíž autentičnost si ověřují vlastními sehněstmi percepcí, bezprostřední zkušeností. /Pro srovnání viz Experience Book/.

Měla na performanční dění v Japonsku silný /přímý nebo nepřímý/ vliv skupina Gutai?

VČ: Nemyslím, rozhodně ne vědomý. Gutai je spíše mýtem v Evropě a v Americe, v Japonsku běžně citována není. Nicméně, někteří její mladší členové, jako například Nerio Imai z Osaky se dnes hnutí performance zúčastňují. Gutai je však hnutím velmi původním a typickým, snad proto není v Japonsku obzvláště uváděná a diskutována.

V jakém vztahu byli japonští performeři k jiným japonským umělcům žijícím a pracujícím v USA?

VČ: Příkladně většina členů skupiny Gutai odešla koncem šedesátých let do USA, stejně jako v Evropě noví realisté ze skupiny Pierra Restanyho. Generace šedesátých let, obecně vzato, jako by v New Yorku hledala naplnění optimistické filosofie

tehete období, jež ani v Evropě ani v Japonsku neprekázalo možnost převedení vize ve skutečnost, a tak došlo nutně k odtržení /vědomému/ u těchto umělců od domácího kontextu. Nicméně, generace starších umělců žijících v cizině, jako Shusaku Arakawa, On Kawara či Tetsumi Kudo, je v Japonsku velmi vážena a ctěna, stejně tak mladší, jako minimalista Tadaaki Kuwayama či mezi performery Taka Imura. V takovém případě se ovšem citování umělců sami o zachování vazeb s domácími prostředím snaží. Například, počátkem listopadu 1980 jsem měla možnost performovat spolu s Yeshiaki Tene a Taka Imurem v jedné z jeho "Communication performance", kde se mezi námi třemi odvíjela trojúhelníková rozmluva na základě prestižních otázek, odpovědí a promluv, motivevaná hlasatelem z monitoru videové obrazovky, jenž nám dával signály v podobě prvních tří osobních zájmen Já, Ty, On, Ona. Ve vymezených intervalech jsme si odpovídali a hned zase kladli další otázky, nezávisle na naší živé přítomnosti, neboť druhý videomonitor nám obrazem určoval kým je klást. Takto zprostředkovaná forma konverzace pak byla zaznamenávána videokamerou, jež umožnila naší performanci vícedenní reprízu ve studiu bez naší přítomnosti, ovšem za účasti obrovského počtu mladých diváků, kteří práci Imury ve Státech dosud sledovali prostřednictvím dokumentačních materiálů a zde je nyní zaujala možnost deheverování mezi americkým Japoncem, naturálním Japoncem a naturalizovanou Češkou.

Jak byste ze svého kritického postoje stručně charakterizovala práce skupiny "Intersection"?

VČ: Práce skupiny "Intersection" byla především pozoruhodná a tvůrčí v tom, že nezávisle na jednotlivcích a nezávisle i na tvorbě jako takové, formulovala problémy a snažila se vyjádřit citlivost doby, konkrétně pak byla nejúspěšnější v teoretické i praktické práci s tělem. Přestože zahrnovala řadu vynikajících esebností /v celkovém počtu asi dvaceti, v letech zvýšené aktivity až třiceti/, a to z nejrůznějších oblastí umělecké tvorby a společenského myšlení, pracovala vždy anonymně, signována jen jako "Intersection", a též ve fotografické a filmové dokumentaci akcí zásadně bez jakéhokoli portrétismu. Takřka desetiletá činnost této skupiny čeká patrně na své úhrnné zpracování, kde formulaci jednotlivých problémů /zvláště pak práci s tělem a jazykem/ bude možno přímo doložit akcemi, obrazovými i textovými záznamy.

Mohla byste se podrobněji zmínit o akcích Shu Takagiho?

VČ: Akce Shu Takagiho nejsou přímo body akcemi, jak by se mohlo z určitého období jeho tvorby zdát, ale je to systematická práce s hmotou v prostoru, jež předpokládá tělesnou orientaci a zkušenost těla s hmotou v prostoru, bez ohledu na to, zda je tělo v té či oné prosterevé situaci druhotně v obrazovém záznamu vyjádřeno či ne. Jeho tvorba se na zkušenosti těla s prostorem nezastavuje, tělo je zde spíše předpokladem k vyjádření určitého aspektu vnímání, vyjadřuje prostřednictvím prosterevého uspořádání hmoty abecedu našeho vnímání a reakcí na prostor, například na prostor bez středu, na okraj prostoru a podobně, tedy apeluje na tradici nekonvenčního vnímání. Tělo bývá v obrazovém záznamu vyjádřeno hlavně v případech, kdy spíše než o prostor se jedná o vnímání v daném určitém prostředí.

K jakému projevu dnes dospěli Kenji Togami, Akira Kamiyama, Tetsu Tabata, Mitsunori Kurashige, Masaki Nakayama, Hideki

Nema, Keiji Uematsu? Mohla byste se informativně zmínit o každém zvlášť, případně i o jiných, kteří nebyli zastoupeni v "Experience Book" či v jiných dostupných publikacích?

VČ: Skupina citovaných umělců, jež tvoří Experience Book, svůj projev pochopitelně nestylizuje k nějaké jednotnosti projevu čili nové konformitě. Jejich práce jsou značně individuální a autoři sami jsou osobnostmi, proto není možné rozsah umělecké koncepce každého z nich charakterizovat zvlášť. Jejich společným jmenovatelem, i v tvorbě Experience Book, byla a zůstává zaujatost pro práci s iluzivností obrazu, pro výrazové pesuny, jež nastávají při jakémkoli druhotném záznamu zkušenosti, jakožto typickým příkladem různých možností interpretace faktu. Proto v zájmu zachování ~~faktu~~ autenticity záměru a totožnosti vlastního bytí u těchto umělců dochází s experimentací s obrazy, jež ovšem na druhé straně není sameúčelná a vede proto k značné odlišnosti v konkrétním projevu. Pokud jde o plejádu dalších umělců v současném Japonsku, naopak určitou konformitu tvoří fenomén gestuálního či akčního vyjádření v ploše, jež často bývá senzualním a dekorativním projevem, a zde nechci, ani není zapotřebí jmenovat.

Je činnost některého japonského akcionisty výrazně motivována zenem, nebo tento fenomén patří k samezřejmosti, na kterou je hloupé se ptát?

VČ: Fenomén zenu není a nemůže být v současném japonském umění vědomý, pokud ho ovšem neformuluji vědomě já jako cizinka, neboť je to tatáž samezřejmost, jako pro pražské vrstevníky husitské tradice. Není tedy hloupé se na tento fenomén ptát, ale je hloupé na něj odpovídat.

Je Stelarcův akční /bodyartový/ projev v Japonsku ojedinělý, nebo tam podobným způsobem pracuje ještě někde další? Co vlastně dělá Stelarc dnes?

VČ: Stelarc je příliš výraznou a ojedinělou osobností na to, aby kdekoli v Japonsku mohl pracovat podobným způsobem. Nicméně, body akce v Japonsku existují, žádná z nich ale není demonstrativně sebeubližovací, jsou to spíše zásahy do prostředí, krajiny, hmoty, přestě do čehokoli, jen ne vlastního těla. Japonci se jeví být příliš skrytí masochistickým náředem na to, aby otevřený zásah do vlastního těla mohli prezentovat otevřeně. Je to nářed estetizující hlavně vlastní krev a vlastní tělo. Stelarc stále provádí akce zavěšování, jak ve volném prostoru, tak i v konkrétním prostředí, kromě toho paralelně vyvinul takzvanou uměleckou ruku, což je defakto funkční robot pro tělesně postižené, Stelarc však zneužívá hmatové funkce této ruky i počet úkenů a s tímto předmětem perferuje.

Má současné perfermanční umění v Japonsku vývojové tendence, nebo to byla spíše epizodní záležitost sedmdesátých let? Objevíli se v poslední době nové osobnosti pracující tímto způsobem? Pakliže ano, kde z nich je nejesebitější a nejzajímavější?

Nemají japonští perfermeři /a nejen oni/ dojem, že pracují v jakési "geografické izolaci" od ostatního světa? Svým způsobem by to mělo /včetně jiných - podstatnějších - faktorů/ mít kladný vliv na svébytnost a nekonformnost projevu... Je jejich existenciální pojetí světa a /v něm rozličné situovaných/ sebe samých zatíženo tradicí, nebo se staví do opozi-

ce vůči tradici a /vědomě nebo nevědomě/ se ztotožňují s pojetím a přístupem evropských a amerických umělců? V čem spatřujete přínos japonských akcionistů sedmdesátých let do celosvětového rámce performančního dění?

VČ: Osobně se domnívám, že performance je přítomna v umění už od dob Leonarda da Vinci, ne-li dříve, neboť umění v určitém smyslu býválo vždy renesanční. Věřím proto, že performance bude v umění latentně přítomna vždy, bez ohledu na národnost, jen snad s tím omezením, že, bude-li umění i nadále jevem individuálním a aktem ozvláštnujícím... Rozhodně to nebude epizodní záležitost sedmdesátých let nejen v Japonsku, ale ani nikde jinde. V poslední době, jak už výše řečeno, se vyhranují v japonském umění dva základní typy akcí, ale současně se performance eklikou přes rock obrací více ke každodennosti a tíhne k většímu sepětí se životem, s nímž se eventuelně i jako program může ztotožnit. Naopak body art bude problematický v tom, že je jako by limitován věkem i citlivostí jedné generace, a že tedy, přibude-li druhetných záznamů a obrazových experimentací s body akcemi, fenomén tělesné zkušenosti navodí významový posun ve smyslu jejího mnohostanného a mnohoznačného využití. Já sama právě v pokročilé experimentaci dnešních japonských performerů s iluzivností obrazu a relativitou našeho vědomí vůči faktu spatřuji určitý přínos pro další vývoj, neboť umění již nadále bude mezi tvorbou jen těžko vyloučit vědomí médií, naopak bude determinováno i ve výrazu poznáním charakteru médií, jakožto činitele deformujícího přímo zkušenost a utvářejícího zkušenost nepřímou. Proto si myslím, že otázka po charakteru zkušenosti bude nadále nejen pro performance, ale i umění jako celek, zásadní a určující. Jinak Japonsko jakožto určitý kulturní celek trpí komplexem ostrovní uzavřenosti, což na jedné straně v pozitivním smyslu vede k řádnému zdůvodňování vlastní existence a ke svébytnosti, na straně druhé pak, v negativním smyslu, k tendencím nacionalizujícím a k nesnášenlivosti. Japonci si tvoří vlastní kód pro příjem a tok informací, jejich orientace nebývá vždy objektivní, ale v zásadě patří k jejich kulturní tradici zpracovat a asimilovat co nejširší okruh informací, aby tuto tradici vědomě posílili. Nikdy se však vědomě či nevědomě neztotožní s přístupem evropským nebo americkým, neboť usilují o kulturní primát, který je jejich vlastním snem a nejvyšší metou. Z téhož důvodu nebudou nikdy stát v opozici vůči vlastní kulturní tradici.

Jsou centry /ohnisky/ progresivních uměleckých postupů pouze Tokio a Kjóto, nebo ještě /ve stejné míře/ jiná města?

VČ: V téže míře snad Nagoya a Kóbe, a v neposlední řadě též Jokohama.

Pracují japonští akční umělci víc a systematictější s přírodou /pojateu jako otevřenější a "primárnější" možnost pro sebeprojekci a sebereflexi/ než umělci v jiných zemích? Předpokládám, že Japonci mají k přírodě bližší a spirituálnější vztah než ostatní národy...

VČ: Spirituálnější vztah Japonců k přírodě pokládám do jisté míry za mýtus, ale je otázkou, kde a v čem tu přírodu hledat. V našem západním slova smyslu je příroda Japonců rozhodně více bezprostřednější a tedy i primárnější, nicméně i jako taková je již dějinami zhednocena a zestetizována, je jaksi přírodou symbolicky ztvárněnou. Proto pro japonského

umělce je těžké prebežovat se konvencemi přírody natolik, jako pro našeho umělce prebežovat se pohlednicovou krásou Tater. Avšak při sebeprojevení či sebereflexi předpokládáme, že japonské myšlení situuje člověka dovnitř přírody, stejně jako přírodu dovnitř něho.

Přeskočme vzdálenost. Jak se díváte na to, co se "děje" tady? Nemáte dojem, že to tu pozvolna usíná?...

Který trend v současném světovém uměleckém dění považujete za nejaktuálnější a nejživotaschopnější? Co předpokládáte, že se prosadí v osmdesátých letech a podstatně ovlivní a určí /a řekl bych "zvitaminizuje" / další vývoj?

VČ: Silné vědomí, že něco usíná, zvitaminizuje všechno. Jinak, současné světové umělecké dění není podstatné, neboť střed světa máte, kde si ho uděláte, a já doporučuji nejlépe v sobě.

Co je podle vás horší: lhostejnost, skepse nebo rezignace? To jsou /demnívám se / totiž základní psychologické faktory zdejších lidí a je to takřka den ode dne horší...

Vidíte nějaké východiště? Jaké?

VČ: Ze tří předložených atributů považuji za největší zlo lhostejnost, neboť to se mě jeví stanoviskem bezvýhodným. Myslím tím lhostejnost ve smyslu ztráty jakékoli zvědavosti. To je skutečně pestřej asociální. Ale jsem bez předstírání zvyklá hledat východiště v sobě, protože na svou zvědavost jsem takřka pyšná.

Až se vás v Tokiu někde zeptá, co je tady nového a zajímavého, co mu prosím vás odpovíte?!... Nechtěl bych být u toho, bylo by mě ze zřejmých důvodů všelijak...

VČ: Řeknu jim v Tokiu, že jsem již asi pět let objevila Voskovce a Wericha v Pudru a benzínu, neboť: "lano-li nenapne-li se, napnolane se a vznikne napnelismus neboli cukatura, a vůbec, vidíte ten konec? ...heleďte, támhle jde!"

Děkuji za rozhovor.

otázky připravil Milan Kezelka,
Praha, prosinec 1980

Milan Knížák:

Performens jako vývoj i jako ~~degradace~~ degenerace

- 1) Tuia (dívka Harryho R. z Amsterdamu): "I don't like performances, they're so artificial"

V druhé polovině 60. let se začaly bouřlivé hepeningy jaksi zklidňovat, zesoukromňovat. Oproti původnímu, často až drasticko šokujícím divadlu, se začaly objevovat akce, které nebylo možno pozorovat, (a i když, tak jen jejich povrch) poněvadž jejich smysl se objevoval pouze (a jen pouze) při soukromém a intenzivním "provedení", účastnění se, které velmi často zasáhlo (muselo zasáhnout) do osobního života příslušných účastníků.

V té době nastupující umělecká generace nějak podvědomě navázala právě na tyto objevující se aspekty, snad to ani nebylo navázání, spíš se zalekla masovosti a povrchnosti některých, zvláště západních uměleckých akcí a toužila investovat sama sebe, svoji existenci, svůj osud. (Vábila je magičnost akce jako výrazového prostředku, ale vadila jim určitá schematičnost a povrchnost osobní zainteresovanosti). Vidím tu ještě několik aspektů, které spolupůsobily: především vliv východních filozofií, které začaly intenzivně pronikat do širšího povědomí a jakási romantická touha po obrodě, která se třeba na začátku 60. let projevila v hnutí hipís, zakládání komun, sexuální revoluci, atd. Všechny tyto aspekty (a samozřejmě další) vlastně formovaly generaci, která se začala objevovat na konci 60. let a plně vyřžila v letech 70. Začala se tu totálně manifestovat touha po zvýznamnění vlastního života, po porozumění sama sobě skrze obětování, riskování, zapomenutí. Touha, která oproti obecným principům didakticky propagovaným v prvotních hepeninzích (apod. akcích) najeďnou romanticky (a tady opět cítím nepřímý vliv hnutí hipí) prosazuje tragedie i radosti vlastního každodenního já. Tedy romantická performens. Rudý Machův plášť a jeho skok do hořícího domu má najeďnou význam. Špinavé spodky jako magický objekt. Vdechování vlastního pachu až k zadušení. Sebevražda jako askeze. Tímto sesoukroměním akcí vznikla další aspekty. Akce často téměř totálně vystoupily ze sféry umění ve smyslu vnější mezilidské komunikace (tak jak je po určité době chápěno) a stávaly se neoddelitelnou součástí života jedince, jejich tvůrce i konzumenta zároveň. Další účastník byl většinou nemožný a v divákovi se tu často bizarností (naše soukromnosti - i jiného rázu - působí na okolí často komicky nebo děsivě) vzbú-

zoval dojem jakéhosi artistického výkonu. Existence novodobého šamana, na jehož nutnost se mnohé performens podvědomě odvolávají, předpokládá naprostou magičnost prostředí (kumulaci magičnosti), dokonalou znalost tohoto prostředí a smyslu této magičnosti a oprávněnosti šamanského konání. Otázka smyslu a oprávněnosti je provořadá. Nezdá se mi však, že by byla v mnoha případech za prvořadou považována. Naopak, zdánlivá (velmi zdánlivá) neomezenost prostoru a radiusu performens dává šanci našemu exhibicionismu, ambicionismu, bezradnosti.

- 2) Olaf Hanel (před několika lety) v rozhovru se mnou: "Štembera a spol. dělají někde ve sklepe nějaká akce o kterých nikdo neví, pak z toho nadělají spoustu fotek a posílají všude po světě" (viz pozn. na konci tohoto pojednání)

S vznikem performens, spíš s uvědoměním si performens (vznik není ten správný výraz) dostala se rovněž do popředí otázka dokumentu jako uměleckého díla. Nechci tu uvádět příklady z historie, kdy se tak už dělo, nebo poukazovat na aspekt dokumentárnosti u nármálních (tedy nedokumentárních) děl, chci podtrhnout fakt, že v současnosti je rozmach této disciplíny, tohoto výrazového prostředku nebývalý. Hopeningy 60. let ještě dokumentaci tolik nepotřebovaly. Vznikala sice, ale nějak na okraji, jako zpráva pro pokračovatele, ^{ne} jako předem připravovaná stránka Dějin umění. U hopeningů byl dokument počítován jako něco přidavného, okrajového, často dokonce škodlivého. (Někteří autoři dokonce zakazovali na svých akcích fotografovat, záměrně nevytvářeli žádné dokumenty, atp.). U performens je tomu naopak. V drtivé většině je tu dokument podobným prvkem jako u malíře obraz, u sochaře socha, u spisovatele kniha, atp. (Obraz malovaný epizodou našeho života). Častá soukromost (velesoukromost) performens a přitom touha (často asi jen podvědomá) po komunikaci dala vznik tomu, že mnohé z těchto akcí vznikají jen jako záminka pro vytvoření dokumentu. V tomto případě může vlastně performens zmizet a zůstat jen uměle vytvořený dokument, který by teoreticky mohl mít (a třeba má) stejnou kvalitu (nebo i větší) jako dokument skutečný. Je to samozřejmě opět otázka míry osobní odpovědnosti a schopnosti každého tvůrce. Za svoji osobu se domnívám, že by energie zužitkovaná pro mnohá obtížná performens, kde obtížnost je vlastně uměle simulována, mohla být zužitkována lépe při řešení skutečných problémů, myslím problémů

jejichž obtížnost simulována být nemusí. Myslím, že na jejich nedostatek si nelze napříkat.

A přimlouvám se za ještě větší zesoukromnění performance, aby opravdu byly prostředkem k zkvalitnění samotného performerů, poněvadž existence kvalitních jedinců zkvalitňuje celou společnost. To jsou obecně známé banality, které však při totální realizaci přestávají být banální. Už jen pro jejich namáhavost.

- 3) Dobra Zborník, na jehož požádání tato úvaha vznikla, mi po přečtení konceptu do telefonu vytkl určitou abstraktnost článku (je to prý příliš obecné, jako by to psal J.Chalupecký) a chtěl, abych připojil několik postřehů motivovaných mou určitou zkušeností vzniklou/ lety práce na podobném poli a dvěma dlouhodobými pobyty v zahraničí (1968-70 USA, 1979-80 West Berlin plus Německo, Holandsko, Itálie, atd.). Mám dojem, že si přeje, abych tam zapojil nějaké drby, osobní nechuti, invektivy apod., které by celou věc okořenily. To se mi asi nepovede. Debata mezi přáteli je podobným projevům nakloněna, ale při psaní článku (alespoň mně) spousta z toho vyvane. Požádal jsem D.Z. o několik otázek, které by mi pomohly dostat se při odpovídání do stavu schopného tyhle věci evokovat. Dobra tedy dodal několik otázek, které, bohužel, ve mně nevzbuzují vůbec nic z toho, co očekává.

Dobra se táže: Jak by měla vypadat tahle činnost u nás? Její smysl apod.?

Na první otázku musím odpovědět NEVÍM. Nelze nikdy a nikomu poskytnout recept. Jen se domnívám, že umění (a speciálně akční umění) má v naší zemi specifické rysy, které samozřejmě modelují celou věc a která by, podle mne, měly být především pochopeny a využity, mělo by být pracováno s maximálním zřetelem na ně. Chci poukázat na to, že historie akcí v Československu je jiná než historie na západě. Akce tu nezačíná být používána jako malý logický krůček předešlého vývoje, jako se tomu dělo na západě (Cage a jeho žáci) atp., ale jako výraz touhy po novém typu života, jako odraz historie revolucí jež poznamenala naše mládí, jako revolta proti lenosti a tuposti myšlení a vůbec života celého. Akční činnost v naší zemi se spíše podobala náboženským, revolučním, sociálním hnutím než umění. U kolébky nestál Cage a Duchamp (atp.), ale adamiti, blouz-

nivci našich hor, ruští revolucionáři, brigádníci padesátých let. Proto mi vadí soukromost performens tam, kde je jen soukromá, a přitom vydávána za pospolitou. Rozpouštění impulsů do každodenního života, nezachytitelné, nezmapovatelné, nehodnotitelné burcování (k životu, k jeho zapomínanému nebo dosud neobjevenému smyslu) mi připadá dalece důležitější než fascinující představení dokonale opuncovaná cejchem umění.

