Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Katedra divadelní vědy

Bakalářská práce

Lucie Špačková

Podoby současné post-dramatické tvorby mladých umělců-performerů

Praha 2010 vedoucí práce: Mgr. Martin Pšenička, Ph.D.

Poděkování

Ráda bych poděkovala vedoucímu práce Mgr. Martinu Pšeničkovi, Ph.D. za odborné vedení při vypracovávání této bakalářské práce.

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně pod vedením vedoucího bakalářské práce a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze dne 10. 8. 2010 _____

Lucie Špačková

Podoby současné post-dramatické tvorby mladých umělců-performerů

Forms of present post-dramatic activities of young artists-performers

Anotace

Tato bakalářská práce se zabývá především porovnáním dvou historických etap umělecké činnosti na pomezí divadla a výtvarného umění na území České Republiky. Snaží se nalézt konotace mezi tvorbou vybraných pražských umělců ze 60. a 70. let a současnou tvorbou umělecké skupiny Rafani, která soustavně tvoří od roku 2000. Zároveň však upozorňuje na specifika, která jsou spojena s historickým obdobím, v němž umělci tvoří, a naznačuje jejich tendence k tvorbě. Práce je členěna podle jednotlivých pojmů, které jsou vymezeny v úzkém vztahu k činnosti jednotlivých umělců – body art, happening, performance.

Druhá část je pak věnována skupině Rafani, jejíž tvorba je pro lepší orientaci rozdělena do dvou etap. V každé jsou představeny zásadní projekty, které skupina uskutečnila, a zároveň je také přiblíženo jejich současné téma umělecké tvorby bez použití textu.

Summary

This bachelor thesis concentrates mostly on comparison of two historical periods of theatre-fine art artistic activities in the Czech republic. Its aim is to find connotation between selected Prague artists' activities from the sixties and seventies and present activities of Rafani

art group, that has been active since year 2000. At the same time it points out the distinctiveness of the historical period during which the artists are active and implicates their activity tendencies. The thesis is divided according to individual terms that are defined in close reference to each artist's activity – body art, happening, performance. The second part is then devoted to Rafani art group, the activity of which is for better orientation divided into two stages. Each stage presents the most outstanding projects realized by the group and at the same time introduces the present topic of their textless artistic activity.

Klíčová slova

Performance, body-art, happening, event, Petr Štembera, Jan Mlčoch, Karel Miler, Milan Knížák, Rafani

Keywords

Performance, body-art, happening, event, Petr Štembera, Jan Mlčoch, Karel Miler, Milan Knížák, Rafani

Obsah

1 ÚVOD……8

1.1. Vymezení pojmu performance……...8

2 BODY-ART (TĚLOVÉ UMĚNÍ) 10

2.1. Pojem body-art.....10

2.2. Body-art v České republice.....12

2.3. Vztah divák – performer.....16

3 HAPPENING 18

3.1. Akční umění - happening.....18

3.2. Historie happeningu.....19

3.3. Hnutí Fluxus.....20

3.4. Počáteční tvorba výtvarníka Milana Knížáka.....22

4 UMĚLECKÁ SKUPINA RAFANI 25

4.1. Rafani v letech 2000-2006.....26

4.2. Rafani od roku 2006.....28

4.3. Inspirace performancemi ze 70. let.....30

4.4. Současná tvorba Rafanů.....32

5 ZÁVĚR 36

6 SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY……38

1 ÚVOD

Ve své práci bych ráda nastínila problematiku vývoje jedné z forem tzv. „postdramatického“ divadla ve smyslu, jak o něm píše Hans-Thies Lehmann ve své knize *Postdramatické divadlo*[1]. Tímto termínem ve studii pojmenovává novou divadelní formu diskurzu, která vznikla následkem rozšíření a všudypřítomnosti médií v průběhu 20. století. Chápe tento pojem velmi úzce spojený s oblastí experimentálního divadla, které se nebojí v tvorbě riskovat. Píše o něm: „*Prídavné meno „postdramatické“ pomenúva divadlo, ktoré cíti potrebu pôsobiť mimo drámy, v čase „po“ skončení platnosti paradigma drámy v divadle*.“[2] Zastřešujícím termínem pro divadelní umělecké projevy (happening, body-art, performance, event) se stal termín performanční umění (performance art).