Jak to (co Dobro?) prezentovat lidem?

Asi si myslí jak se vyvarovat deformace, která vzniká, když tlumočíme nějakou myšlenku (pocit, cokoliv) skrze nějaké média v našem případě skrze médium akce (performens, atp.). Chtěl bych jen podotknout, že funkci šamanů (a podobných postav) u jinak vyvinutých národů (berte na zřetel formulaci "jinak vyvinuté") a podmiňovala naprostá nutnost. Jejich jednání nebylo nikdy náhodné, ale řízené po staletí vypozerovanými rytmy. Napojené na ně. A jejich život se odlišoval od života běžného člena kmene. Šaman musel svoji schopnost vykupovat, musel platit celým způsobem života. (Tady by se snad mělo mluvit i o původní funkci celibátu u katolických kněží. Atp. Nebudu to rozebírat, jako ostatně nerozebírám nic, překračuje to meze tohoto článku). Tímto vlastně ale částečně odpovídám na další Dobrovu otázku, která se týká umělecké profesionality. K tomu chci dodat jen to, (abych se vrátil k výše zmíněnému) že profese šamana byla vysoce kvalifikovaná, ale dnes profese performer svádí svoji zdánlivou nepotřebnost dosud známých uměleckých dovedností k bezbřehému amatérismu. Možná, asi určitě, není třeba ovládat mnoho doposud požadovaných ručních prací, které hlavně v několika posledních staletích, zatemnily oblohu umění, ale rozhodně je třeba požadovat co největší profesionalitu ve smyslu odpovědnosti k nám samým a ke světu kolem, profesionalitu vyjádřenou úpornou snahou po askezi naší mysli, skromnosti a totalitě našeho života, profesionalitu vyjadřovanou naší neustálou aktivní touhou po vlastním zdokonalení, zdokonalení ve smyslu odheroizace, odegoizace, ad.. ad...ad. (Tak nějak. Nelze to vysvětlit aby to nezavánělo frázemi. Bohužel jsme jazyk v tomto směru dostatečně nevybavili a to vybarvení zprznili).

Abych se vrátil k původní otázce prezentace, Dobra možná narážel na výrobu dokumentů, o které se zmiňuji v předešlých částech tohoto

článečku, Chci jen podotknout, že v jejich případech se nejedná, ani nemůže jednat o něco zvláštního, výjimečného, avantgardního. Svou povahou (fotografie, kresby, psaný dokument, video záznam, atp.) jsou již od samého začátku určeny k prodeji (a z tohoto aspektu již v mnoha případech přistupováno k jejich tvorbě) a tak je samozřejmé, že snadno našly místo na uměleckém trhu. Často snadněji než jiná, údajně méně avantgardní média. (Takže jsme opět doma).

Další otázka: My a Evropa a Amerika.

Byla po troškách zodpovězena v předešlém. Chci jen dodat, že v Americe je vše zkomercialisováno dříve než to vznikne. Je to tak samozřejmé, že to vlastně lze přehlížet. Sklon k herošismu, barokisaci, k romantismu (v americkém hávu) je tu nápadnější než v Evropě. Zrovna tak jakési lpění na formě (i když možná jiným způsobem než jsme zvyklí), možná spíše jakési lpění na povrchu, kabátu věci. Jinak, svět se zmenšuje a problémy jsou téměř totožné, vždy však ojinačené s vůní prostředí kde vznikly. Nám železná opona pomohla méně zdegenerovat i když, jak se mi často zdá, všichni tu po té degeneraci touží. Snad proto tolik fandím těm a tomu co roste rovně,

Dodatek Petra Štembery k výroku O.Hanela: Je pravdou, že Hanel, Briekius a třeba Steklík či jiní další akční umělci (byli ještě další?) nebyli ~~známými~~ jmenovitě zvaní (i když by je nikdo nevyhodil, kdyby přišli, tak jako nikdo nevyhodil ty jejich známé, lidi z "jejich" okruhu, kteří někdy přišli), avšak jejich převážně hospodská existence, baparování se vlastní důležitostí, tj. jedinečností vlastní tvorby /nic jiného pro ně neexistovalo/ a pod. stěží mohly být základem vůbec nějakého styku....Byli a jsou nám bližší třeba Fox, Burden, Parr, Marina Abramovič, Szentjóby a Beke atd., které jsme, (a nikoliv celý svět, jak mylně uvádí Hanel) informovali o tom, co děláme, tak, jak oni informovali nás o své práci. Jak správně píše výše Milan Knížák, svět se zmenšuje a problémy jsou téměř totožné, vždy však ojinačené vůní prostředí, ve kterém vznikly. Ale snad - myslím si - by tam toho prostředí nemělo být příliš, aby to nebyl folklór, který je vždy trapný



Petre, v téhle zemi o tobě a o tvé práci ví žalostně málo lidí a to ještě přinejmenším třtina z druhé až třetí ruky... Zatímco před vchodem do Národní galerie přešlapují dlouhé fronty na předváděcího Alfonse Muchu, téměř nikdo nemá potuchy o dnešním Petru Štemberovi...Co tomu říkáš?

To by byl hrozně dlouhý výklad. Zkusíme to stručněji, ano? Určitě to, že o mně - a jiných - ví málo lidí - má co dělat s celou situací kultury a umění zde, rozhodně nenakloněnou jakémukoliv modernějšímu projevu - a nejen nějakým performancím či akcím! A vedle totálního nepochopení - kdyby to šlo, totálního před-zakázání podobných aktivit, byla situace komplikovanější na jedné straně samou povahou performancí (které jsou přece jen pro omezené publikum), na druhé straně komplikovanější i o počáteční nesouhlas s těmito aktivitami (nebo nezájmem o ně) ze strany mnoha výtvarníků, pro něž tyto věci byly málo uměním - byť šlo o výtvarníky avantgardy 60.let, z nichž mnozí jsou i nadále v čele vývoje českého umění (být nepublikovanými a dnes veřejnosti stejně tak málo známí jako performeré atd.). Ale toto se poměrně brzo zlepšilo a moje (a nejen moje) práce byla těmito lidmi vzata na vědomí (a někdy i akceptována). A myslím, že nejen jimi - pamatuješ na vyprodané Divadlo hudby při jedné z džezových dnů asi před 2-3 lety, na pořadu o konceptuálním umění (který byl vlastně pořadem o akcích a performancích)?

Ale nemyslím si, že by i v situaci příznivější různým či všem formám projevu (umění) byl větší zájem o tyto věci... nejsou prostě masovým uměním či zábavou. A pak, lidé se z valné většiny zajímali a zajímají o jiné věci - o umění málo, o moderní umění minimálně, a o nějaké "výstřelky" v něm ještě méně...A vlastně, proč by se měli?

A že se teď tlačí na Muchu? Když už umění, tak právě na takového Muchu! - je to hezké, bez problémů, nemusí se přitom moc myslet, nestaví to před nikoho žádné otázky, problémy...Avšak nekřivíme mu (Muchovi) zas tolik - byl to jeden z prvních pop-artistů, umělců, kteří pochopili něco(nebo hodně) z podstaty média (reklamy, plakátu), i něco ze "sociologie vkusu", vkusu mas, dá-li se to tak nazvat. Samozřejmě, kvůli těmto věcem lidé na Muchu nechodí...O Muchovi bych ti mohl toho povědět víc, ale je řeč o mně, ne o Muchovi, že?

Co předcházelo tvým pracem v oblasti tělesných akcí?

Čím byl podmíněn přechod od víceméně tradičního projevu k akčnímu vyjádření?

Začínal jsem abstraktními kresbami a obrazy, v 1966-67. Takové zmatky, chvíli Tapies, chvíli gesturalní malba...Ale mě nijak moc nezajímalo výs-

ledek, spíše proces: a tak jsem některé z obrazů vystavoval slunci, dešti, sněhu, ohni..Odtud už nebylo daleko k procesuálním akcím v krajině, přes různé látkové a plastické struktury či skulptury (hodně minimál), k přímým zásahům do krajiny. I tam šlo vždycky o proces, změnu(y) vyvolané(vyvolávané) počasím atd. V r.1970, když jsem dělal jednu velkou věc na Trojském pštově (kde bylo obrovské bahnisko, které jsem tvaroval do jakéhosi z jedné strany otevřeného trojúhelníku, aby se z něho zaktátko zas stalo jen bahnisko), jsem objevil, že není tak důležité to, co je děláno, ale to, co to dělá, tělo! stručně řečeno, že samo tělo by mohlo být materiálem i prostředkem výrazu. A tak jsem v 1971 vláčel kameny v síti ze Suchdola do Dejvic, což byla akce, kde sama fyzická aktivita (i to, že měla poměrně dost - náhodných - diváků) měla zásadní význam.

Ale tady se musím ještě vrátit k druhé, neméně důležité věci - a to byl můj desetidenní pobyt v Paříži 1968. Tam jsem shlédl na slavném Májovém salónu, kde vystavovala "avantgarda", asi milión hnedle stejných obrazů (což mi řeklo, že malovat už opravdu nelze), a především, neměl jsem víc než týden co jíst - byl jsem úplně bez peněz. Tehdy mě to šíleně sralo, ale po letech se to změnilo ve fantastickou zkušenost těla, existence, vůle...A tahleta zkušenost se koncem 70 začínala slévat s výše uvedenou zkušeností kořenící v uměleckých aktivitách, a vyústila v ten piece s kameny, intenzivní praktikování jógy a hromadu sebeumrtvujících aktivit (čím dál delší údobí ať už bez jídla, pití, spánku, či kombinovaně). A pak jsem zase začal číst existencialisty, plno knih o psychologii, orientálních "filosofiích" (schálně to slovo dávám do uvozovek, protože to je spíš život než filosofie, jak si ji představujeme my); 1971-73 ~~JAM~~ jsem v "umění" dělal několik různých druhů věcí - na jedné straně sekvenční fotky z každodenních aktivit (z toho bylo taky pár 8mm filmů); pak ~~XX~~ některé záležitosti s médii (asi v 1971 jsem "dokončil" vysokou - vyhodili mne - tehdejší fakultu sociálních věd a publicistiky (kde se člověk tu a tam doslechl o médiích a komunikaci). To byly, myslím, dost dobré věci - zaznamenával jsem, co hlásili v rádiu o Stavu vody na českých tocích dnes v 7.hod.ráno a povětnostní hlášení (výška, tlak, teplota, rosný bod), psal to na kartičky a nějakou dobu pravidelně posílal přátelům-konceptuálním umělcům doma i venku. Nevím vlastně, jestli jsem nebudil dojem, že posílám nějaké rafinovaně kódované zprávy /i když teď mně napadá, že by to mohlo být dotažení této ideje/...O to mi však nešlo - rajcoval mně ten přenos zprávy (která je pro normálního člověka, pokud není zrovna meteorologem, sama absurdní) z jednoho média do druhého...

Jo, a pak jsem dělal ještě fotky různých posic a výdrží, to už zas mělo co dělat s mým tělem....V 1970-71 hromadu návrhů na "obydlí" v přírodě: jedno z nich jsem ručně vyulabal v zemi v r.1976 (velká díra v zemi v kořenech velkého stromu, které by složily - v případě deště - jako střecha, jen by se překryly větrovým a listovým). V 1970-71 ještě "návody" - na různých místech předměstích jsem zanechával krabičky, obsahující motouzy, provazy, šňůry, lemovky a pod., s výzvou nálezců realizovat svou "první skulpturu", a evtl. mne informovat o tom, jak jí provedl .. A (dělal jsem) ještě hromadu dalších věcí, nijak důležitých

Měl jsi/nebo máš/ pocit, že to, co jsi dělal cca od 1973 bylo v určitém smyslu komunikativnější?

Když si odmyslím formální provedení akce /a to dost dobře nejde/, zůstane obsah a to, jakým způsobem bezprostředně koresponduje s vědomím a se zkušeností diváka přítomného akci. Nezdá se ti, že aby tyto akce mohly být prezentovány veřejně, aby obsah /tj. poselství/ skutečně přimluvoval promlouval k divákovi, vyžaduje to z jeho strany určitý stupeň myšlenkové zralosti a hlavně absolutní otevřenosti vůči novému?

Rozhodujícím byl až r.1974, kdy jsem začal dělat tyhleto tělesné záležitosti jako akce, performance, pro lidi - tady byla ta pravá komunikace: zasahovat evtl. "diváka", jak to dělalo konceptuální umění (v užším slova smyslu) jen v mysli mi už nestačilo, vyloženě jsem potřeboval tento "zásah" rozšířit i o dimenzi smyslovou..

Ta druhá část otázky - to je přímo klíčová otázka všech těchto aktivit - ano, tyto aktivity vyžadují od diváka i určitou myšlenkovou zralost, i určitou otevřenost.. Většina akcí (a nejen mých) byla dělána právě pro takovéto lidi - z valné většiny známé, mající stejnou generační zkušenost, stejné či velice podobné zázemí (mnozí z nich vystudovali FF, někteří dokonce kunsthistorii, někteří byli fotografové atd. - nejméně tam vždy bývalo lidí od umění - klasičtější-moderních malířů a sochařů, ti byli nejméně pružní a otevření, díky svým představám o tom, co je to umění...A ani jsme o jejich účast nijak moc nestáli - cítili jsem se (a nadále se cítíme, pokud mohu mluvit i za ostatní) na hony vzdálení "uměleckým" otázkám... Mohl by ses zeptat, jestli se našich akcí zúčastňovali jiní akční umělci: Hanel, Brikcius, Steklík) - ne, nezúčastňovali, ty jsme na své akce jmenovitě nezvali (i když mohli přejít, jako jiní - nikdo by je nevyhodil!), protože jsme od samého konce 60. a začátku 70.let, kdy se u nás objevily konceptuální tendence - znali jejich předpojatost proti všemu tomu, co bylo odlišné od jejich modelu tvorby i jejich životního stylu hospodských

umělců. To zrovna nebyly ty pravé podmínky ke vzniku nějakých kontaktů s nimi, a taky k nim v podstatě nikdy nedošlo....

Tedy, abych se vrátil k otázce samotné: tyto aktivity vyžadují určitou myšlenkovou zralost, i určitou otevřenost (diváka), což vede (ta nezbytnost myšlenkové zralosti) k určitému omezení účasti publika, která je též omezována prostorem, který si zvolí performer, a ten si většinou vybírá menší prostor, aby byl s to ho obsáhnout, pámout, vede to k určitému elitářství...Avšak, dovedeš si představit performanci před naplněným stadiónem?...Na druhé straně, performance, založené především na těle performerů a jeho aktivitách se většinou stejně vnímá nejdříve dalo by se říct fyzicky /proto je taky zapotřebí blízkosti diváků u performerů/ - mentální zpracování performance v divákově je někdy dlouhodobým procesem - přiznám se, že někdy mi trvalo třeba i pár měsíců, než jsem "pochopil" např. některou Mlčochovu věc, a to mi často ještě někdo musel pomoci, něco naznačit), a k okamžitému, bezprostřednímu fyzickému, smyslovému vnímání není zapotřebí příliš myslet: jáe tedy o to, čemu ty říkáš určitá otevřenost, a čemu by se taky dalo říct sensibilita /slyšíš tu smyslovost v tomhle slově?/, imaginace...

Tento smyslový aspekt performance ji však dělá přístupnou i ne-intelektuálním, "outsiderům": znám případy, kdy tito reagovali^{na} (chápali) performanci hlouběji, než vzdělanci, zasvěcenci...

Které své tělesné akce považuješ ze zpětného pohledu za nejdůležitější a za nejpodstatnější?

To se hrozně těžko vybírá - asi bys rád nějaké rozdělení, rozřídění. Ale jaké, podle "námetu", či podle míry podstoupeného rizika, obsahu nahodilosti, podle obtížnosti provedení, podle minimalisace či "barokisace" aranžmá? To bych se nadřel - a beze smyslu. Říkals, že tady bude pár obrázků - ty, včetně popisů akcí by mohly stačit.

Mohl by ses podrobně vyjádřit k akci "Narcis"?

To byla série, ne jedna akce - byla zpočátku snad příliš osobní záležitostí, ale pak, aspoň jak jsem na to koukal já, nabyla širších rozměrů. To osobní, co v něm bylo, bylo to, co mně na sobě samém žralo (a pak jsem přišel na to, že mě to žralo i na jiných lidech, když jsem o nich začal přemýšlet - to, co je vlastně podstatou tohoto fenoménu - totiž vzhlížení se,

(nejen fyzické !) v tom, jaký jsem, (jací jsme), v tom, co dělám(-e), a s tím souvisící menší či větší ignorance ostatních. Já to ze MX sebe prostě musel dostat - bylo to v době, kdy jsem dokázal třeba 14 dní nejíst nebo týden vůbec nepít (nepřijímat žádné tekutiny), nebo týden vůbec nespát, atd. - a viděl jsem, že se svou téměř dokonalostí hrozně vzdaluju lidem, že jimi trochu začínám pohrdat, proto, že nejsou tak "dobří" jako já...

Narcis 3 obsahoval sebe-vzhlížení v zrcadle v míse s vínem, v němž ležely úlomky tohoto zrcadla, a které jsem pil tak dlouho, dokud to šlo; důležitá tady byla nejen ta asketická aktivita (já alkohol prostě nesnáším), ale i to, že jsem pak měl diváky k tomu, aby to opakovali po mně, a aby tak trochu sami byli Narcisy - pokud by si to uvědomili (v Praze s tím nikdo nechtěl mít nic společného, v Maďarsku se napili a sebe-vzhlíželi téměř všichni diváci).

Poslední z téhle série, Narcis 4, byl vlastně jen latentní - to zrcadlení, sebevzhlížení se mohlo nastat teprve tehdy, až by prasklo zrcadlo. ~~Na něm~~ na němž jsem ležel opřen hlavou, a které jsem posouval po dvou prknech, na vášku podélně postavených, směrem k druhému zrcadlu - opřenému o zeď. Obě zrcadla byla reversem navrch

Je pravděpodobné, že tvůj projev v sobě obsahuje nějaké konkrétní "místní" /tzn. pražské/specifikum ?

Všeobecně se říká, že prý tomu zatím nikdo neunikl, ať dělal do dělal...

Nevím, co myslíš tím pražským, to hospodské, na pomezí vážnosti a grotesky, naturalismu a quasi-surrealismu - vyseďávání, žvanění, žertíkování, ten životní styl, který pronikl natolik do tvorby hromady lidí mé generace i o něco starších - že je nelze od sebe navzájem oddělit?, že dílům těchto lidí příliš neporozumí ten, kdo neví nic o způsobu jejich existování?, kdo neví nic o "Praze magické"? Toho je v tom, co jsem kdy udělal, hrozně málo.

Říká se, že existenciismus měl v Praze slušně živnou půdu - je tedy tím pražským ta existenciální poloha mých věcí? Anebo určité ironické (obzvláště v poslední době) prvky, obsažené v některých akcích? Nebo přímo sama absurdita celého toho konání? Toho bys u mne našel dost, ale myslím si, že to není české, pražské specifikum: že je to úplně jiná poloha než u výše zmíněných lidí - nemusím je jmenovat, že ?

Na co kladeš při realizování svých záměrů největší důraz?
Jde ti o souvislou návaznost jednotlivých akcí?

Asi na celkové aranžmá, které bývá takové, jakým ho chci mít; zároveň však už sama představa toho kterého piecu /a o to víc pak jeho realizace/ počítá s určitou náhodou - jinak snad ani nelze, zabývá-li se člověk nějakým procesem, jehož výsledek není předem znám. Já se hrozně málo vyznám v technologických různých materiálech, co dělají, jak působí atd.; nebyl by asi problém, nalistovat si někde, co dělá, co může udělat, způsobit to a to, ten a ten materiál - ale to mně vůbec nerajcuje.

K druhé části otázky: ne, spíše nejde - je asi pravdou, že v určitých "obdobích" převládá víc ta či ona idea či forma či co, ale je taky pravdou, že v každém určitém "období" jsou už nakousnuty ~~určité~~ záležitosti, které udělám teprve třeba za 1-2-3 roky, ať už z technických důvodů, nebo proto, že za tu dobu uzrály, nebo modifikovaly...

Ona mnohá taková akce vypadá hrozně jednoduše, ale ujišťuju tě - a nakonec to víš sám nejlíp - že vlastně provedení takové věci ukončuje někdy i letité období jejích příprav. Já třeba jsem vždycky měl rád minimal-art, ne pro ty kostičky či plochy samy, ale právě pro tu redukci až na dřeň. Myslím, že body-art a performance vycházející z něj mají částečně taky svůj základ v minimalu (nejen v konceptu, happeningu, Fluxu), že ho vlastně dotahují ještě o kousek dál. Takže udělat nějakou takovouto performanci, to vlastně je šílená námaha odstranit mnohé zbytečnosti, věci navíc, ale zároveň, na rozdíl od minimalu, o ponechání určité otevřenosti všem možným procesům, přístupům a výkladům: tohle skloubit dohromady, to je dost práce, aby z toho nevzešla nějaká sračka /a někdy opravdu i vzejde!/. Ovšem tahleto éra minimalisace už asi skončila - kdekdo teď začal "barokisovat" (já někdy taky trochu), ale to myslím má co dělat i s určitými změnami v tom, oč v akcích jde: performance, na rozdíl od minimalu a počátečního body-artu je také poesíí, metaforou, dá-li se to tak nazvat, ne jen faktem...

Je v tvém případě možné jednou jedinou akcí vyjádřit určitý životní aspekt, nebo je to vyjádření pouze fragmentární a aby tento z celku vyčleněný aspekt byl vyjeven v celé své proměnlivé totalitě, byl by nutný celý /ucelený/ akční cyklus?

Těžko na to může stačit jediná akce - ta je vědecky nezbytně fragmentární, takže je lepší znát některé další kamínky mozaiky, jimiž jsou další akce, k tomu, aby si divák ten aspekt objevil - to už je na něm; naopak, na mně zase je, abych ji udělal tak, aby - přes to, co jsem řekl předtím - měl sensiblní divák šanci objevit onen aspekt třeba poprvé. Nemělo by se to ovšem "říkat", podávat po lopatě, nebo jako "to a to je tak a nejinak", jako jedinou velkou PRAVDU. Důležitá je právě ta metafora. Kdyby mi šlo o jednoznačné konstatování, jednu velkou pravdu (nejsem si jist, že něco takového existuje!), jako např. že život je neustálé střetávání, či třeba rozhodování atd., mohl bych si před ty lidi prostě stoupnout a říct jim to...

Jaký je tvůj osobní vztah k rituálu? Věříš v jeho současnou funkčnost v privátním nebo mikrosociálním životě? Je myslitelné, aby si udržel svou aktuálnost a životaschopnost mimo kontext některé oficiální víry?

Nezlob se, já tohleto slovo dost nerad. Víš, přečetl jsem dost knížek o antropologii, přírodních národech atd., a tak se mi časté nynější používání tohoto slovíčka nelíbí. Kdejaký krátk - většinou z neschopnosti, a někdy z pohodlnosti, nechť se zabývá tím, o co vlastně v té které akci šlo (nemluvím o zdejším kritikách, tady jaksi vymřeli - resp. byli vymřeni)-začne plácát o rituálu. Je pravda, že "privátnost" performancí, většinou pro limitované množství diváků, "zasvěcenů", nahrává takovým soudům; EX to, že performer často vyjímá nějaký aspekt/fakt svého života, někdy ho víckrát (někdy až do úmoru) pomalým tempem, slavnostně opakuje, pokud možno co nejpřesněji, to tento fakt jaksi posvěcuje - to je pravda, ale jestli je to rituál? Původní rituál byl spojen se základními otázkami bytí (a nikoliv detailíkem života, jak tomu bývá u performerů), a to nejen jednoho člověka, ale celého společenství. Vázal se k nějaké velevýznamné události - a ta, aby jí bylo umožněno znovu se stát, musela proběhnout (v nápodobě) pokud možno co nejvěrněji. Tady je asi ten omyl: někteří z performerů taky, co nejvěrněji napodobují onu událost svého života, kterou považují za důležitou. Avšak, jak už jsem řekl, původní rituál sloužil možnosti znovu-se-stání prvotní události; rituál mnohého dnešního performerů často slouží jako odreagování se, jako zbavení se traumatu oné události...Chybí tedy tady to, čehož je rituál součástí, tj. magické pojetí světa, tj. zážitek jednoty se světem...Moderní člověk nic takového nezná - performer tedy "rituálně"

manifestuje své (moderního člověka, v lepším případě) pojetí ne-jednoty se světem

Ve tvé práci z minulých let silně převládal silně subjektivně nebo objektivně akcentovaný existenciální motiv. Nyní zdůrazňuješ /s použitím různých sdělovacích médií/ spíše sociální tematiku a to v perfektní ironicko-kritické poloze. Nejvíce je to patrné na wrocławské akci se slepicí, novinama, rádiem, a TV a na akci, kterou si realizoval letos na jaře a v níž jsi nechal návštěvníky, kteří napjatě očekávali body-trhák, vstoupit do půdního prostoru vydekorovaného plakáty, kde se mohli osvěžit tvrdými psími suchary pomazanými kaviárem a drinkem, zatímco z transistorového rádia vycházel ohlušující přímý přenos ze spartakiádního svičení. Interpretace byly různé, tak jako se vzájemně lišily kladné a záporné postoje.

Co tě přivedlo k tomuto obratu v tvé nynější práci?

Že jsou interpretace různé - tomu jsem nadmíru rád - už to samo mluví o tom, že to lidi nějak oslovilo, že se snaží trochu přemýšlet. A že se neshodnou? Proč by měli? Existuje snad nějaká oblast, kde se shodnou víc než dva lidé? Často se neshodnou ani ti dva. A často se "neshodne" ani člověk sám se sebou.

Co mě přivedlo k tomuto obratu? Ten už je vlastně staršího data - podobné záležitosti už jsem vlastně nakousával v roce 1978 (ne ve všech), byť ne tak hutně, jednoznačně. A co mě k tomu přivedlo? Na jedné straně trochu to, že zdaleka ne všichni z diváků různých akcí chápali, že to nejsou zdaleka jen piecy o mě, o mé situaci..To, že jsem tam byl v té dejme tomu existenciální situaci byl já, bylo proto, že to byla má forma presentace této situace - někdo jiný by ji vyjádřil třeba úplně jinak - a le to, že ty piecy jsou taky o nich, o jejich situaci. lidi dost nechápali. Byl jsem pro ně ten, kdo "se věší, mluví, či co" (jak to řekl jeden Slovák), takovej zvláštní psychopat, exhibicionista, masochista, řízek, kterej se nebojí..Ale když se někdo díval pod tímhle úhlem, uniklo mu toho víc, než pochopil...že jsem nasadil míň riskantní (někdy i naprosto neriskující polohu), neznamená, že jsem s "drsností" úplně skončil...

A pak mně k tomu přivedl zájem o média sama, co to vlastně je, co to s náma dělá, jak nás opracovává, jak na to reagujeme; pak měsíční pobyt v USA, zemi médií par excellence. Takže jsem"vykopal" část své minulosti (školu, informační piecy). A pak je taky důležité, že jsem objevil, že "situace" je spíš nenápadná, než rasantní, zřejmě jako facka.

Jaký je z tvého hlediska kvalitativní poměr mezi tím, co se v této oblasti děje /dělo/ ve Spojených státech/a kdekoliv jinde ve světě/ a tím, co se děje /dělo/tady ?

Je nutné brát příliš v úvahu nějaké vzájemně nesrovnatelně vnější a ~~xix~~ vnitřní faktory, které podstatně předurčují způsob a intenzitu práce?

Představ si, že by tady všechno fungovalo normálně a že by tudíž úzký okruh zdejších performerů nebyl mimo dosah "art worldu". Jak se domníváš, že by se vyvíjela situace v tuzemském akčním dění?

Nemohu odpovědět. A to z toho důvodu, že i ve Státech, a třeba v Polsku, Francii, NSR, Maďarsku či Anglii vedle sebe žilo a žije tak nesmírné množství navzájem velice odlišných projevů. Který z nich vybrat za reprezentativní? Reprezentuje Ameriku Burden či Fox či třeba Laurie Andersonová?

Možná, že se nějakou dobu zdálo, že se u nás dělají akce apod. "opravdovější", "vážnější", protože byly/jsou možná existenciálnější než průměr jinde. Ale ani to není pravda, uskutečnilo se tu v posledních letech plno jiných akcí, které byly z úplně jiného těsta - humor a ironie (např. Steklík, Ambroz), mystifikace (Brikoius), knížkovy a Havrilovy meditační akce a procházky, Bartošovy ekologické záležitosti, sociálně (ať mi prominou ten hloupý termín) zaměřené aktivity Cyprichovy a Mlynářčikovy, atd. A nakonec třeba ani všechny Mlčochovy či mé akce nemůžeš "postavit do jedné lajny".

Teď možná řeknu/ úplnou blbost, ale opravdu si to myslím: to, že podobné aktivity zde nemají žádnou publicitu, je věci spíš ku prospěchu než k neprospěchu. Víš, je to jakýsi cedník - zůstanou u toho jen lidé, kteří musí, nemůžou jinak (chápej: vnitřně). Venku je tomu jinak: tam se tohle všechno stalo před několika lety velkou módou a uměním s velkým U - tím, čím to původně nebylo - ani u nich!, stalo se to byznysem, jednou z mnoha forem "zábavy". Co já už zažil (ať osobně, nebo z doslechu) lidí, kteří o performancích a pod. nechtěli ani slyšet, a teď je dělají, kteří se o nich jeden den doslechli a pak začli performovat, atd., uvádět ve svých galeriích....Ovšem, i tam dochází, v souvislosti se znovuzkřížením tradičních forem Umění (Bad-painting apod. - že výsledky jsou z 99,9 procent kraviny, to snad víš), i v souvislosti s rozšířením performancí k tomu, že mnozí velcí body-artisté a performeři s nimi končí. Ale to je složitější otázka, a nás nemusí nijak pálit.

K té poslední části otázky: Při nejlepší vůli si to dobře nedovedu představit. Art world je úplně jiná struktura, než jaká zde byla dejme tomu ve 20., 30. letech, kdy lidé kupovali umění, i v 60. tých, kdy se o ně dost

zajímali: je to struktura velkého světa, do něhož prostě nepatříme... A i kdyby tady lidi zas někdy začli mít zájem o moderní umění, kdyby jim bylo umožněno ho mít, začli ho třeba kupovat atd., sotva by stěží někdo platil za, nebo jinak fedroval performance atd. Ačkoliv, tudle jsem viděl plán - rozpis funkcí a programů i rozvržení místností budoucí Národní galerie ve vyhořelém Veletržáku. Bude tam - podrž se - vyhražena jedna či dvě místnosti na happenings, koncerty nové hudby a netradiční umělecké formy. Takže, poté, až se tam začneme pravidelně setkávat na performancích Tvých, mých (a dalších?), pak si povíme, co to s náma udělalo, ano? Jen mi tak - zřejmě ironicky - napadá, kterému "odbornákovu" přes tyto netradiční formy se poštěstí (dá-li se o štěstí vůbec mluvit) být kurátorem přes performance? A kdo bude tím prvním, kdo bude performovat v Národní galerii? "Služebně nejstarší" jsou Knížák a Mlynářčík... Chtěl jsem tyhle otázky nedávno položit v dopise řediteli této instituce, ale pak zapracovala vypočítavost: co kdybych ho našel, a on by mi pak nedovolil tam performovat, a zatím by tam performovali hnějáci právě se vylíhnuvší, týden před otevřením a performancích se dovědivší Umělci?

Zapomněl jsem na něco?...

Snad ne...ale vlastně jo. Měl ses zeptat, jak se to dělá v rozhovorech, o kom si myslím že je NEJ.... A tady odpovím podle nejlepšího svého vědomí a svědomí, že Mlčoch ! Mít tak aspoň desetinu jeho imaginace!, to by se to pracovalo!

PETR ŠTEMLERA

Interview

1 9 8 0

1. Odkedy sa zaoberáš týmto typom umenia?

Máš-li na mysli fyzikálny aspekt toho čo dělám - dŕaz na fyzické angažování sebe sama v dílech,tak od roku 1971,kdy jsem přenášel v síti kameny z jednoho místa u Prahy do Prahy. Pak jsem mimo jiné dělál řadu pieců s tělem,bez diváků.Avšak akce odehrávající se na specifickém,definovaném místě,před víceméně pozvanými diváky,dělám od roku 1974.

2. Ako by si nazval svoje akcie.Je to ...

Asi body-art,či performance,když už je třeba někam zařazovat..

3. Aké miesto má Tvoja tvorba v Tvojom súkromnom živote?

Jsem rád,že tomu říkáš tvorba;snad je to lepší,než slovo umění. Tedy - dosti veliké!Pokusím se zhruba definovat jednotlivé stadia toho,co jsem dělál/dělám,včetně vazby na můj život...

a/ abstraktní malba;většinou gestuální,pak obrazy "vytvářené" deštěm,obrazy vznikající za pomoci náhody atd. V roku 1968 uvědomění si absurdnosti "vyrábění" artefaktů.Paralelně s tím studium informací na Universitě.V témž roce veledůležitý zážitek těla /týden v Paříži/ - zážitek,který se během roku 1970 stává,dalo by se říci,uvědoměním si těla,zkušeností těla. Zároveň studium existencionalismu a Henry Millera.

b/ akce v krajině a s krajinou/některé za účasti náhodilých diváků/,které jsem dělál v roce 1970 - zde rovněž cesta k uvědomění si těla. Tou dobou počínaje,asi do r. 1971/72 též "návodů" projekty a konceptuální záležitosti týkající se médií komunikace,či informace.Tedy zhruba řečeno - pokus o vystoupení z "osobního" ven...

c/ každodenní aktivity -existovali jako fotosekvence /během let 1971-72/ ještě větší odosobnění - na

fotkách se většinou nedalo poznat kto je "aktérem/nebýval vidět můj obličej/.

- d/ práce s tělem - výdrže v nepohodlných pozicích atd.- existuje jen na fotografiích - bez diváků.

S tím paralelní studium zenu a jógy, včetně "asketických pieců" /dlouhá a čím dál delší časová období bez spánku, jídla, pití atd. :existuje seznam, knížka/ a včetně zásadní změny způsobu života - maximální omezování všeho s představou konečného "vymizení".

Přechod k další etapě je uvědomění si nerealisovatelnosti této představy a nekomunikovatelnosti tohoto postoje.

- e/ akce s tělem /zhruba performance/ od původního impulsu snahy komunikovat a ventilovat své obsese, k "zobrazení" existenciální situace jedince, situace rizika, volby, přijetí, či zvládnutí takové situace atd. k "zobrazování" situace jedince-jedinců v podmínkách tlaku mass-médií.

4. Aké miesto má v Tvojich "kusoch" náboženstvo, sakrálné, obet?

Nevím, určité to nejsou záležitosti, kterými bych se chtěl zabývat - nic o tom všem celkem nevím.

5. Je Tvoje umenie určené pre verejnosť?/ak nie - pre koho je ono určené?/

Řekl bych, že rozhodně pro veřejnost, resp. pro publikum, určité limitované publikum, většinou "umělecké", t.j. lidi, kteří se sami nějakou novější formou umění zabývají, nebo o tom aspoň něco "vědí" - což je na jedné straně určitým omezením, na druhé straně zas výhodou, zárukou jakés-takés komunikovatelnosti. Nejsem sto koncipovat díla pro širokou veřejnost /snad ze strachu, že by nekomunikovala?/ - ale o to víc si vážím lidí, kteří to skoušeli, či dokázali.

6. Čo myslíš, že bude cesta pre umenie v 80-tých rokoch? /Nezávazná prognóza pre pobavenie čitateľa.../

Ne že bych nechtěl někoho pobavit, ale pochybuji, že černá vize může někoho pobavovat. Nemyslím, že cesta pro umění bude širší. Celkem to snad bude cesta od přílišné přeintelektualizovatelnosti /koncept-artu a pod./ k větší sdílnosti...

7. V čom vidíš zmysel umenia?

Hrozně těžká otázka: jsem totiž teď zrovna ve stavu pochybování o všem - o světě, komunikaci, umění, o sobě...

8. Môhol by si niekedy urobiť vec /robil si niekedy?/, ktorá bola určená len pre pobavenie, zábavu prítomných?

Ne, nedělal jsem a asi ani nebudu; zřejmě jsem příliš vážně založený.

9. Koho zo Slovenska považuješ v poslednom čase za Tebe najzaujímavejšieho?

Po léta Bartoše; nejen pro to co dělá, ale i pro důslednost s níž to dělá. V poslední době se dost seznamuju s dílem Roberta Cypricha - tam mě "rajcuje" schopnost práce se širokým, většinou neuměleckým publikem i s problémy "art - worldu"...záběr témat, které je schopen po léta většinou kvalitně zpracovávat. Z konce 70-tych let pak práce kolektivu nejmladších; "Dočasná společnost intesivního prožívání".

C A U S A M L Č O C H

When I first met him a few years ago, I had the impression that it was just another encounter with a typical product of the Prague milieu, a young fellow reasonably well-versed in psychology, philosophy and above all, in the literature of the French and Czech decadence, taking the delight of an aesthete in conversations about perversities of the body and soul. And I felt that in his case /just as with most decadents or characters created by authors of the decadence and their admirers/ all this was ~~XX~~ just a mask he assumed to hide a fear of life, of its shadowy and, above all, its painful sides. And it wasn't until later that I discovered that

- he had associated for years with homosexuals
- to preserve his identity, which army service inevitably destroys, he ate ~~XX~~ almost nothing for a year so that when he was called up, he would be underweight and wouldn't have to serve /in doing so he badly damaged his stomach/
- in order to learn about alcohol, smoking and making love, of which he had no previous experience, he subjected himself to doses that even a person with years of experience could scarcely have survived
- etc.

From here it was not far to the pieces /so far he has done about twenty/ in which his body plays a dominant role, such as

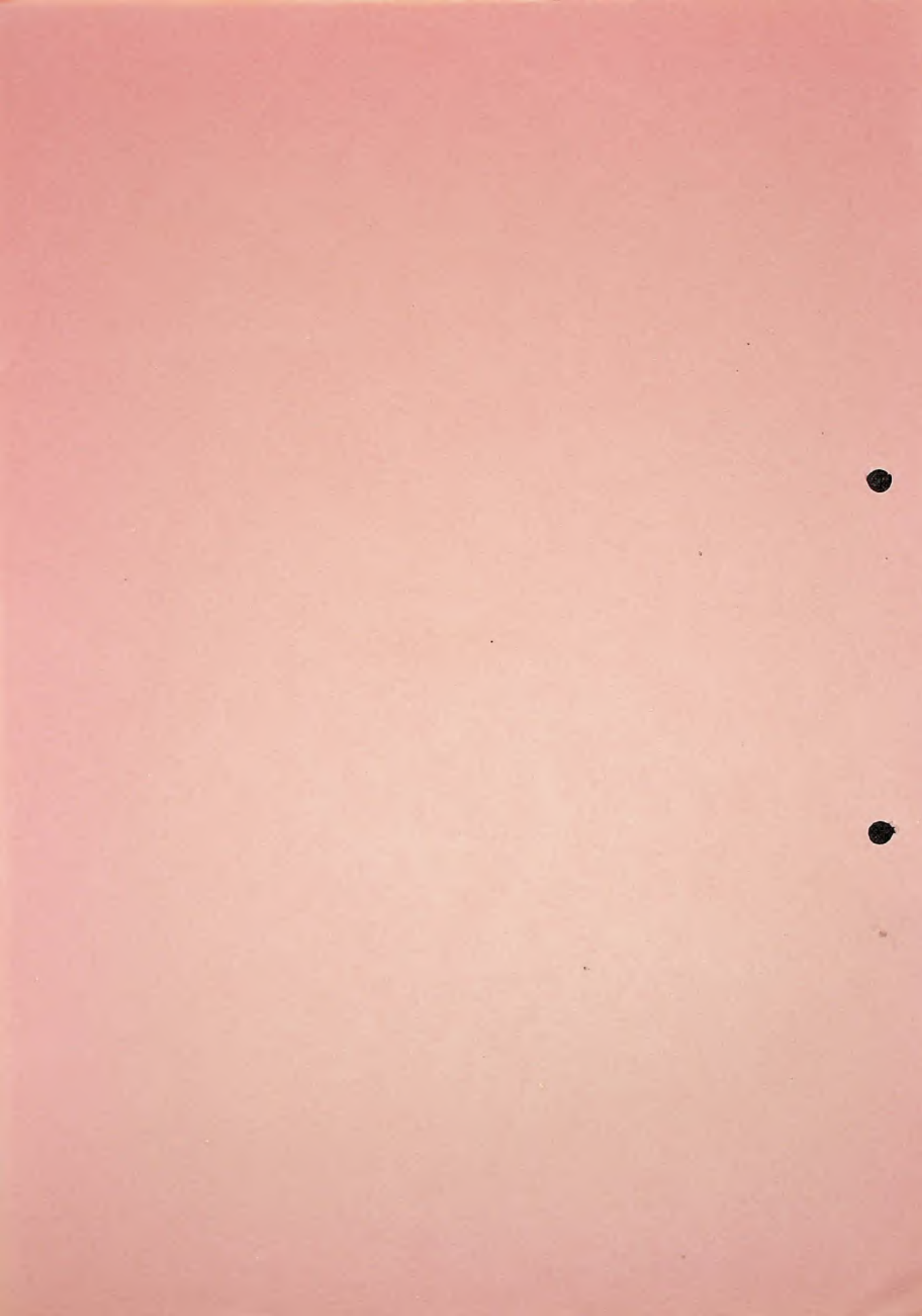
- "Climbing the Mountain Kotel" where, in an icy storm, he climbed to the summit of Mount Kotel in the Giant Mountains with a camera;
- "Plastic Bag", in which he was shut into airtight plastic bag and only after half an hour, used the knife he had with him to cut himself out;
- "Hanging - The Big Sleep", in which he hung for several minutes in the air suspended by his hands and feet from ropes;
- "Twenty Minutes", where he exposed himself to the danger of being cut by a knife fastened to a long rod which a volunteer chosen from the onlookers gradually forced against him;

- "Fire Door", a piece carried out in a private gallery in Cra-cow, where he stood blindfolded in a fire by the door until he found a nail which an assistant had fastened the door closed with;
- "View of the Valley", where he had himself buried in a large pile of crushed rock so that the participants who had been invited to meet him there could not find him.
- etc.

In other words, risk, danger, and the self-infliction of pain are Mlčoch's main themes. It's a fact that only in unpleasant and dangerous situations are we capable of becoming aware of ourselves, but if Mlčoch were only concerned with becoming aware of himself, he would have no need of us, the audience! His pieces are pieces precisely because their intent is not individual, but generally human... Risk, danger and pain are, after all, integral to being human, and an artist of Mlčoch's type, whether or not his actions, like the actions of Chris Burden, Gina Pane, Marina Abramovič, Stelarc and others, are only "Rosy Crucifixions" compared with the genuine suffering and pain that we encounter more or less exclusively through mass media /which means that we really know nothing about them at all/ - such an artist, then, exists precisely to remind us, who are increasingly lulled and spoiled by the little comforts of civilization, of ^{that} ~~the~~ fact once more...Is that too little?

September, 1976

Petr Štembera



V i t á l n e u m e n i e

žiadne fixné žijúce miesto
permanentný pohyb
priamy kontakt
miestny vzťah
samovýber
prekračovanie hraníc
riskovanie
mobilná energia

Helena: Boli ste konceptuálni umelci, potom telesní umelci a odkedy pracujete spolu hovoríte o vitálnom umení.
Mohli by ste vysvetliť, čo znamená tento výraz a prečo ste ho začali používať?

Marina: Naša práca sa zaoberá našimi telami a to nás núti zamýšľať sa nad vitalitou. Vitálne umenie vysvetľujeme pomocou myšlienky permanentného pohybu; priameho kontaktu; prekračovania hraníc; riskovania! Priamy kontakt s ľuďmi nám napr. dáva nový pocit z našich tiel a formuje náš každodenný život. A prispieva tiež k úplne novému spôsobu našej práce.

Ulay: Nesúhlasili sme celkom s termínom telesné umenie a začali sme hovoriť o "vitalite", pretože po každom predstavení sme boli "regenerovaní"

H: Pokladáte svoj život za umelecké dielo?

U: V našom prípade nie. Chceli by sme len vyplniť vákuum medzi našim každodenným životom a našim umením. Táto priepasť je evidentná predovšetkým u európskych umelcov. V našom dennom chovaní však zároveň nie je nič bohémске. Skutočnosť, že žijeme vo voze, že nemáme dom, že neustále cestujeme, je pre nás proste nutnosť. Musíme obmedziť svoje potreby na minimum, aby sme mohli pracovať.

M: Pre nás je každodennou činnosťou cvičenie, ktorým udržiavame telá v dobrej fyzickej kondícii.

H.: Zdá sa mi, že vaša práca mala veľa spoločného ešte v čase, keď ste pracovali sami. Najmä myšlienka riskovania, zamýšľania do extrémov.

M.: Moje dávnejšie práce boli napríklad založené na bolesti, boli veľmi drastické. Keby som nebola stretla Ulaya, boli by mi znížili telo. Bola som veľmi fatalistická a stále viac deštruktívna a v čase, keď som ho spoznala, robila som oslobodzovacie diela na základe tohto pocitu. Nazývala som to Oslobodenie hlasu, tela a pamäti. Odkedy sme začali robiť spolu, naše umenie sa stalo konštruktívnym.

U.: Veci, ktoré spolu robíte, by nemohol robiť jeden človek, ale interpretácia našej práce je väčšinou nesprávna. Marina napr. nerobí feministické umenie. Myslím, že so mnou súhlasí.

M.: Áno, súhlasím.

U.: Myslím, že ľudia nás vždy pokladajú za symbol muža a ženy; prirodzene v biologickom zmysle je to pravda. Ale my nechceme predstavovať Olympské hry medzi mužom a ženou. Naše predstavenia nemajú mentalitu Olympijských hier alebo Cassiusa Clay. Samozrejme, že medzi Marinou a mnou sú rozdiely, ale rovnako existujú rozdiely medzi dvoma mužmi. Myslím, že my dvaja sme

oslobodenejší než feministickí alebo nefeministickí umelci, alebo skýkol'vek samotný umelec. Pretože jednotlivý umelec, samostatná osoba nemôže dosiahnuť také výsledky, ako my. Vychádzame z dvoch impulzov dvoch ľudí a výsledok je jeden.

M.: Ešte dačo k mojej predchádzajúcej práci. V nej i v Ulayovej je vidieť veľa frustrácie.

U.: Sexuálnej...!

M.: Áno, v našom umení bola sexuálna frustrácia, ale zakrývali sme to. Je jasné, že sme boli nešťastní a osamelí. Ak so sexom nie je všetko v poriadku, človeku sa nič nedarí a potom robí veci ako napr. Gina Pane. A keď človek začne veci opakovať, tak ako ona, práca je nezdravá. Posolstvo umenia by malo byť obsiahlejšie.

H.: Vravíte, že ste sa úplne oslobodili od pocitu, že muž a žena sú dve antagonistické bytosti, bojujúce medzi sebou. Zároveň však nemôžete poprieť fakt, že skutočnosť, že ste muž a žena dáva vašej práci zvláštny význam. Aký máte názor na "muž - žena"?

M.: Myslím si, že dokonalá ľudská bytosť je hermafrodit. Pretože je napoly mužom, napoly ženou a pritom je to celé univerzum. Muž je len polovica a žena je tiež len polovica. Spolu sú dokonalí. Pohlavný styk je jediný čin, v ktorom sa muž i žena približujú univerzu, pretože sú jedna úplná osoba. My sme muž a žena. Ja som polovica, on je polovica a spolu sme jedna celá osoba. A jeden dokáže viac ako polovica!

U.: Mohli by sme robiť tri veci. Marina by mohla robiť zo ženského hľadiska, ja by som mohol robiť z mužského a mohli by sme robiť spolu. A tretia možnosť je náš prípad.

M.: Nezdá sa nám, že jeden druhého využívame. Obaja sme počas predstavenia úplne slobodní. Každý môže prestať, kedy chce. Koniec každého predstavenia je vždy otvorený, nikto z nás nevie, ako to skončí. Neplánujeme koniec.

U.: Aby som sa vrátil ku vzťahu mužov a žien. Možno je ťažké porozumieť nášmu prípadu. Pretože v umení je mnoho príkladov spoločnej práce mužov a žien, ale obvykle sú to dve oddelené bytosti. Ale my žijeme spolu s Marinou 24 hodín denne a tiež spolu pracujeme. úplne iná je napr. situácia Valie Exportovej a Petra Weibela, ktorí spolu pracovali a žili, ale nikdy nerobili "Vzťahovú prácu" ako my ... Viete, pre mňa je veľmi ťažké žiť v ženskom čase. Takto sa mi podarilo žiť len pred niekoľkými rokmi v 73, keď som bol transvestitom.

H.: Vráťme sa k vašej predchádzajúcej práci. Myslíte, že v nej bolo skutočné fyzické riziko?

U.: Možno som dakedy robil niektoré psychologicky náročné veci, ale nikdy by som to nenezval rizikom, bolo to skôr "liečenie" z mojich traum. Moje umenie bolo akýmsi oslobodzovaním.

M.: Áno, Ulayove práce boli po psychologickú stránku depresívnejšie, ale moje boli viac fyzické. Boli založené na určitom nebezpečenstve a riziku. Často som zachádzala do krajností, ale vždy pred obecenstvom. Ukazovala som nebezpečenstvo - hranice mojich možností - ale nedávala som odpovede. Výsledkom nebolo skutočné nebezpečenstvo, ale len štruktúra, ktorú som vytvorila. A táto štruktúra spôsobovala divákovi šok. Nebol si istý: strácal rovnováhu a to v ňom vytváralo prázdnotu. A v tejto prázdnote musel zostať. Nič mu to nedávalo.

U.: Riziko v našej predošlej práci malo šokovať verejnosť. Tento šok používala Marina priamo na obecnstve, zatiaľ čo ja som 6 rokov používal len video. Ale spolu sme sa postupne prestali snažiť šokovať. Formálne sme však tomu stále blízko, pretože ešte vždy skúsime naše fyzické možnosti. Myslím, že by som mal zdôrazniť, že po každom predstavení sa fyzicky cítim lepšie než predtým. Napríklad po predstavení v Kasseli sme ihneď odišli. Viete prečo? Pretože ľudia sa vždy pateticky pýtajú: "Neublížili ste si?" "Necítili ste bolesť?" A tak ďalej. Ale bolesť neexistovala. Ten dramatický zážitok a dramatický strach na nás iba ~~manipulovať~~ projektuje verejnosť. Preto sme v Kasseli rýchlo sadli do voza, druhý deň sme sa osprchovali a prezliekli do čistých šiat...

H.: Takže vám nevádi fyzická bolesť ani iné nepríjemné telesné pocity. Nie je to pre vás vôbec dôležité?

M.: Dôležitejšie je, prečo to robíme. Je to operácia, pri ktorej vás reže nožom, ale súčasne je operácia pozitívna. A preto je aj ten nôž v poriadku. Nôž je potrebný pre zdravie. Predtým bola bolesť v mojej práci takmer vlastným poslanstvom. Rezala som sa, bičovala som sa, až kým moje telo už viac nezneslo. Bola som skutočne na konci, ak by som neprestala, už by som tu teraz nebola. Teraz s Ulyayom je moja práca konštruktívnejšia v optimistickom zmysle.

U.: Naša práca je dráma skutočného života. Každý potrebuje energiu na svoju dennú prácu. V našom umení chceme dosiahnuť to, čomu hovorím "autonómna" energia. Energetická rezerva, ktorú každý má. Ako keď sliepke odrežete hlavu, a ona ešte odletí, to je autonómna energia.

H.: Je za vaším umením nejaký druh filozofie?

M.: Nemáme znalosti filozofie, ale snažíme sa odhaliť vlastné skúsenosti. Nesledujeme žiadnu konkrétnu myšlienku, snažíme sa najprv pracovať a potom o tom premýšľať. Je pre nás veľmi dôležité nemať fixnú filozofiu a nepracovať s obmedzeniami. Rozhodli sme sa získať čo najviac skúseností vo všetkom. Takže keď hovoríme o rezervnej energii, o našich telách, mohlo by sa zdať, že je za tým Zen Buddhizmus, alebo by ste si to mohli dať do súvislosti s mnohými inými filozofiami, ale my máme skutočne záujem len o skúsenosť!

U.: Ešte na objasnenie by som chcel povedať, že sa zaujímame o filozofiu, ale so žiadnou sa nestotožňujeme.

M.: Možno, že existujú zhody medzi Zenom na ďalekom Východe, ale my sme tu v Západnej Európe. A tu je Zen Buddhizmus často módný, ale nie prav

H.: Myslíte, že akcie, v ktorých sa zámerne vystavujete ťažkým situáciám, môžu zmeniť naše kultúrne cítenie a vnímanie?

M.: Jedna vec je používať telo vedome, vedome ho vystavovať nebezpečenstvu. Niečo iné by bolo ísť rýchlo, napríklad v aute 800 km-h a zabiť sa. Ale to je čosi iné. Vedome používať telo a stále rizkovať, ísť až do krajnosti a stále udržiavať kontrolu, to je nové. Ale ja som svoju prácu nikdy nepokladala za nebezpečnú, nebezpečenstvo bola ilúzia, ktorej podľahli ľudia.

U.: Pre nás je dôležité vidieť reakcie ľudí. Napríklad v Kasseli, kde sme robili "Expanziu v priestore" ľudia reagovali hrozne.

H.: Vždy sledujete publikum video kamerou, aby ste videli jeho reakcie?

U.: Áno, vždy si robíme záznam.

M.: V Kasseli 90% ľudí reagovalo len na dve krásne telá vrážajúce do steny. Pre nás bola omnoho dôležitejšia myšlienka expanzie. Necítili sme bolesť, keď sme sa udierali o stenu, dôležitá bola len demonstrácia našej energie, rozpínajúcej sa v priestore.

U.: Ľuďmi, ktorí sledujú predstavenia, vždy dráždia fyzické veci, pôsobi na nich prebiehajúci proces a len veľmi málo z nich rozumie tomu, čo robíme.

M.: V Juhoslávii som raz išla do nemocnice a požiadala som lekára, aby mi ukázal najnebezpečnejšiu operáciu. Odporúčal mi operáciu mozgu. 6 hodín som pozorovala rezanie a zašívanie ihlami s niťou. A celý čas som myslela na to, čo robíme v umení: to nie je naozaj nebezpečné - je to len ilúzia! Umelci ako Ulay a ja sú veľmi vzdialení reálnym pocitom a intuíciám. Ľudia, ktorí žijú na vidieku sú však bližšie telu, nebezpečenstvu, existencii. My, čo žijeme v mestách, chránení šatami, domami, kúpeľňami s teplou vodou, sme vlastne chránení všetkým, čo skoro úplne znemožňuje konfrontáciu s prírodou.

H.: Čítala som článok "Umenie a obeť" od Chalupckého /pozri toto číslo Flash Art/, ktorý sa zaoberá aj umelcami ako ste vy alebo Chris Burden. Autor označil vaše umenie za akýsi typ obetovania. Súhlasíte?

U.: Nie, pripadá mi to veľmi katolícke. Som proti manipulácii katoľicizmu a jeho morálky.

M.: Myslím, že nie je vážne, keď sa telu spôsobuje bolesť, pretože telo regeneruje rýchlejšie, než si myslíte. Keď dosiahnem hranice svojej odolnosti, cítim sa strašne živá ...

Helena Kontová

Milano, Október 1977



Rainer Wick im Gespräch mit Lili Fischer : "Feldforschung als künstlerische Methode"

in: KUNSTFORUM INTERNATIONAL Bd.27,3/78

XX

W.: Ste autorkou nedávno vyšlého textu s titulom "Šamani"/v č.25/,v ktorom ste poukázala na vzťahy medzi šamanstvom a moderným umením-študovala ste umenie a etnológiu,ktoré ste ukončila promóciou a podnietila ste p.Herzogenratha aby použil titul "Feldforschung"/výskum poľa-pole výskumu/ v článku v Kölnischer Kunstverein 22.4.-28.5.1978 . Čo ste:umelkyňa,alebo etnologyčka,či niečo zmiešaného?

F.: Som umelkyňa,ktorá hľadá podľa nových metód a ktorá to čo hľadá nachádza čiastočne v etnológii,pedagogike,vzdelávaní dospelých,umení etc.

W.: To znamená,že Vaše akademické štúdiá Vás inšpirujú k novým praktikám v oblasti umenia.V tejto súvislosti:aká bola téma Vašej dizertačnej práce?

F.: Najskôr som chcela napísať prácu o umelcovi v úlohe animátora a poukázať na vývoj dejín umenia po súčasnosť až po vlastné projekty.Musela som obmedziť svoju prácu a sústrediť sa na vypracovanie jedného projektu s titulom "Tvorivá animácia počas dovolenky"/napr.ostrov severného mora Pellworm/.Chcela som objaviť/zistiť s akými metódami môže umelec vyprovokovať/podnietiť určité skupiny ľudí napr.dovolenkárov,ktorým je umenie celkom cudzie,k vývoju osobných tvorivých schopností...Bola to skúška na príklad pre slovné výzvy/podporenia k participácii,k rozšíreniu umenia a pod. Bolo to dobré cvičenie,v rámci víťazného projektu som sa mohla koncentrovať úplne na účastníkov,pozorovať ich reakcie,sledovať ich premeny,patriť do jednej zameranej skupiny.To sa na umeleckej škole neučí -hovorí sa vždy o určitom vzťahu k publiku,ale neukáže sa čo to vskutku znamená,s akými metódami sa to dá dosiahnuť...

W.: A ako ste sa prezentovala publiku:ako umelkyňa?

F.: Vôbec nie...to patrí k mojim stratégiám:meniť role.Vtomto projekte som účinkovala ako "pomocníčka vo voľnom čase" a pripravovala som oficiálne programy/zástupkyňa cirkve-kostola/ na voľný čas pre dovolenkárov napr. :nočné výlety,potulky,plážové slávnosti atď.Do týchto programov som "zapasovala" vlastné umelecké ponuky.Robila som naschvál túto obchôdzku,aby som sa mohla lepšie priblížiť k ľuďom.Ako umelkyňa by som vyvolala vopred už určité očakávania a modely správania sa a prijalá by zma len niektorí záujemci umenia.Takto prišli mnohí,ktorí jednoducho bez predpojatia spolupracovali.

W.: V titule je v tejto súvislosti použité slovo/pojem "animácia". Má to niečo do činenia s "vyzvaním", s "aktivizovaním"? Môžete tento pojem presnejšie vymedziť?

F.: Pojem bol pôvodne revolučný. Francúzski pedagógovia chceli napr. cez rozhovory s ľuďmi v krčmách a pri inscenáciách na ulici osloviť iné vrstvy obyvateľstva. UNESCO použilo tento pojem začiatkom 70-tych rokov na podporu nového povolania "cultural animateur", čo sa žiaľ čoskoro zvrhlo tým, že sa začalo používať ako "cultural animator" v turistickom obchode. Preto má v Nemecku tento pojem "Animation" zlý zvuk/negatívny význam tiež v súvislosti s výrazom a významom "animovať". A pritom základ slova "animation" vychádza z "animare" v zmysle významu: precítiť, prežiť, poskytovať silu, impulzy a podnety, podnecovať. Pre mňa začína animácia už v romantizme s ideou prírodu nielen ponímať-chápať, ale aj oduševniť a prežiť. Napr. keď maliar Runge na sprostredkovanie svojich ideí použil vtedy známe tapetové obrazy, aby našiel publiku prístupnejšiu cestu k jeho umeniu... tu vidím spojenie k dnešným animačným projektom, ktoré napr. v známom rámci ako je dovolenka dostávajú nové obsahy. Do rámca môjho "poľa výzkumu"/ďalej Feldforschung/ patrí animácia a iné, ktoré používa určité inscenácie, ktoré navrhujem vo forme scenárov a scenáristických kníh a vyvíjam tak účastníkov k vlastnému konaniu, objavovaniu a k zážitkom.

W.: A títo účastníci odchádzajú domov s pocitom, že sa zúčastnili "umeleckej akcie" a že "robili umenie"?

F.: Nie... pôsobenie/účinnosť bolo omnoho krajšie... Mnohí zažili znovu po prvý raz od detstva, že niečo sami urobili... že sa osobne vyjadrili... či to bolo umenie, alebo nie zostáva otvorená otázka... zážitok, skúsenosti majú viac do činenia s umením, ako výsledky, ktoré z toho vychádzajú.

W.: Ak ide teda v prvom rade o kvalitu prežitku/zážitku a tiež o sebaobjavovanie, o individuálne rozširovanie skúseností, potom je to rozpor/Bruch/ ak to znovu dávate do umeleckého kontextu/výstava výsledkov v kolínskom Kunstvereine/...

F.: Ukázala som/vystavila/, niektoré výsledky s úmyslom poukázať na moju stratégiu práce a to čo predchádza samotnej práci/projekty etc/. Aktivity mimo oblasť umenia sú dôležité... je len otázne čo má byť potom znovu zatiahnuté späť do oblasti umenia... určite nie anekdoty ľudí v krčme, ale stratégie jednania, ktoré môžu byť prenesené aj na iné oblasti... napr. účastníkov viesť k tomu, aby videli veci vždy novo, aby nachádzali/dávali im vždy nové významy... V základe sú tri roviny: osobný výzkum poľa v určitej oblasti, sprostredkovanie výsledkov a aktivizovanie okruhu účastníkov vo vnútri poľa, napr. preskúmať svoje

vlastné ideje, umenie robiť mimo múzeí a za tretie návrat práce do umeleckého kontextu so zdôraznením hlavného bodu metódy, ktorá sa môže znovu obracať k záujmom umenia.

W.: To čo v kontexte umenia vystavujete je viac orientované na metódy, ako na výsledky. Metodológia sa javí ako centrálna kategória Vašej umeleckej praxe. Mohla by ste naznačiť etapy, ktoré Vás viedli k Feldforschungen ako umeleckej metóde ?

F.: Moje prvé štúdium som skončila s "tieňmi" a vrstvami prachu -ako s redukciou prenesenej reality.../napr. po ľuďoch zostali na čiernom papieri len stopy prachu/. Zdalo sa má to po čase príliš obmedzené na umelecké prostriedky...proste mi to bolo "málo"....Išla som ďalej v zmysle výzkumu komplexných polí. Začala som v r. 1970-71 Feldforschungen v oblasti Halligen. Zbierala som materiál o tejto oblasti -sneh, stopy v snehu, šport, liečenie/špeciálne fyzioterapeutické používanie/-prítom som sa snažila pochopiť a uchopiť komplexne celú oblasť, nie len prírodu, ale aj obyvateľov, ich svet práce, zvyklostí a návštevníkov vtiahnuť do svojej práce. Vtedy som sa rozhodla, že nestačí len dokumenty výzkumu konzervovať. Chcela som viac skúmať oblasť vďaka poznaniu: cez prax a zásahy. Tak vznikli začiatkom 1970-71 prvé projekty, v ktorých boli napr. zatiahnutí do akcie kúpeľní hostia, zimní dovolenkári etc. V 1972 som mohla po zdĺhavých dohovoroch s vedením kúpeľov hovoriť na tému "Umenie a liečenie v kúpeľoch" /Kunst und Kur/ v jednom z kúpeľných domov.

W.: Pre mnohých umelcov, ktorí pracujú na príbuznom priestore činnosti ako Vy, ktorých práca sa označuje v súvislosti s pojmami ako "sociálna stratégia", alebo "sociologické umenie" hrá významnú úlohu vzťah k teórii. Z akého teoretického konceptu, alebo z akej modelovej predstavy ~~istým~~ prístupujete Vy k svojej umeleckej praxi ?

F.: Predstavujem si dejiny umenia vo forme stromu. Korene pod zemou sú ranné, staré kultúry, v ktorých tzv. "umelecký predmet" bol integrovaný do života človeka/v kulte, rituále/, v ktorých boli šamani zároveň kňazmi, lekáromi, prorokmi, jasnovidcami, sociálnymi poradcami, básnikmi, maliarmi a spevákmi...Kmeň stromu je porovnateľný s vývojom umenia do jeho autonómnej oblasti. Spodná koruna je začiatok 20. stor. kde sa tradičné umelecké médiá rozpadajú a ďalšie rozvetkovanie, to sú mnohé pokusy rozšíriť umenie mimo jeho hraníc/happening, akcie/. Ako ďalší krok si nepredstavujem ďalšie spojenie s difúznou realitou ale s definovanou oblasťou :napr. prírodnou liečbou. To zodpovedá záhradníkovi, ktorý chce vytvoriť na strome iné sorty ovocia tým, že štepí naň nové vetvy.

W.: Váš poukaz na staré kultúry, na "segmentárne spoločnosti"/ako ich

nazýva Emile Durkheim/ sa zdá veľmi pozoruhodný. Sama ste pripomenula myšlienku integrálnej jednoty v týchto spoločnostiach. K tomu patrí aj to, že umelec mal v týchto spoločnostiach/kultúrach pevne zakotvené miesto, ktoré v modernej industriálnej spoločnosti opustil/eingebüsst/. Je to aj tento aspekt, ktorý v súvislosti s Vašou prácou Vás na raných kultúrach tak dráždi/reizt/ takpovediac rekonštrukcia funkčného postavenia umelca v súčasnej spoločnosti?

F.: U starých archaických kultúr ma fascinuje ten fakt, že predmety každodennej potreby mali pre okolitý ľudský svet viac významov - napr. severosibírske národy videli v okolitých kameňoch aj duše predkov a cez otvor na dym v ich jurte videli v pohľade na oblohu obraz sveta... a šamani tieto tajomstvá sprostredkovali svojim kmeňom. Toto sa mi zdá ako "pramodel" pre dnešnú úlohu umelca: tento stav preniesť na novú úroveň - napr. je považujem bezvýznamnú činnosť-oblasť, ktorá ma zaujíma - ktorá má význam nie z umeleckého hľadiska, ale užitočného, ako napr. masáž, prírodná liečba, alebo dovolenka, ktorú treba naplniť/oživiť novým zmyslom.... na to sú dobré Feldforschungen, ktoré odкрývajú tieto "vnútorné dimenzie".... na to sú animácie, ktoré majú ľudí viesť k tomu, aby si v nich našli osobné významy.... Ako tieto ideje vyzerajú v praxi ukazuje napr. Feldforschungs-projekt IV. - Zima/1977-78/ so skupinou 16 účastníkov robila som potulky po poliach, návštevy u domorodcov a tiež tzv. Baumprojektionene, v ktorých každý účastník bol vyzvaný, aby označil stromy v blízkom okolí/v zmiešanom lese/, podľa vlastnej biografie. Zvolené stromy boli osobnými znakmi označené, ovesané kusmi odevov, významovo premenené. Vždy v druhej fáze pokúšal sa každý pre iného člena skupiny vyhľadať jemu adekvátny strom a označiť ho štítkom s menom. Na záver sa konal spoločný rozhovor, v ktorom každý popisoval jeden strom paralelne so svojou biografiou/napr. breza je najprv úplne štíhla, to bolo dlhé nudné detstvo, potom prišlo rozvetvovanie, to so m spoznával ľudí, hore je voľný vrchol, to je moja idea o slobode a nádeji.../. Dojmy, neznáme poznatky, ktoré získajú jedni o druhých sú v druhom kole rozhovorov použité/vtedy, keď sa stromové projekcie oznamujú ďalším účastníkom.

Poznámky: Opis akcie-projektu Pellworm je v článku "Preč z ostrova! Preč z ostrova?"/Umenie ako animácia/ v časopise Kunstnachrichten č.2-marec.

Feldforschungs sa konal v rámci "Winterakademie" v Kisslegg/Allgäu/pod vedením Ewalda Schradeho s laikmi a umelcami.

Z iných realizácií stojí za zmienku výstava "Feldforschung" v Maison de la Culture v Chalon-sur-Saone vo Francúzsku za umeleckej koordinácie Daniela Spoerriho a asistencie Jacquesa Flacha/pracovný názov akcie: "Duch rozmarínu, skupinová "polievka", tanec besov a i".

Nemenej zaujímavé sú verzie pre ATV/Alternativ Television/ ,kde medzi 22.aprílom a 28.májom 1978 v rámci Kölnische Kunstverein vytvorila ideu spoločne s Walterom Grasskampom,Hansom Haacke,Dieterom Hackerom a pod. Iné informácie k tvorbe Lili Fischer v "Kunst Nachrichten"/1979/ -zeitschrift für Internationale Kunst;vydavateľ:Herausgeber -Kunstkreis im Ex-Libris-Verlag,Postfach,8023 ZÜRICH,Redaktion:Peter F.Althaus,Bärenfeiser str.10,4057 BASEL,Schweiz

LILI FISCHER
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

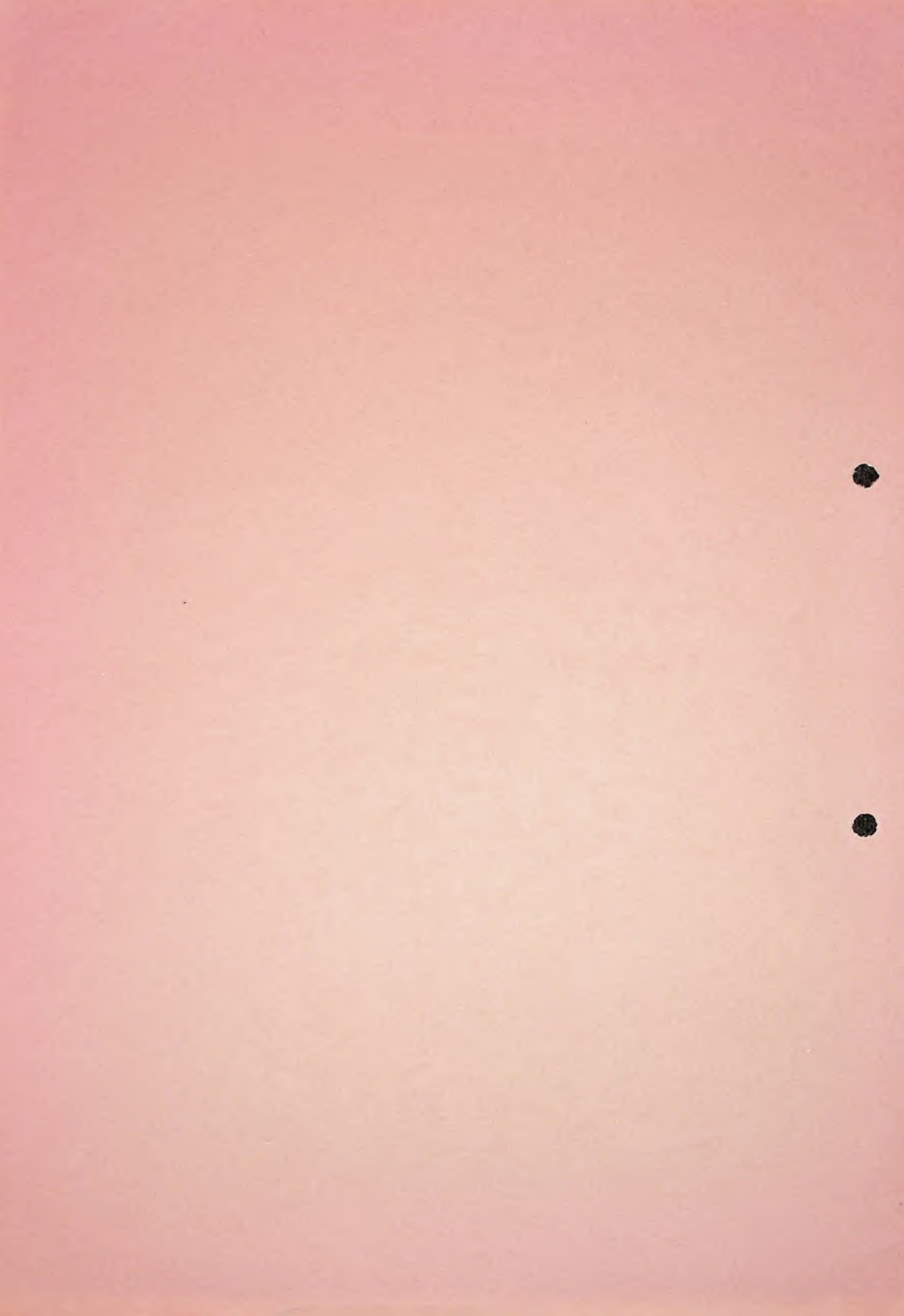
nar.1947

- 1966-73 štúdium u Dietricha Helmsa,Gottharda Graubners,Franza Walthera na vysokej škole výtvarných umení v Hamburgu
- 1974-77 učiteľka umenia na hamburskej obecnej škole,popri tom paralelné štúdium vzdelávania dospelých,dejín umenia,ludovej kultúry.
- 1978 obdržala štipendium Karla Schmidta Rottlufa

Publikácie: Katalog "14x14",Baden Baden 1970
Hamburger Kunstwochen '75/katalog/
Kunst und Unterricht č.32-august 1975
Museum-Information-Forschung č.6,september 1976,č.7,apríl 1977
Frauen machen Kunst/katalog Galerie Magers,Bonn 1976/
Künstler-Schamanen,Kunstforum Bd.25.marec 1978

Adresa: Lili Fischer
Alsterkrugchaussee 584 A
H A M B U R G

B R D



INTERVIEW

J O C H E N G E R Z

A

▲.Pohlen

Paríž

1979

A. Pohlen: Jochen, prichádzaš z literatúry, ale neostal si jej - aspoň v klasickom zmysle - verný. Z akých dôvodov?

J. Gerz: Od školských čias, teda od roku 1958, píšem, ale nikdy som nič nepublikoval. Boli to krátke texty, podobné dnešným, ktoré kladiem na jednu úroveň s obrazmi. Odkedy žijem v Paríži, od r. 66, vzdalujem sa od literatúry, nie prudko, na základe rozhodnutia - a aj dnes si myslím, že to, čo robím, je rovnako umenie ako literatúra. Neverím v umenie ako umenie a v literatúru ako literatúru. Sú to proste možnosti, v rámci ktorých sa môžeme verejne prejavovať ako osobnosti. Pre mňa sa vlastne nič nestalo, odkedy píšem. Neverím v šuplíky.

A.P. ... "možnosti, prejavovať sa". Ale to, čo zdeluješ, nie je pre toho, kto to číta žiadne zdelenie. Ide ti o nemožnosť komunikácie?

J.G.: Nejde mi o to, že ľudia hovoria, že to, čo tu visí na stenách - čiže umenie - alebo to, čo je v knihách, je zverejnenie. Nie je to tak. Ide mi len o to, že všetky tieto veci sú nástroje, pomocou ktorých si spomíname sami na seba, vraciame sa sami k sebe. Bolo by krásne, keby existovali predmety, ktoré by sa dali konzumovať spolu s čítaním a z ktorých by potom neostalo nič iné ako spomienka toho, kto ich videl. Energia ako znekludnenie, ako nesplnenie umeleckého očakávania by sa vrátila do toho istého tábora, odkiaľ pochádza, do

tábora živých ľudí. Neverím v štvorce, verím v nás. Štvorce nás v dejinách našej kultúry už obrali o neuveriteľne mnoho, tým že sú vždy stavané na vyšší piedestál, zatiaľ čo my sme v rovnakej miere prichádzali o samostatnosť, o sebadôveru. Všetko, čo investujeme do štvoruholníkov - do archívov, pripomienkových pomôcok, do sprostredkovania - nás pripravuje o čosi v našej vlastnej pamäti, v našej vlastnej schopnosti spomínať si, existovať, komunikovať. A.P. Majú prostriedky zdelenia, ako fotografia, vlastná akcia, alebo písanie, ktoré nič nezdelujú, provekovať?

J.G. Potrebujem obrazy, aby som mohol uvažovať o obrazoch, aby som mohol ukázať obrazy ako slepú uličku. Najrýchlejšie a najneosobnejšie sa to dá urobiť

pomocou fotoaparátu. To druhé, čo dokáže každý, je písmo. Písmo ako najrozšírenejšie médium! Obidve sú ako komunikačné prostriedky, ako kultúrne médiá slepou uličkou. Nemám žiadne ambície na poli umenia ako umenia a literatúry ako literatúry. Texty sú prostredníctvom obrazov znovu zbavené textov a obrazy pôsobením textov prestávajú byť obrazmi. Mali by vznikať priestory, ktoré by nás magnetizovali nie ako počítačové stroje, ale ako priestory.

A.P. "Pozor! Umenie korumpuje!" Korumpuje tak, že sa prestávame zaujímať o skutočný život?

J.G. Áno, umenie nutne korumpuje do tej miery - a veľké umenie korumpuje viac ako malé - že nás vedie k tomu, že sa nevedome sami stávame objektami, že sa sami porovnávame so štvoruholníkmi. Mona Lisa je quasi našim vzorom.

Ale nevyrovnáme sa jej. Pretože máme všetky vlastnosti, ktoré nemôže mať Mona Lisa - a všetky vlastnosti, ktoré má - trvanlivosť, nehybnosť, prežitie - to nám chýba.

A.P. Odhaľuješ slepé uličky tým, že ich zaháľuješ?

J.G. Nie, skôr sa pokúšam zbaviť obrazy ich štvorcovitosti, t.j. jednoznačnosti. Veším štyri, päť obrazov podobných vedľa seba, aby som ich zbavil originalnosti, závažnosti, aby som ukázal viac čas, ktorý žijeme. Žijeme v minimálnych premenách, v presunoch energie a váhy, zatiaľ čo v obrazoch ide vždy o jedinečnosť. Preto aj všetky texty píšem dva razy, aby som ukázal, že sú to len prostriedky reprodukcie a že nič reprodukované nemôže byť originálne. Jediné, čo je v celom tomto procese originálne, je Ty a Ja, to sme My.

A.P. Písať dvakrát znamená raz rukou, raz na stroji?

J.G. Áno, tak alebo tak, to je úplne jedno, je to len forma reprodukcie.

A.P. Akú úlohu hrá v твоjich prácach tvoja vlastná individualita, napríklad v "Transibírskom eksprese"?

J.G. Moja individualita sa ani natoľko neprejavuje v tom, že sa z okna pozerám na Rusko; pretože dívať sa z okna, na obraz, na štvorec, je typický západoeurópsky voyerský pohľad, typický kultúrny pohľad. Práve ten som chcel zastrieť a poukázať na to, že tu je ktosi, kto cestuje - v jednom priestore.

O tomto priestore vlastne nie je treba veľa hovoriť, pretože každý pozná tento pocit cestovania. Samozrejme je to akási metafora života, priestor, v ktorom sa možno dotýkať vecí a dôležité je vlastne to, čo sa tam deje.

A.P. Nie je tým daná plná mystifikácia tvojej zážitku?

J.G. Pokiaľ žijeme ako voyeuri a každý večer sa pred televíznou obrazovkou od dávame ilúzii, že sa všetko dozvieme, pociťujeme prirodzene všetko, čo je nám vzdialené, ako mystifikáciu. Ale o to mi práve nejde. Je to proste situácia. Chceme povedať, že vychádzajúc z daného priestoru si môžeme uviesť samých seba ako ľudí, ktorí jednoducho len - ... žijú.

A.P. Čiže sme sa dostali k otázke tvojej pečiatky "Žil" alebo "Nežil"?

J.G. Áno, je to vlastne trochu otázka, ktorú dávam umeniu a tým, ktorí sa chcú všetko, čo sa týka života, dozvedieť cez umenie. Nie je žiaden dôkaz o tom, že som vôbec kdeś bol. Umenie je čistá fikcia a keď je to čistá fikcia, môže ostať otvorenou otázkou, či som bol na Sibíri alebo nie. Sme neuveriteľne ochotní zabúdať najpodstatnejšie veci., keď sa jednoznačne postavíme na stranu umenia.

A.P. Kladiáš tradičné umelecké videnie proti životu?

J.G. Myslím si, že umenie, čiže kult, kultúrne, bolo pôvodne nástrojom na usporiadanie života v rámci životného prostredia, prírody. To, čo kritizujem na umení, je prvý rituál. Už ten rozde-

lil svet na dva diely, na jeden, pred ktorým má človek strach, ktorý demonizuje a zaklína; a na druhý diel, na tých ktorí zaklínajú, ktorí niečo vyhlásia za všemocné a tým sa odcudzujú časti vlastného okolia. Dnes zaklínáme skoro všetko. Zdá sa nám, že stále menej stacíme na obrazy a informácie, ktoré nás obklopujú.

A.P. Nastúpilo umenie na miesto bývalých démonických rituálov?

J.G. Áno, ale demonizujúce rituály prehistórie sú samozrejme embryonálne v porovnaní s dneškom. Umenie je vlastne len tá maličká viditeľná časť ľadovca, ktorý dnes pokrýva a pohybuje celú kultúru médií.

A.P. Pre Biennale v Benátkach si skonštruoval bytosť, ktorá nadväzuje na mytologické spojenie kentaura a trójskeho koňa...

J.G. Je to práca z cyklu o životnom prostredí "Grécke hry", v ktorej som použil grécku mytológiu ako dopravný prostriedok. To je dnes pre nás kultúrna mytológia. Kentaur je pre mňa rytier, ktorý v dôsledku nešťastia dejín, teda našej kultúry, zrástol so svojim koňom a stal sa kentaurom. Obraz totálnej domestifikácie prírody, t.j. človek, ktorý sa už nemôže zbaviť svojich dejín, svojich vymožeností, ktorý už necíti zem pod svojimi nohami, to je tá kultúrno-kritická náplň diela. Tá trójska náplň je v tom, že sa táto mrcina, čiže kritika, nakoniec dostáva do múzea. Je to trochu autobiografické. V kentaurovi bol veľký priestor, v ktorom som istý čas počas Biennale aj býval: prostriedok na figel, pretože tam vnútri som mohol byť ako embryo; dôkaz toho, že

snáď jedného dňa z tejto kultúrnej zručaniny znovu vstúdu deti, ktoré zas budú pružné a budú behať a nebudú o tom všetkom nič vedieť.

A.P. Celé to bolo vlastne životné prostredie s premaľovanými obrazmi a doľava písanými textami, čiže všetko iné len nie komunikatívne...

J.G. Kentaur je produkcia, ktorá má miesto iba v múzeu, preto tie obrazy na stene. Ale na nich je krycia farba, jediná farba, ktorú som kedy použil, najopaknejšia farba. Obrazy nielen čosi ukazujú, ale tiež zabierajú miesto. Aj zatvorené okno na Sibíri bolo zatreté krycou farbou. A rukopis! Ľudia na Biennale majú 5 minút času, aby si všetko prezreli, a zrazu tu leží kniha, na ktorú by potrebovali 8 hodín. Som ľavák, v škole ma to odúčali. Ale od Kentaura píšem všetko opačne, jednoducho, aby som ukázal, že ľudia môžu písať aj ináč. A.P. To znamená, že to, čo produkuješ ako umenie, je vlastne tvoj život!

J.G. Áno, je to presne tak, vo všetkom, vo všetkých foto-textoch, vo všetkých životných prostrediach. Prvé veci som urobil na ulici. Ulicu som poznal lepšie. Potom som sa stále viac stával umelcom. To je potom ale koniec piesne. Nie je žiaden dôvod na triumfovanie, je to tiež len umenie.

A.P. V akej súvislosti sú "Obrázky z výstavy" ku "Kentaurovi"?

J.G. "Obrázky z výstavy" bol návrh životného prostredia pre múzeum. Vo veľkej tmavej sále viselo oproti divákovi v jeho výške a dosť ďaleko od neho 10 obrazov. Bez ďalekohľadu ich ale nemohol vidieť. Na jednom obraze stálo: "Nedívaj sa na mňa" a na druhom

"Nefoť ma", na ďalšom zas "Neporovnávaj ma", akoby obrazy hovorili ako zakliati princovia "Nepokladaj ma za to, čo som! Som vlastne čosi celkom iné. Pozri sa na seba, dávaj na seba pozor!"

A.P. To pripomína desať prikázaní.

J.G. Áno, to nepriateľstvo obrazov má v sebe niečo starozákonné. Vo všetkých kultúrach existovali obdobia, nepriateľské voči obrazom, ktoré boli zas prekonané. Stále tie pochybnosti o kultúre! Všetko konštruktivistické, dadaistické, futuristické, atď. sa robilo proti umeniu, proti tomu, čo existovalo. No a mechanizmus kultúry sa vyznačuje tým, že to všetko nakoniec skončilo v múzeách a z výšky piedestálu hľadelo na úctyhodných ľudí. To je vlastne to vydedenectvo umenia. Umenie je od prvopočiatku to, čo si zaistuje svoje trvanie svojou nepoužiteľnosťou, čo cez nás akosi neprejde, čiže nikdy nezosťarne.

A.P. Čiže má to byť výzva, oslobodiť sa od manipulácie pomocou obrazov?

J.G. Ide tu o konflikt záujmov. Obrazy sú len zakliate životy. V momente, keď vznikajú, vznikajú z iného dôvodu ako preto, aby neskôr v múzeu chladne hľadeli na ľudí spoza bezpečnostného skla.

A.P. Vráťme sa k tvojim knihám. Jednu si nazval "Čas opisovania". Akú úlohu hrá čas?

J.G. Čas vždy hrá dôležitú úlohu ako to, čo sa triešti na čase priemernosti, na nečase, na nečasovosti v negatívnom zmysle, t.j. na fixovanosti. "Čas opisovania" je proste pomenovanie našej doby, v ktorej sa dá len opisovať, v kto

rej sa nepíše v zmysle originálneho procesu, ale sa opisuje život. V opisovaní, "inscription", v materiálnom popisovaní, vidím určitý klad a pohyb; na druhej strane zložku deskriptívnu, ktorá sa časom stáva fetišom. A knihou "Popisovanie papiera" som chcel ukázať, že sa vlastne nerobí o nič viac ako popisovanie papiera.

A.P. Je to prejav odstupu medzi životom a tvorbou umenia?

J.G. Umenie je tvorba čistého artefaktu. Myslím, že to je výdobytok éloveka, že dokáže tvoriť artefakty. Podstatou umeleckosti je ale i jej hermetika. Je to ako hranica, za ktorou nič nie je a ktorá opisuje len náš životný priestor. Obraz pre mňa ešte stále znamená hranicu, po ktorú môžem existovať, teda hranicu viazanú na situácie. Odtiaľ by mala energia znova vchádzať do priestoru, odtiaľ prichádza.

A.P. Dá sa to vysvetliť ako pesimizmus.

J.G. Nemyslím si, že je to pesimizmus, skôr realizmus. Umenie sa vždy pokúšalo o realizmus. Obrazy sú totálne fiktívne. Ale prostredníctvom fiktívneho sa priestor, v ktorom žijeme, priestor pred obrazmi, stáva realitou, asi ako slnečná energia prenesená cez zrkadlo. Umenie je dôležité vo chvíli, keď vzniká, len potom môže vracieť energiu do priestoru. Myslím, že mám na to dosť pozitívny názor.

A.P. Vytváral si jednotlivé životné prostredia, ktoré sa sústreďujú na historické fakty, napr. projekt Dachau alebo snád i projekt pre Münster. V čom sa odlišujú od tvojich ostatných prác?

J.G. Myslím, že v ničom. "Grécke hry"

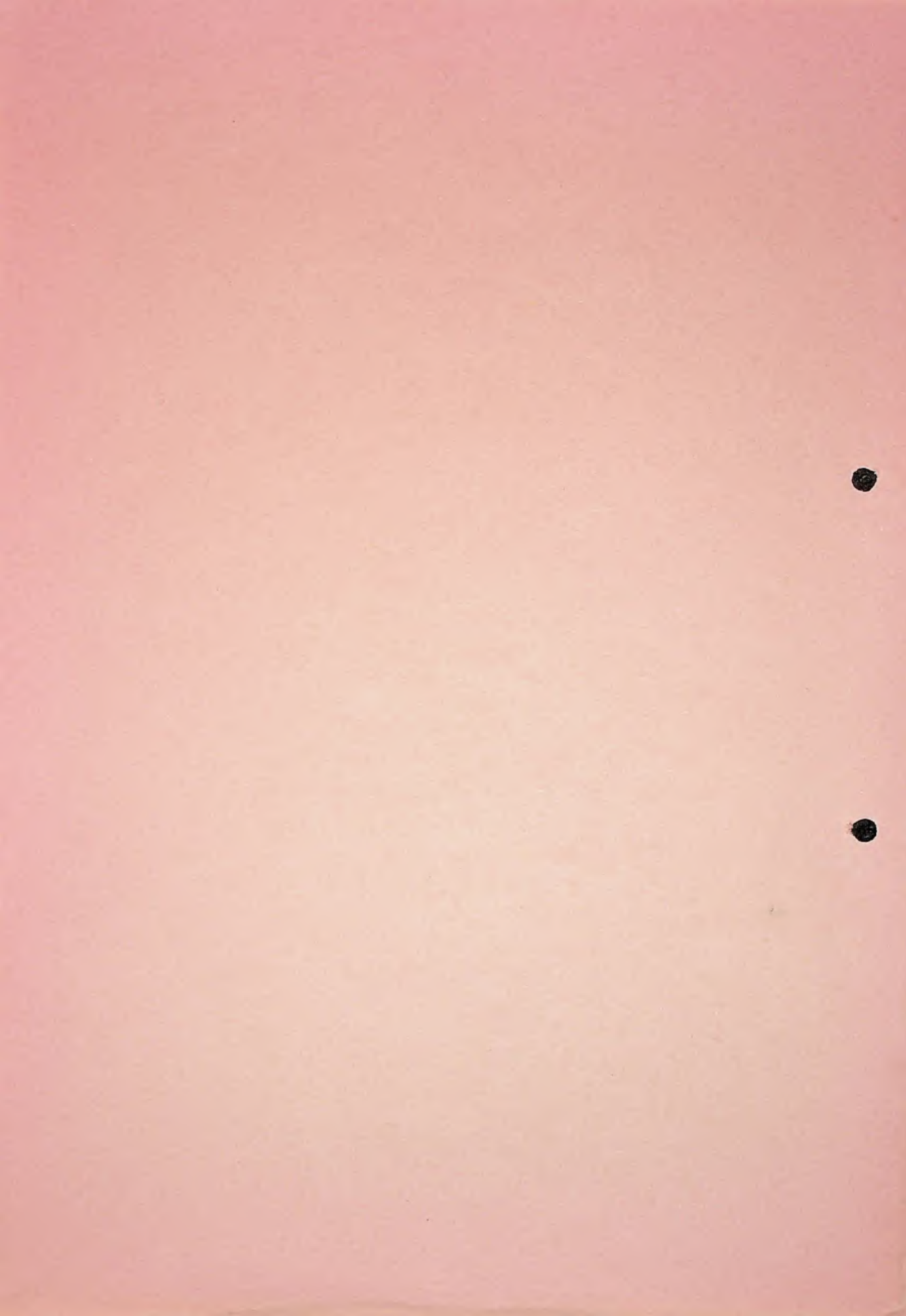
Lebo "Dachau", takpovediac ako polotovary - to je súčasne naša minulosť, reč, ktorá ku mne prichádza, je to kultúra, ktorá existuje ako polotovar. V projekte Dachau mi nejde o denuncovanie koncentračného tábora v Dachau, ale o múzeum, ktoré dnes na mieste tábora referuje o tábore. Moja kritika sa obracia proti tomu, že múzeum je vlastne svojou formálnou organizáciou "Správajte sa dôstojne", "Prosíme, nefajčite", "Východ", "Východ", vlastne formou tábora a proti tomu, že tábor je druh múzea a že obe sú svojim spôsobom len vetvy z rovnakého kmeňa kultúry, obe predstavujú legálnosť, ktorá je nedotknuteľná. Keď sa na to človek raz nezaujato pozrie pred jemným pozadím tábora, cíti, aspoň ja cítim, že kto sa dobre správa v múzeu, správa sa dobre aj v tábore, t.j. dobre v tom zlom zmysle, ako obeť. A "Východ", "Exit", znamená aj smrť a toto odcudzenie v dôsledku permanentného zákonodarstva priemerného, je moja téma. Moja práca pre Münster je čosi iné. Nazýva sa "Stromček, o ktorom nemožno hovoriť", ide v nej o to, že niečo tak jednoduché ako stromček, ktorý som zasadil u seba v prírode - vždy vychádzam z určitej prežitej situácie - nás neuveriteľne znepokojuje, kým ho nepomenujeme, nedefinujeme, nepíšeme. Chceme tým poukázať na to, že naša celá kultúra je vražednou vojnou proti všetkému, čo nemá meno, teda vlastne i proti nám samým. Lebo i keby sme si dali tisíc mien, sme relatívne stále iní. Práca ukazuje neuveriteľnú túžbu po smrti, to, že sa pokladáme za dokonalých vlastne len keď sme pokojní, nehybní, nemenní. Potom sa podobáme obrazom.

TUZEX IS READY

Czechoslovak and world specialties of foodstuffs and spirits, industrial goods, Bohemian glass, souvenirs and textiles, advantageous, are duty free in Tuzex shops. Foreign currencies accepted. Tuzex mail order service also available for shipments abroad.



TUZEX



MARC CHAIMOWICZ

Performance je ako perfektny den.

Marc Chaimowicz a Stuart Brisley su povazovani za priekopnikov performance-art v Anglicku. Medzi Chaimowiczove najnovsie prace, v ktorych zacal uvadzat na scenu casti vlastneho sukromneho zivota, konfrontujuc ich s obecnostvom, patri "Shift" realizovany na Performance Festival vo Viedni a "Pochybnosti....skec pre video-kameru a posluh" prevedeny okrem ineho aj v Studio Cannaviello v Milane. Nasledujuce interview sa konalo den po milanskom vystupeni.

HK : Keby ste urobili kratky vyklad svojej prace, ako by ste opisali sam seba?

MCH : Priemerny....normalny. Ale je rozdiel medzi mnou a mojou pracou. Opisat sameho seba je pre mna velmi tazke.

HK : Raz ste povedal: 'Umenie je moj zivot, ktory zijem menej kompromisne a intenzivnejšie'. V akom je to vzťahu k iným predstavám života ako umenia, napr. k idee "život je umenie", ktoru razil Fluxus.

MCH : Myslím, že problém "život je umenie" spočíva v tom, že je to práve pojem, ktorý ostáva v myšlienke. A myšlienky sú dôležité na začiatku, nemajú však veľký význam v uzaveroch. Umeľci majú rozhodne myšlienky na začiatku, ale dôležité je, čo s nimi urobia. Samozrejme moje umenie začína s mojimi skúsenosťami, ale to dostáva väčšiu intenzitu, stáva sa tak trochu ostrejšie, jasnejšie, idealizovanejšie. Ma to do činnosti so vzťahom medzi ideálom a realitou; je to dialektický vzťah, v ktorom je umenie vždy vpredu.

HK : Myslíte si, že umenie je pokrokovejšie než život?

MCH : Áno.

HK : V akom zmysle?

MCH : Je lepšie.

HK : To je veľmi subjektívne.

MCH : Áno. Začína to subjektívnou skúsenosťou. Ale objektivita je mýtus...iba skúsenosť, ktorú sa môžem pokúsiť dosiahnuť je moja vlastná. Tá je potom, prirodzená, kvalifikovaná, ale je osobná. Možno si pamätáte na tú časť včerajšieho video-piese v Cannaviello, týkajúcu sa verejného a súkromného: svojím spôsobom je aktivita veľmi svetská, sú to normálne veci, ako keď si niekto umýva tvár, alebo pije čaj, či sa pozerá z okna. Dôležité je ako to robíte a nie čo robíte; svetske činnosti sú povýšené podľa možnosti do archetypálnej roviny. Veci sú robené veľmi uvedomelo, veľmi presným spôsobom, teda intenzívnejšie a menej kompromisne.

HK : 'Sukromne' bol film na obrazovke, 'verejne' to ste bol Vy sediaci v kresle s kyvadlom v ruke. 'Sukromne' bolo druh ustalenyh idealizovanych obrazov, prekrasne farby, delikatne tvary, kvety a Vy v takmer narcistickej poze. V protiklade k tomu bola Vasa 'verejna' poza rezervovana a staticka, monotonna. Zdalo sa mi, akoby ste skusali povedat, ze verejne nemozete byt sam so sebou, nemozete sa citit celkom pohodlne. Nie je to akasi dost cudzia attituda pre niekoho, kto robi performances?

MCH : Nevieam.... bola to paradoxna struktura vlastna tomuto piecu, ako aj sptavost tejto beznej formy a jej vysledne ocakavanie....

HK : Zda sa, ze Vasa praca ma umyselne mysteriozne kvality. Co Vy na to?

MCH : Dakujem. Pokial ide o umyselnost je to tazke. Nie je mozne zobudit sa rano a povedat: "Budem robit umenie, ktore je mysteriozne", pretoze ak tak konate, robite velmi seba vedome umenie. Tak to nie je umyselnost, ale tak isto to nie je nahodne. Dufam, ze vsetko co robim je vedome, velmik vedome toho, co je vnuri a co je mimo.

HK : Vsimla som si na fotografickej dokumentacii, ze pouzivajte svetlo a tmu a podobne kontrasty, ktore mozu byt v nasej kulture povazovane za mysteriozne. Udivilo ma, ze ste mozno naschval tvorili tento druh efektu.

MCH : Myslim, ze je velmi dobre ak to citite, pretoze rad pojednavam o vzťahu medzi viditelnym a neviditelnym svetom. Dovoď prečo nemozem velmi analyzovat svoju pracu je v tom, ze aj keď mam vlastnu interpretaciu a vlastne myslienky o nej, myslim si, ze umelci su obyčajne klamari. Klamu samych seba...

HK : Ak je to tak, chcete pokracovat v tomto rozhovore?

MCH : /smiech.... pauza/ Ano, pretoze respektujem Vas pristup. Domnievam sa, ze by som odmietol prilezitostne rozhovory, keby to nebol dialog, keby chybala zakladna empatia alebo tesny kontakt - dopadlo by to katastrofálne. Ale zda sa mi, ze tu je vsetko O.K. a mozme pokracovat...

HK : Aj tak by ma zaujimala Vasa vlastna interpretacia Vasej prace.

MCH : Vo Viedni bol zaujimavy/Vienna performance Festival roku 1978/prave nemecky pristup: pred kazdym performancom vydavali informacny arch, ktory som mal k dispozici, ale naliehal som, aby bol rozdany az po performance. V opacnom pripade budu ludia lenivi, budu citat text a pouzivat ho ako vysvetlenie. Bol by som radsej, keby sito interpretovali sami pre seba. Ak citaju text pred tym, je to conditio sine qua non tohto piecu - piece je velmi evokativny. Som za volnu interpretaciu, nez za demagogicku tradiciu. Ak niekto hovorí o vasej práci ako o hroze a smrti, zatiaľ čo iní ako o kráse a zrode, potom je to

O.K..Mam svojho oblubeného politika,ktoreho mozem uprednostnovat,ale umelec ma respektovat svoje publikum a mna pri práci nezaujíma priamy vyklad.Pre mna je umenie nepriame,krivolake....

HK : Vratme sa k Vasmu včerajšiemu performancu.Nerozumela som Vasej ulohy v tomto piecu;mali ste funkciu casti celku?

MCH : Nazov piecu je "Pochybnost...skec pre video-kameru a posluh" a znamenal kritiku,ako aj afirmáciu.Jednalo sa o vzťah medzi realitou,fyzikalnosťou a daným okamihom.A to je to,čo mienim pod sukromnou cinnosťou a verejnou pasivitou.Svojim spôsobom je to re-afirmácia v prospech opatrnosti v kontexte beznej situácie,kde všetko ma byť verejne.Nesuhlasím s tým.Na Taliansku je zaujímavé to,že mi pripomína katolicizmus;dvere-tu su katolíckym obrazom/prirovnanim/..

HK : Chcela by som povedať,že Vasa práca sa naozaj týka Vášho sukromného životaktory spocíva v tom,že veľmi sukromne "obrazy" ukazujete verejne,ale nemám pocit,že Vase umenie je "dialektikou" medzi sukromným a verejným ako ste to raz napísal /Flash-art c.80-81/.Myslím si,že sukromné a verejné su antagonizmy vo Vášich pieces..

MCH : Asi máte pravdu.Nie som logickou osobou.Keď píšem,pokusám sa byť jasný a logický,ale som intuitívny a moje myslenie je spekulatívne...

HK : Su fotografie Vášich performances iba dokumentom,alebo sa na ne možno pozerat aj ako na obrazy?

MCH : Moje performances nie su fotogenicke-to je je proste..Niektorí ľudia robia veľmi zle performances a veľmi dobre fotografie.Neverím,že clovek moze dokumentovat performance skutocne,pretoze performance je definovane prostrednictvom casu.Ale usilujem sa pracovat s fotografiami ako so zakladnou realitou;ako v galerii,pieces na stene,nie ako performances,ale oddelene veci.Problem je v tom,že skutocne neverím v definiciju umenia podľa formy;viac ma zaujíma pristup zakladnej attitudy nez zakladnej formy.A to bola potiaž s casopisom /Studio International,kde som písal pred niekoľkými rokmi/ a možno bude aj s Vášim.To je umele/nudzové/,pretože všetko,čo je v realite je dobre a zle umenie.Skusám vo svojom umení byť si veľmi vedomý cohokolvek na com pracujem.Ak pracujem na knihe,skusám porozumieť čo je kniha.Ak pracujem na studii,skusám porozumieť čo je studia;a pri performance som aj v nom aj mimo neho.Takže fotografie performancu su pre mna len dokumentaciou a fotograficke studie patria specificky inde.

HK : Vo Vasom včerajšom video bolo všetko take jemné a delikátne s krásnymi a jemnými farbami -svojim spôsobom clovek by mohol povedať az trochu gýcove.Neobťažuje Vas tento druh kritiky?

MCH : Dufam, že moja práca je rydza. O gýc sa veľmi nezujem. Myslim si však, že ľudia si často pletú prácu s osobou. Je to ich problém, nie môj: domnievajú sa, že umenie je byť ako Klaus Rinke, akosi tvrdý a čierny a biely - zatiaľ čo ja som fascinovaný urcitymi tabuizovanými témami, kultúrnymi témami. Obidva tieto termíny sú veľmi relatívne... zjeme v puritanskej klíme. Odolávajú redukcionizmu obklopil som sa estetickými otázkami o krásu, vášni etc.

HK : Používate vo vašej práci symboly? Ak áno, akého druhu?

MCH : Myslim si, že nemáme inú voľbu iba narabať s abstrakciou a akonáhle začnete narabať vecami, ktoré sú poznateľné, majú možnosť symbolickej role a ja dávam prednosť používaniu slov "metafora", alebo "agonia". Pre mňa problém symbolu spočíva v tom, že symbol je fixovaný a uzavretý. Rad použijem váš termín "obrazy"/predstavy/, pretože sa u mňa dosledne objavuje: ako napr. okno, alebo zatvorené dvere. Radšej používam veľmi otvorené, evokatívne symboly, alebo metafory, pretože umožňujú voľnú interpretáciu.

HK : Vlastníte vlastnú interpretáciu metafor, ktoré používate?

MCH : Áno.

HK : Napríklad je nejaká metafora vo vašich gestách? Rad používate kyvadlo...

MCH : Áno. Moja vlastná lingvistická referencia kyvadla znamená kód pre syntézu. Myslim, že spoločnosť v ktorej žijeme je plná kontrastov; je veľmi deštruktívna, schizofrenická, je buď 'áno' alebo 'nie', čierna alebo biela, muž alebo žena. Nemám rád tieto extremy; dávam prednosť syntéze: siva, alebo strieborná to nie je áno alebo nie, to je áno a nie! To je Kierkegardovské "buď-alebo".

HK : Ako popierate múzske role vo vašom živote a umení?

MCH : Jeden zo spôsobov je skúsiť pracovať smerom k zvečneniu týchto extrémov; domnievam sa, že druhý spôsob sa objavil vo väčšine mojích prác z domova, pretože domov má tradíciu nemúzsku súvislosť, je súkromný, vnútorný. Mimo tohto slova je tradičný múzsky svet, ktorý je zlý, ale myslím, že to má súvislosť so zraniteľnosťou.

HK : Myslite, že publikum je pri performance nutné, alebo môžete robiť performance sám a zaznamenávať ho?

MCH : Myslim si, že toto je mojím spôsobom akademická otázka. Ak je publikum potom je to performance! Pre mňa je to kruhová otázka. Kniha je napr. dobrou odpoveďou na vašu otázku, pretože je alegorickou anekdotou, ktorá jestvuje bez publika, ale eventuálne je pre prípravu. Pri performance sa narába so skutočným časom; domnievam sa, že performance má mať publikum, aj keby to bola iba jedna osoba. Myslim, že to je otázka pre historikov umenia.

HK : Niektori performereri opakuju svoje performances.Co si o tom myslite?

MCH : Pri performance,ktory sme videli vcera som mal svojim sposobom problemy,ktore mavam pred vstupom do cudzej,neznamej situacie a niekedy to je ako nocna mora.Idete do galerie alebo muzea a tam su strasni ludia,alebo priestor je udesny, alebo svetelne zariadenike nepracuje.Takze ciastocne bol historicky raison d'etre opakovania tymto zdolany.Povedal som si O.K.,nerad robim kompromis a prave tieto verejne situacie su casto kompromisne,takze mozem priviest vlastny zivot z Londyna so sebou v batozine a na video zazname.Toto je jedna z pricin,preco ich opakujem aspon raz,pretoze chcem,aby to bolo perfektné a inac by som nemohol mat uspech.Obycajne realizujem jeden novy piece do roka.Nemysli,ze treba robit nieco nove kvoli zaujimavosti.

HK : Caroline Thisdall poukazala /v Studio International,jul -aug. 1976/,ze ani Vy ani Stuart Brisley nie ste v medzinarodnej avandgarde zainteresovany.Co Vy na to?

MCH : Myslim si,ze to je obraz v mysli ludi;ludia,ktori pisu maju casto tendenciu projektovat.Som zainteresovany v umeni a v širokych kulturnych vzťahoch.Rad cestujem a mam rad umenie,takze som zainteresovany v avandgarde pokial sa to nestava prilis obskurne.Myslim si,ze avandgarda je skutocne vymysel.Mam podozrenie,ze avandgarda zomrela pred niekoľkými rokmi a teraz nezáleži či ľudia môžu robiť umenie v takej dobe a či to je ucinne.Ale myslim si,ze bola urobena bodka za vyhýbacimi karieristickými typmi hier,ktore viedli ku kompromisu,aj tým,ze sme ich dokazali nerobiť...

HK : Preto si myslite,ze avandgarda odumrela a ako sa okolnosti odlisuju od vysledku?

MCH : Možno ma tuna tento termin rozdielny význam,ale určite sa objavil pocit,ze "sen je prec",ze avandgarda sa stala kanibalistickou,ze zozerala sama seba ;a termin "radikalny" znamená návrat ku korenom,k znovuprehodnocovaniu základných východisk kulturných roli,aktivit a funkcií -znamená to urobiť krok naspäť,aby sa išlo dopredu...

HK : Myslite si,ze performer musí v svojich dielach prezentovať seba?

MCH : Znova si myslim,ze to je problem pre historikov umenia ...napr. Acconci teraz robi hromadu vystav,ale neviem co je z toho performance;uvazujem o Acconcim,ako o umelcovi.Ludia si chodia pozrieť Acconciho show a su velmi sklamani,pretoze tam nie je.Urobi to,ze posle dlhy list s nakresom kresla,hojdacky,cohokolvek.Dnes sa stava performance velmi modne a lacne.Pred desiatymi rokmi sa tým nikto nezaoberal a my sme riskovali vlastne postavenie;teraz chcu všetci študenti robiť performances.

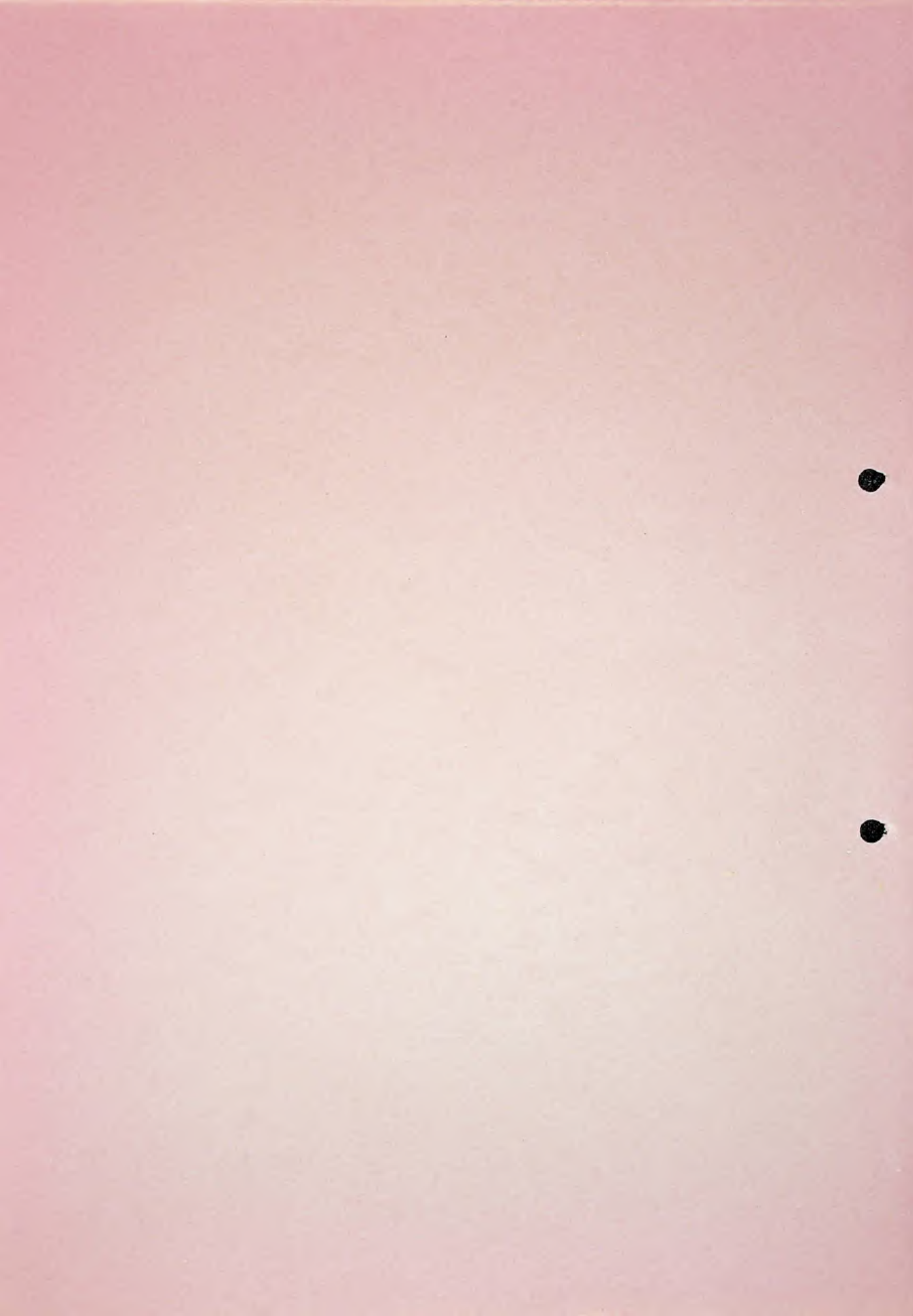
HK : Co si myslite o buducnosti performances v relaciach historie umenia?

MCH : Mam podozrenie, ze dolezita je poziadavka publika. Zda sa, ze jeden alebo dvaja umelci su v predu a vela ostatnych ich nasleduje. Ak by tato poziadavka pokracovala objavi sa vela priemernych umelcov, ak nebude pokracovat, najdu si nieco ine. Zatial budu dobri umelci pokracovat v performances, ale nemyslim si, ze to bude velmi rozsirene, pretoze robit performances je obtiazne.

HK : Ako by ste definoval performances?

MCH : Ach boze.... /smiech/... Na to nemam odpoved. Moze to byt casove primerie medzi idealnym a aktualnym. Myslim, ze je to ako perfektny den, ked je vsetko bajecne a citite sa dobre... ale to nedavajte do casopisu!

Helena Kontova & Marc Chaimowicz
31/05/1978
Milano



GIUSEPPE CHIARI

HK : Myslite si, ze ste dolezity umelec?

GCH : Som umelec. Ale o tom rozhoduju druzi. Vo "Vyznani", ktoré som urobil pred dvoma rokmi/1976/ pre Benatske biennale, som zobrazil ako sa den za dnom moja rola vo vzťahu k druhým neustále mení. Tam bolo moje miesto, ale bol to az dojemne ohrančený umelcov "kut" - dovtedy, než som objavil, že som sa zmenil zo študenta na umelca. Dnes už snáď umelci neexistujú, ale iba študenti. Je Vám známe, že budúcnosť je prítomnosť. Budúcnosť sa už udiala. Iba ju nazývame mysteriozným menom. Všetci dobre vieme, že v skutočnosti je budúcnosť medzi nami. Napr. Vy ste budúcnosť. Pytáte sa ma, či sa cítim doleziť. Áno. Som veľmi dolezitý. Tak dolezitý, že bez mňa nemám žiadny pocit, že svet existuje. Existuje svet bez mňa? Priznam sa, že neviem. Na druhej strane pochybujem aj o Vasej existencii. Je to pre mňa obtiažne. Ale zatiaľ je pre mňa veľmi dolezité existovať. Práve tak ako pre Vás. Dolezité medzi umelcami? Nie.

HK : Ste vždy spokojný so svojou prácou?

GCH : Áno.

Je krásne hladat. A najst. Je krásne byť zvedavý. Zhromažďovať. Je tiež krásne ukázať. Dať tým, ktorí vedia, ale i tým, ktorí nevedia. Nie som vždy spokojný. Ale kto je vždy spokojný? To je nemožné. Možno je niekto nestastný, pretože pricestoval do Milána neskoro v noci a nemôže najst izbu a nechce stráviť noc na stanici. A to je tiež práca. Umelecká práca je krásna, ale to je iba časť, malá čiastka dna a života. Život je cesta...

HK : Bude Vás v histórii preferovať ako hudobníka, alebo ako maliara?

GCH : V školských, stredoskolských, alebo vysokoskolských učebniciach? Poteší ma, ak to bude v školských učebniciach, pretože vo vysokoskolských je to ľahké, ale v učebniciach pre 6 alebo 7 ročné deti - s kresbami, ktoré ma zobrazujú za pianom - to bude tážsie.

Hudobník.

Este lepšie pianista.

Som pianista.

Budem skutočne rád nakreslený Alexom Raymondom - bezpochyby najväčším kresliarom akeho poznám - ako hram na piano. Nanestáť to nie je možné... Alebo aj Al Williamsonom.

HK : Citíte sa byť stále umelcom Fluxu?

GCH : Áno. Určite. Ako by som mohol povedať nie, keď od určitého momentu je Fluxus iba názov. Fluxus je nejneurčitejšia vec akú poznám. Možnože ľudia, ktorých som videl raz v noci v Belehrade umývať ulice obrovskou pumpou-neuveriteľne obrovskou pumpou-možno tí ľudia sú Fluxus. Naozaj sú-bez akejkoľvek pochybnosti.

HK : Myslíte si, že po Fluxe majú umelci reagovať novým spôsobom na otázku čo je umenie? Alebo si myslíte, že nie je po Fluxe nič nové?

GCH : Človek musí určiť raz prevzdy "minutu Fluxu". Navrhujem -bez vypocutia anglického konvencného vyhlásenia-že 'Fluxus minute' je 18. januára 1962 o 7.13 hod. Dajme tomu, že to je 11. apríla 1978 o 5.20 hod.. Zostáva iba na nás, aby sme rozhodli ako rýchlo sa mení umelecká idea. Hypoteticky predpokladajme, že sa mení každé 3 minúty. Do 18. januára 1962 to je už 174 800 zmien. A to sme iba v r. 1972. Ako ste mohli vidieť Fluxu sa to nepodarilo v ukončenom case. Skúsali sme-ako každý, kto skúša-ale nemali sme úspech... Teraz si však overme hypotézu: že umelecká idea sa mení s časom a nemení sa kontinualne, ale stupnovite; môžeme identifikovať jeden stupeň zmeny po druhom. Veľmi komplikovaná hypotéza. Ak na druhej strane neakceptujeme túto hypotézu musíme akceptovať jednu z týchto dvoch:

1. Umenie vždy bolo a bude.

2. Umenie sa vždy mení.

Prvú zanechajme ako úplne indiferentnú; akoby umenie bolo vecou, ktorá nemože prijať žiadnu interferenciu od nás. Niečo ine než nás. Nad, alebo pod, kto vie.

Druhá vyžaduje nepretržité zasahovanie, ktoré nás ustavicne vtahuje.. Zasahovanie je koniec sám v sebe a nemá žiadnu možnosť definovať umenie, pretože umenie je v dosahu samej interferencie, vnútri tvorenia...

A tak musíme pristúpiť na tretiu hypotézu, ktorá je však iba alternatívou dvoch predchádzajúcich..

HK : Myslíte si, že ste inteligentnejší než iní?

GCH : Nevieť... ktorí iní...

HK : Ako spätne charakterizujete názory na vašu prácu?

GCH : Uprimne povedané pracujem spontánne, instinktivne. Nevieť prečo realizujem určité 'zazitky'. Žijem a potrebujem živú činnosť; učím sa pojmami, ktoré som predtým nepoznal; kontrolujem určité údaje; skúšam sa hrať s vecami namiesto pozorovania na ne; divám sa, cestujem, hľadám, píšem, hovorím...

Naozaj neviem, ako Vám to povedať. Sú určité skúsenosti, ktoré iba keď sú dosiahnute a kusok času strávené sú ukončené... a potom sú iba pamätou, ktorú mám možnosť analyzovať... určité časy ma to udivujú... ako som to mohol robiť... prečo som to robil... robil som to preto, že som vtedy reagoval...

...pretože som mal pocit prázdna...ignorácie...že som sa chcel naplniť...udržiujem sam seba...hram sa sam so sebou...pre seba...to nie je pravda,pretože všetko robím tak,aby...aby bolo zname,preco to vstupuje do diskusii,ktore vedu ľudia...participuju v mojich koncertoch,v mojich kresbach,fotografiach,filmoch,video,knihach...

HK : Mozte vysvetliť Vasu teóriu umenia?

GCH : Nie...ale mám nejaké tušenie...Sledujem smer...určite je ľahšie presne ukázať veci ako Boticelli..Tizian...ony nie sú umenie...riešenie by bolo príliš jednoduché.Opakujem,mám nejaké tušenie,ale neviem povedať o ňom príliš mnoho,skúmanie neprípustá kompromis...Sledujem stopy...určite cesty,určite 'dvere','okna'...Mám druh pocitu v určitých momentoch bytia veľmi rezervovaného k umeniu;akoby ma minul pred málo minútami.Citím...veľmi presný pocit.Obavam sa,že keď to objavím nebudem to chcieť nikomu povedať,pretože si myslím,že umenie má veľmi ohybný aspekt,veľmi odlišný od toho,ktorý si predstavujeme...

HK : Pocitovali ste nutnosť komunikovať s ľuďmi,ktorí tvoria v tom istom duchu ako Vy?

GCH : Áno,určite.

Prakticky poznám takýchto ľudí 50 až 100.Možno je to príliš veľa.Tito ľudia žijú kusok nad všetkým.Mám ich adresy.Casto som ich poznal celkom dobre dávno pred samotným stretnutím sa s nimi prostredníctvom pošty,ale to je pracovný styk a úcta,priateľstvo...sú ľudia,ktorých som videl desať alebo dvadsať dní pred súdcovským vyrokom v rôznych krátkych usekoch,ktore sme spolu prezili;po 3 alebo 4 rokoch som ich uvidel znova...ale cítil som k nim veľkú rezervovanosť..Pamätám si na obdobie,keď som si písal s americkým hudobníkom Richardom Maxfieldom,žiadajúc oň neho magnetofonový záznam a ine informácie...keď som ich dostal,napísal som mu krátky list...odpovedal mi,že nevie kto ho v Taliansku pocul...pochoпил som,že neopustil svoje studio,ale mohol by obrátiť pozornosť na niečo čo mi poslal...bol udivený takýmto komunikovaním...

HK : Preto neveríte serióznym otázkam,ktore by mohli najkritickejšie a vedeckým spôsobom analyzovať Vasu prácu?

GCH : Neviem...v dobieďzavých otázkach je viac rizika...

Helena Kontová & Giuseppe Chiari
april 1978
Milano/Florence

ENTRY AUTO FMT-1 RCD-00014 FLD-0001

V I T O A C C O N C I

" C R E D O "

Luzern

1 9 7 8

ENTRY AUTO FMT-1 RCD-00015 FLD-0001

Vito Acconci o charaktere vyvoja svojej tvorby od roku 1966 po rok 1978

Priblizne do r.1968/69 vznikli moje diela prevazne z literarneho kontextu -teda e z "vytvarneho".Texty,ktore som do tohto obdobia napisal boli pokusom obdobnym MINIMAL-ART-SCULPTUR ... dostat slovo na stranku knihy.Teraz to mozem s casovym odstupom posudit: strana knihy bola pre mna dolezita ako slovne ponimany a pouzivany strankovy priestor.Tak sa stal pre mna dolezitym prvkom -pohyb na samotnej strane knihy medzi pravou a lavou castou a pohyb medzi jednou a druhou stranou.Charakter slov,ktore som volil bol rovnako specificky vyberany pre jedno tlivu knihu;vzdy ako pokus previest slovo na stranu knihy.Bolo nemozne pouzit slovo "stolicka",alebo "strom",ked som mal dojem,ze by taketo slovo stranka knihy sotva "zniesla".Bolo ale mozne pouzivat slova "potom,tam,vtedy...",ak sa tieto slova hodili do priestoru stranky.Mohol som pouzivat slovne hracky,ak sa v nich slovo samotne stracalo.Zaujimali ma aj idiomy v tejto suvislosti.Dosledkom takehoto pouzitia reci bolo ale,ze som bol neustale tlaceny "do rohu" a do situacie,kedy som mohol pouzivat slova "potom" a "tu".

Neskor nastal v mojej praci zlom,bez toho ze by som poznal jeho priciny.

ENTRY AUTO FMT-1 RCD-00016 FLD-0001

Pravdepodobne som sa jednoducho dostal tam,kde sa uz moja praca nemohla dalej rozvijat,preto prisiel skok do situacie kde sa stranka mohla vzťahovať ku inej strane;doslo k pokusom,kedy som zacal pouzivat stranku tak,ze zacala brat zreteľ na veci a cinnosti mimo stranky samotnej.Toto bolo celkom na konci mojej literarnej cinnosti.Posledne dielo,ktore vzniklo este ciste na literarnom podklade pozostava z jednej strany knihy na ktorej je napisane ako moze clovek urychlovat rychlost citania.Titul prace znie "Cas,ktory potrebujem,od ktoreho ku ktoremu bloku chcem prist"/pozn:volny prekl./ Inymi slovami:bol to pokus priblizit dlzku citania /'stranovy cas'/ ekvivalentne k realnemu priestorovemu casu.

Vtedy som pochopil,ze taketo pokusy by uz nemohli patrit do literatury.Citil som aj vnutornu potrebu zmeny mojej cinnosti.Moja praca sa rozvynula sama zo seba v smere inom ako literarnom.Rovnako dolezite boli vonkajsie okolnosti: okolo r.1968 som zacal poznavat po prvý krát galerie,muzea,vystavne siene -prace,pri ktorych "slova viseli na stene"...Vtedy sa stali umelecke galerie a umelecky kontext nahle pre mna zavaznym miestom a prístupnym 'pracovnym polom'.Inak by som zostal v predstave publikovania knih.Ked vznikli moje prve diela vytvarneho kontextu zaoberali sa mnohe z nich touto zmenou,prechodom.Mal som 28 rokov a myslel som si,ze uz viem co vlastne chcem.Cely cas pred rokom 1968 som si zvykol hodnotit tak,ze mojím základom a mojím polom cinnosti bola 'stranka'.Teraz som zacal mat pocit,ze som tuto podu pod nohami stratil,ze som si tuto situáciu privodil sam.Tak sa stalo,ze som sa v mojich pociatocnych pracach pytal sam

ENTRY AUTO FMT-1 RCD-00017 FLD-0001

seba,co ma k tomu priviedlo,ze som stratil 'stranku' ako bazu a ze som presedlal k realnemu konkrétnemu priestoru.

Tieto prace od 1969 sa vyznacovali ako uvod-"schematas" s ktorymi som sa dokazal vysporiadat s otazkou preco sa pohybujem v priestore/"Following Piece","Service Area"/.Boli to i vonkajsie okolnosti,ktore zapricinili takyto vyvoj;hlavne umelecka diskusia tejto doby,ktora ma ovplyvnovala.Vsetci stavali objektívny charakter umenia do pochybnosti a do "otazok".Mna zamestnavaťo hlavne vytazit z tejto diskusie pre seba urcite možnosti bez toho,ze by som bol k tomu donutený.Prace z r.1969 pojednawali o tom,ako sa zmocnit situácie,ktora v danej situácii existovala a ako najst taku možnosť,aby som sa do tejto situácie zapojil.Například ľudia sa prechádzajú po ceste,ja ich nasledujem podľa svojej schémy,ktora ma k tejto situácii viaže,ale nedonucuje.Inymi slovami: hľadal som cesty,aby som sa presadil v situácii,ktora už bola vytvorená.

Co bolo v tejto súvislosti pre mňa dôležité,bol úmysel nenechať sa "donútiť" situáciou,alebo pozorovateľom.V skutočnosti však pri týchto dielach neexistoval skutočný pozorovateľ.Vytvaral som si totiž také situácie,v ktorých som sam bol pozorovateľom.Pre mňa bolo dôležité ,keď by som to skúsil vyjadriť slovne:tu som bol "ja" a "ono",v situácii nebol žiaden "ty" alebo "oni"...ale striktne len "ja" a "ono". Keď som zanechal "stranky" ako bazu svojej činnosti bolo treba hľadať novú bazu, ktora by "stranku" nahradila.Tu sa mi ale zdalo,ze zo stratou "stranky" ako

ENTRY AUTO FMT-1 RCD-00018 FLD-0001

zakladu,stracam i ďalšie možnosti činnosti.Preto som sa sam seba pýtal,preco by som nemohol preniesť základ svojich záujmov na "instrument" -na seba sameho,ako objekt,ktory by som mohol 'určovať' sam.Tak došlo k zmene od textov k vlastnému telu.Potom v r.1970 po dielach "Following Piece","Service Area",sa mi zdalo,ze keď som sa sam premenil na 'dielo',ze sa predstavujem ako pohybujúca sa figura;nie vlastná osoba-približne ako pohybujúca sa soľptúra.V tom case znova výrazne ovplyvnilí moju činnosť hlavne Sol Lewitove tezy o konceptuálnom umení,podľa ktorých umelec by mal byť 'verným kopírujúcim strojom'.Ale coskoro sa mi zdalo,ze keď svoju osobu premením na kusky,musím hľadať možnosť,aby som nasadil seba ako osobu a nielen ako pohyblivý objekt.Tak sa začal rodiť záujem 'zmeniť seba' ktory sa pokúšal byť 'tu',alebo 'to' na pojem 'ja',ktore sa usiluje o 'mňa'. Aby som čo možno najviac v diele uplatnil svoju osobnosť musel som sa maximálne skoncentrovať na seba.Slovne povedané: slova "ja" a "mňa" boli priamo zakomponované do mojho diela.Diela sa stavali takmer slovným prekladom 'pozornosti' ktorú som venoval sebe.

V tomto akte koncentrácie na seba samotného som sa dostával do intenzívnej napätovo-stresovej situácie.Moje diela coskoro dostali aspekt 'tréninových' hodín -ukazovali my jeden druh vyvoja.V tejto súvislosti významnú úlohu hralo i médium filmu,ktory bol ideálnym prostriedkom uskutočniť pojem "terca",ktory sa v tom case stal pre mňa dôležitý.Zdalo sa mi,ze pojem "terca" je základnou podmienkou umenia a to hlavne v prijímaní umenia.Pozorovateľ tu vstupuje do vystavnej

ENTRY AUTO FMT-1 RCD-00019 FLD-0001

situacie-priestoru, 'cieli' na umelecke dielo, na objekt. Mne sa zdalo, že by som sam mohol byť týmto 'tercom' umenia; bola však otázka, či pozorovateľ ma bude vnímať ako terc. Celo otázka pozorovateľa bola v mojich dielach spracovaná tak, že ja som sa stal pozorovateľom seba v diele "Service Area". V tejto práci dokazujem, že to, čo ma zaujímalo bolo to, že moje osobné postavenie v otvorenom priestore /Museum of Modern Art/ bolo všeobecne prístupné. Táto otázka prístupnosti sa mi zdala byť veľmi dôležitá, ak človek myslí na všeobecne a základné podmienky umenia. Umelec sa stáva pre pozorovateľa prístupným prostredníctvom umeleckého diela. Alebo umelec používa umelecké dielo ako jeden zo spôsobov kodovania s vedomím, že sa pre pozorovateľa stáva neprístupným. V každom prípade otázka prístupnosti sa stala pre mňa veľmi dôležitá. Ak tento pojem ešte rozšírim, stáva sa umelec nielen obojstranne prístupným, ale aj obojstranne zraniteľný! V druhej fáze mojej činnosti, v ktorej sa sústreďovali moje diela na telo ma zaujímalo ako ďaleko je možné telo zatažiť prepätým zatažením. Toto mi dávalo možnosť dostávať sa do stavov totalného vycerpania. Tým som strácal kontrolu nad vlastným telom a staval som sa zraniteľným zo strany pozorovateľa. Hlavnou myšlienkou tu bolo stať sa pre druhého čo najprístupnejším a obetovať sa preňho. Avšak vzťah k pozorovateľovi zdorazňujem skor len myšlienkovo; nie tak, že by v diele mohol skutočne spolupôsobiť. V počiatkoch tejto mojej činnosti bolo dôležité, že 'ucinkujúci' a prijímajúci boli v činnosti totožní, vytvárali uzavretý systém, ktorý sa sam uplatňuje. V tom case bol u mňa citelný vplyv Samuela Becketa. Myslim hlavne na

ENTRY AUTO FMT-1 RCD-00020 FLD-0001

význam slov : vo vzťahu ku mne som sam s mojim telom, čo môžem ešte sam so sebou urobiť robím s tým čo mám. Z tohto ponatia vznikli diela "Personness", v ktorých som však dosiahol opak toho čo som chcel, pretože miesto toho, aby som vytvoril osobnosť, vytvoril som zo seba uzavretý objekt! Keď som chcel tento pojem osoby v umení ďalej rozvíjať a seba v umení, alebo do umenia, zasadiť - musel som použiť určitý druh "medzi-osoby". Táto osoba sama by mohla zo mňa urobiť objekt, ktorý by mohol byť prístupný. Vytvorené diela mali svojráznosť frontalitu tak ako existujú na fotografii. Miesto toho aby som dosiahol zobrazenia seba v pohybe, dosiahol som stuhlosť a fixovanosť; tento presne definovaný obraz, čo však bolo pravým opakom toho, čo som pôvodne zamysľal.

V r. 1970-71 som mal v aktivite medzifázu. Vytváral som diela s inou konajúcou figúrou. Diela predvážne predstavovali dve osoby, ktoré sa navzájom koncentrujú. Slovné povedanie oproti predoslemu "ja" a "ono" prípadne "mňa" obrátil som pozornosť na "on" a "ona". Pričom ovšem "on" i "ona" sa menia na "mňa". Rozšíril som jednoduchý pôvodný uzavretý kruh, ale silná izolácia voči pozorovateľovi stále v dielach existovala. Keď sa v diele dve osoby navzájom koncentrujú odohráva sa to tak totalne, že nikto iný vedľa toho neexistuje. Tým sa vytváral akýsi magický uzavretý kruh - dôsledok toho: moje diela sa zmenili v metaforu v zmysle, že ja 'stretávam' seba, alebo ju. Tieto diela však dávali predpoklad, že sa stretne môj priestor s priestorom pozorovateľovým /vid. diela: "Pier 17", "Pier 18" To čo som dosiahol v týchto dielach bolo, že som rozným spôsobom vytváral 'hallo'

ENTRY AUTO FMT-1 RCD-00021 FLD-0001

na pozorovateľa. Sledoval som hlavne cieľ čo najskor sa stretnúť s navštevnikom a čo najviac sa mu priblížiť. Na mojich prácach ma znepokojovalo to, že som sam predstavoval spôsob 'odpocívajúceho polu'; a na druhej strane pozorovateľa museli prísť za mnou. Rusil ma tento názor na moju 'veľkosť' a 'povýšenosť'. Vo všetkých prácach bol priestor druhotný, nedôležitý. Preto som sa pokúsil stať sa viac súčasťou priestoru, sám seba do priestoru integrovať. To ma viedlo k vytvoreniu niektorých diel ako "Seedbed". To bolo v r. 1972. V týchto prácach sa objavoval vzťah: 'ja' stretávam 'teba' alebo 'vás'. Pritom však 'ja' ako súčasť priestoru sa môžem s 'tebou', alebo s 'vami' viac integrovať. V tomto diele bola fantázia recou a rec fantaziou. Zistil som, že som sa zaoberal viac metaforou, ako faktom. Preto, aby som mohol použiť rec fantázie zapodievať som sa minulosťou ako i budúcnosťou a súčasnosťou. K tomu ma viedla i v umeleckom svete vedena diskusia, v ktorej sa hovorilo o reálnom case, faktoch, priestore... Tento vstup k metaforickému bol pre mňa veľmi dôležitý. Fakt, že nie som len bodom v priestore, ale môžem sa v priestore i pohybovať mi dovoľuje, aby som súčasne bol tu a mohol myslieť inde. Potom v r. 1972, už som začal používať priestor tak, že nebol pre mňa len náhradou, ale miestom v ktorom by som mohol byť prítomný. Tento fakt mi dovoľil urobiť uzáver, že ja síce nie som v skutočnosti tu, ale mohol by som tu byť... Tým sa stáva i pozícia pozorovateľa obdobná mojej; vstupuje do priestoru, ktorý nie je špecifický pre neho plánovaný, ale je to moj priestor mentálny - 'možný priestor'. Pre pozorovateľa neurčený... pre koho bol určený ostáva nerozhodnuté.

ENTRY AUTO FMT-1 RCD-00022 FLD-0001

V r. 1973 som začal s prácami, v ktorých som sa pokúšal predstaviť seba sameho. ako súčasť takeho priestoru. Spôčiatku to boli pokusy použiť rec ako súčasť práce. Pri tom rec bola nahrata na magnetofonovú pásku /do tohto obdobia spadá dielo "Claim"/. Tieto práce sa prejavovali obzvlášť behom predstavenia v priestore. Mohol som pociťovať sám seba, rozprávať, no súčasne i prekladateľ hovoril namiesto ako 'ja' ako 'on'. Toto obdobie je obdobím mojej autobiografie. To čo ma na týchto prácach znepokojovalo bol fakt, že som sa 'vztahoval' na ľudí z mojho života; bol som prítomný, aby som mohol hovoriť. Oni však neboli prítomní, ale mi 'odpovedali'. Z tohto dôvodu vyvstávali mnohé otázky, či dostatočne využívam týchto ľudí. Príšiel som k záveru, že sa môžem stotožniť s pozorovateľom len v uzavretom svete. Moje práce predstavovali uzatvorené priestory - jednou z príčin bolo i to, že som sa prilis uzavrel do rámca filmu; ako vrchol izolovaných cieľ som sa dostal i k pojmu koncentračných cieľ. Od r. 1973 som začal hľadať možnosti spojenia k vonkajším politickým, ekonomickým a historickým základom. "LIFE-PERFORMANCES" umenie, ktoré sa viaže k tejto činnosti sa mi začalo zdať obmedzujúcim a prinasalo i možnosť osobného kultu. Ďalší problém, ktorý ma začal znepokojsť bolo, že pozorovateľa boli len prostými divákmi pre seba i keď som sa akokoľvek snažil moje diela robiť pre 'vzájomný vzťah'. Z tohto dôvodu som od r. 1974 uskutočnil 'instalations', ktoré boli vytvárané na spôsob 'performances', ale pozorovateľa majú viac funkcií 'performerov' ako som ju mal ja...

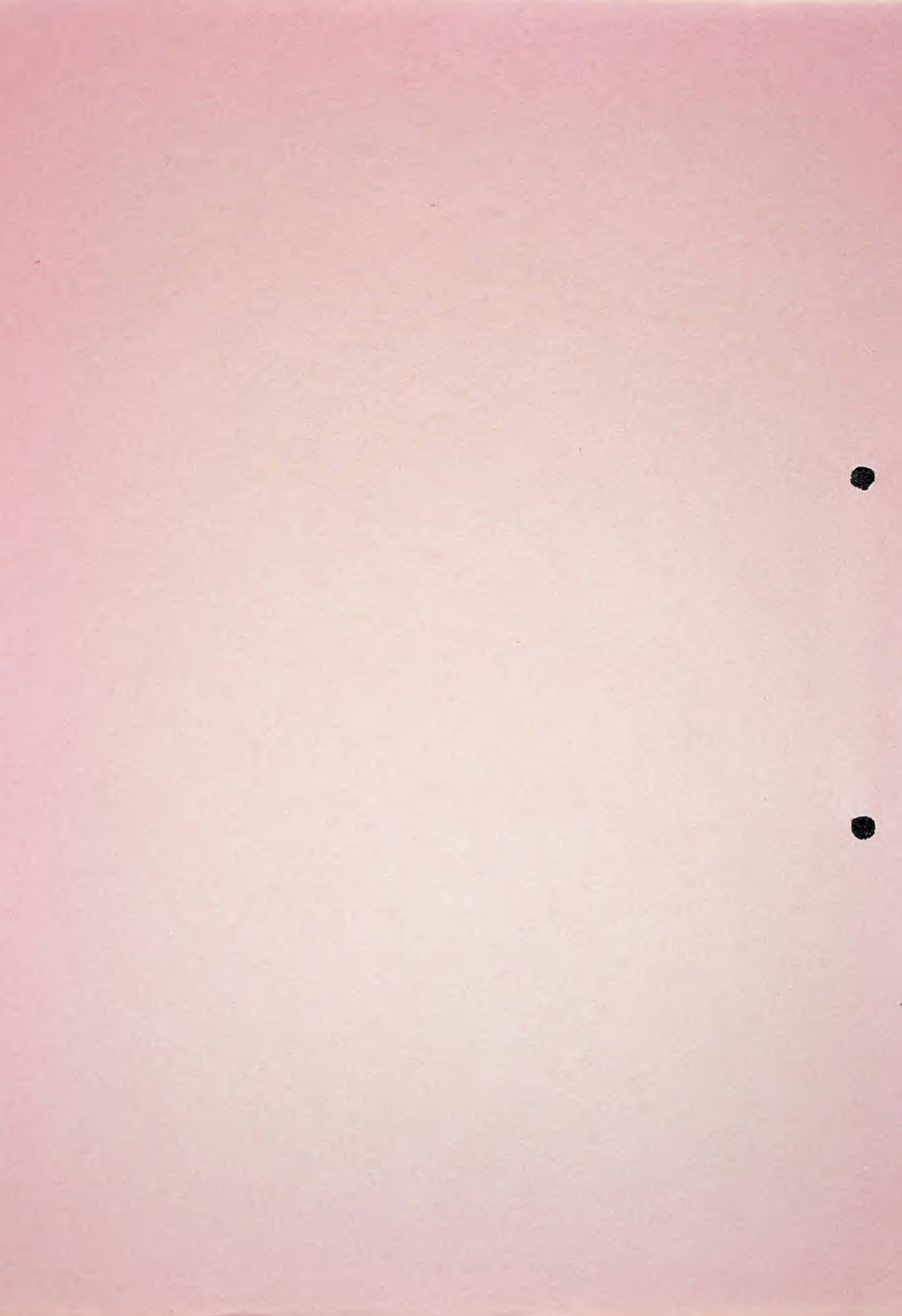
Roky 1974-75 boli pre mňa takým obdobím. Ja som som už bol v dielach

ENTRY AUTO FMT-1 RCD-00023 FLD-0001

neprítomný; nevedel som však, čo by sa malo udiat v priestore a s priestorom. Dlhú som hľadal náhradné objekty, ktoré by som mohol vsadiť do priestoru. Tieto diela boli ako kontajner uprostred priestoru, ako pevnostný priestor, do ktorého musel vojsť pozorovateľ. Pre neho tu boli dve možnosti rozhodnutia. Mohol byť 'podist', alebo 'nadist'. Dolu bol ukrytý, hore priestor obrátený k svetu. Hlavný problém týchto diel bol v tom, že nebolo jasné pre koho boli robené.

Od r. 1976 som začal s dielami, ktoré sa ďaleko viac zaoberali miestom, kde sa výstava konala a to nielen s fyzickými kvalitami, ale i špecifickým kultúrnym priestorom /'cultural space'/. Čo sa v týchto dielach zmenilo treba vysvetliť obdobne ako v literárnych prácach. Vtedy došlo k zmene koncentrácie na základ /stránku knihy/, na predmet /seba sameho/. Teraz v r. 1976 sa uskutočnil približne opačný dej. V tom, že som od koncentrácie na seba ako instrumentu musel prejsť na základ-miesto, kde dielo vzniká. Na základe tohto, dielo ktoré vzniká v New Yorku, Los Angeles, ale hlavne v Európe musí byť podstatne odlišné! A tento 'cultural space' v podstatnej miere ovplyvňuje moju činnosť. Tento poznatok objasnil pre mňa i môj základný postoj, že každé dielo sa musí zaoberať kultúrnym prostredím v ktorom sa realizuje...

* * * * *



ENTRY AUTO FMT-1 RCD-00001 FLD-0001

J O S E P H K O S S U T H

" F A C E / S U R F A C E "

New York

1 9 7 6

ENTRY AUTO FMT-1 RCD-00002 FLD-0001

Tento model proponuje štruktúru, podľa ktorej 'kategória' kultúry /umenia/ vytvá-
ra opis sveta, v ktorom on sám funguje ako aktívny činiteľ. 'Objektívny svet', kto-
rý je zvečnený našou kultúrou, obrazy rôzneho druhu a typy konceptualizácie, z
ktorých je sformovaný, je súčasne ilúziou i rozptylom procesu poznania 'skutočnosť'
' v priebehu jej rozvoja, ako aj verným odrazom rozličných typov vzťahov, podľa
ktorých je náš svet konštituovaný.

ENTRY AUTO FMT-1 RCD-00003 FLD-0001

V tej miere v akej je celá spoločenská prax projekciou predchádzajúcich foriem /myšlienok, činností, vnemov, sociálnej organizácie/ sme schopní odpovedať a podieľať sa na tradícii, v kontexte podmienenom históriou, v termínoch v akých dielo - priestor nadobúda svoj význam ako jeden zo špecifických aspektov-kategórií a kultúrnych snáh. Ideológia špecifická pre naše tradície zvečnené klamlivým naturalizmom, v ktorom mýtus o autonómii dovoľuje uvažovať o našej práci/diele/ jedine vo vzťahu k našim predchádzajúcim očakávaniam podmieneným touto tradíciou, a nie vo vzťahu /aspekte, alebo prostredníctvom/ vyplývajúceho z pravdivej štruktúry ľudských vzťahov.

ENTRY AUTO FMT-1 RCD-00004 FLD-0001

Aké spoločenské vzťahy spôsobia fakt disponovania s dielom skôr z aspektu medzi-
ľudských vzťahov, než ako elementu 'histórie diela', aké vzťahy zavádza/implikuje?
V ktorom momente je podkopávaný autoreflexívny obsah diela-priestoru faktom, že
rekonštruuje štrukturálny a spoločenský status-quo?

ENTRY AUTO FMT-1 RCD-00005 FLD-0001

Toto dielo je zasadené do kultúrno-formálneho kontextu v rovnakej miere našim podielom, ako našimi vnemami priestoru, v ktorom tak kontext, ako aj kultúrna konštrukcia hrá skutočnú úlohu. Reprodukujúc ju, poukazujeme na charakteristické vzťahy závislosti s ohľadom na špecifickú ekonomickú a sociálnu základňu. Existuje protiklad medzi naivnou a kontemplatívnou rovinou, ktorú ponúka umenie/kultúra/ vo svojom objektivizme tvoriacom vzdialenosť, a medzi ideológiou umenia/kultúry/ ako spôsobom subjektívneho pochopenia/interpretácie sveta. Tento protiklad je podobný protikladom, ktoré sa vyskytujú v našom živote. Naša účasť v službe nám servirovanej ideológii a naše pranie pretrhať to, čo je príčinou alienácie.

ENTRY AUTO FMT-1 RCD-00006 FLD-0001

Označujúc definovanu štruktúru a ohraničené miesto/pozíciu/ špecifických záujmov každej sféry, kooperatívny charakter nášho sveta tvorí takú profesionalizáciu humanistických 'autentických hodnôt', ako dielo, ktoré existuje v podobnej harmónii s inými izolovanými, špecializovanými elementami súčasného sveta. Úlohou takého humanizmu, okrem vlastných ambícií, je ustráženie dominujúceho poriadku.

ENTRY AUTO FMT-1 RCD-00007 FLD-0001

Keby sme chceli súhlasiť s tým, že protiklad je artikuláciou praxe v sústave spoločenskej formácie, museli by sme si položiť otázku, či tie protiklady, na ktoré poukázalo dielo, môžu byť použité tak, aby mohli fungovať efektívne vnútri umenia o 'špecializované kategórie'; a či poukazovanie na protiklady je užitočné.

ENTRY AUTO FMT-1 RCD-00008 FLD-0001

Chápanie umenia nie ako vnútorných spoločenských činností, ale ako zvecnenie jej špecifických kategórii, ktoré budú predmetom kontemplácie, stanú sa popudom pre pasívnu akceptáciu kultúrnej skutočnosti zastupujúcej rozvoj kritického vedomia vznikajúceho z potreby a možnosti zmeny. O koľko nemožnejšia je predstava projektu, v ktorom by umenie zohrávalo úlohu-ktorú by mohlo mať v skutočne zdravej spoločnosti-možno to nie je nemožný predpoklad, že umelci/alebo niekto iný/ začnú budovať týmto spôsobom svoju koncepciu umeleckej praxe/či kultúrnej produkcie/, že sami začnú pôsobiť vo vzťahu ku skutočným reláciám tejto spoločnosti, namiesto fungovania iba ako naivný odraz, či naivná poetika modelov prítomnosti, alebo minulosti.

ENTRY AUTO FMT-1 RCD-00009 FLD-0001

To, že sa umelci usilujú zlepšiť podmienky svojho života a práce značí, že bojujú o hlbokú premenu spoločnosti, ktorou by zmenili samotný kontext, od ktorého záleží zmysel tohto stavu vecí. Súčasný model umenia vyrastajúci na troskách modernizmu, aj keď vrhá svetlo na závislosť umenia od jeho kontextu, neposkytuje žiaden zá-
●nytný bod ak ide o typ spoločnosti, ktorý by mohol sformovať tieto modely ako skutočnosť a nie ich glorifikovať vo všetkých smeroch formalizáciou tvoriacou estetickú hodnotu, naivitou, že niečo je 'otvoreným' a 'abstraktným', funkčne ope-
rujúc iba s hodnotami zhodnými s dominantnou spoločenskou skutočnosťou.

ENTRY AUTO FMT-1 RCD-00010 FLD-0001

Konceptuálny prelom, ktorý nás preorientoval na realizovanie 'spoločenských výberov' a transformácia každodenného života, môže byť pochopiteľná iba v tom zmysle, že vzor či predstava neexistuje len ako 'šach skutočnosti', ale že existuje ako ozajstná spoločenská prax, v ktorej 'problémy skutočnosti' budú pochopené adekvátne tým spôsobom. V ktorom momente sa dielo-priestor podieľa na tvorbe rámca týkajúceho sa /ako umenie, spoločenská prax/ tvoriac alternatívy? Na akú pozíciu posúva jeho historický a spoločenský vklad, jej funkciu čisto symbolického aktu?

ENTRY AUTO FMT-1 RCD-00011 FLD-0001

Skôr než by mohla byť zinsťitucionalizovaná spoločenská štruktúra otvorene popretá politicky a ekonomicky, musí bojovať proti sfére spoločenskej obrazotvornosti, organizujúc spoločenskú skutočnosť zámienok, ktoré sprostredkováva v našom možnom vnímaní štruktúry vedomia a určuje čo je 'dobré', 'užitočné' a 'rozumné'. Takto manipulovaná percepcia sa stane krivkou pohybu v smere pravdepodobne objektívnej budúcnosti - a je príčinou toho, že zmena je čímisi nezrozumiteľným.

ENTRY AUTO FMT-1 RCD-00012 FLD-0001

Proces kultúrnych a spoločenských premien obsiahnutý v týchto otázkach nemusí, tak ako sa to všeobecne deje, ohraničiť svoju existenciu v našej predstavivosti, musí byť najskôr predstavovaná a potom vytvorená, ale musí byť vytvorená, prezívaná a predstavená súčasne. To si nevyžaduje iba opätovne osvojenie 'mentálneho priestoru', ale musí byť realizovaná kompletnou rekonštrukciou základov, na ktorých stojí spoločenský a politický život.

ENTRY AUTO FMT-1 RCD-00013 FLD-0001

stupeň, v ktorom táto štruktúra upevňuje naše vzťahy konkurencie medzi jednotlivými jednotkami a podporuje našu izoláciu nadiktovanú záujmom skupiny, spoločens-tva, triedy, spoločnosti-je stupňom, v ktorom zostáva ohrozený aj náš skutočný po-diel pri tvorbe spoločenskej skutočnosti. Naša úloha, ktorej časťou je dielo, môže byť v istom zmysle považovaná za úsilie zrušiť priepasť, ktorá nás oddeľuje, po-dobne ako široké vysvetľovanie diela môže byť považované ako zámer poskytnúť--či zatiaľ nie príliš efemérny spôsob--takýto druh kontaktu obojstranne sugerujúceho, ako 'dielo-priestor' musí fungovať, aby malo zmysel.