„*Z hladiska výtvarného umenia sa performančné umenie javí jako rozšírenie obrazového alebo objektového stvárnenia reality prostredníctvom časovej dimenzie.*“[3] Přesně tento moment propojuje současné výtvarné umění s divadelním. Moment časovosti, kdy se divák a performer setkají v jeden čas na jednom místě a kdy úlohou diváka je být schopný reagovat a zažívat, jinými slovy účastnit se procesu. Publikum se stává namísto pasivních svědků divadelním partnerem. Herec postdramatického divadla se také proměňuje, do popředí se dostává: „*..liveness (živosť), provokatívna prítomnost človeka namísto stelesňovania postavy*.“[4]

1.1. Vymezení pojmu performance

V širším a retrospektivním smyslu se pojmu užívá pro všechny formy uměleckého sdělení, které od počátku 60. let užívají jako výrazový nástroj živého předvádění před diváky, nebo za účasti diváků. V užším smyslu se performance od staršího žánru happening odlišuje především aktivitou diváka, kdy již nutně nemusí být aktérem děje. „*Tím performance reflektuje názor 70. a dalších let, kdy všechny formy „divadelní rampy“ oddělující diváky od herců či „obrazového rámu“ už nejsou pociťovány jako zásadní překážka plné realizace*

[1] Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo.* Přel. Anna Grusková, Elena Diamantová. Bratislava: Divadelní ústav 2007. 365 s.
[2] Op. cit. s.24.
[3] Op. cit. s.155.
[4] Op. cit. s.156.

uměleckého sdělení, jak tomu bylo v letech 60.“[5] Performance je nejvýraznějším prostředkem současného akčního umění. Jedná se o hraniční formu výtvarného umění zaměřenou přímo na tvůrčí čin v časoprostorové situaci. Jejím těžištěm a jádrem myšlenky performance je právě již zmiňovaný proces mezi hledištěm a jevištěm. Podle Lehmanna však neexistuje přesná definice pojmu performance. „Performance je to, čo takto ohlasují tí, ktorí ju predvádzajú.“[6] Její vymezení probíhá především podle komunikačního úspěchu mezi performerem a publikem, kdy ideálem performančního umění je: „...proces a okamih, ktorý sa deje reálne, emočne naliehavo a tu a teraz.“[7] Stejně tak neexistuje ani zřetelná hranice rozlišující performance a divadlo. Lehmann ve své knize píše o umělecké transformaci a sebetransformaci, které zdá se tuto hranici alespoň nastiňují. V divadle umělec prostřednictvím gest a informací realitu umělecky transformuje, kdežto v performančním umění usiluje umělec o sebetransformaci skrze zapojení vlastního těla. V databázi současného umění rozlišují performance takto: „*Od divadelního představení se výtvarná performance liší především tím, že zůstává vždy fragmentem příběhu v tom smyslu, že jako každé výtvarné dílo je pouze podnětem pro konečnou realizaci díla v mysli diváka*.“[8]

I přes nejednoznačnou definovatelnost vznikl například v České republice na Fakultě výtvarných umění VUT v Brně Ateliér performance, který propojuje tradiční divadelní, taneční, hudební, literární, výtvarné i architektonické postupy v aktuálním vztahu akce-prostředí a klade důraz na nová média: video, počítače, komunikační technologie.

[5] Klíčové slovo performance. [online]. Praha: c2006-2010. [cit. 21.6. 2010]. Dostupný z WWW: http://artlist.cz/index.php?id=158

[6] Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo.* Přel. Anna Grusková, Elena Diamantová. Bratislava:Divadelní ústav 2007. s. 157.

[7] Op. cit. s.159.

[8] Klíčové slovo performance. [online]. Praha: c2006-2010. [cit. 21.6. 2010]. Dostupný z WWW: http://artlist.cz/index.php?id=158

2 BODY-ART (TĚLOVÉ UMĚNÍ)

2.1. Pojem body-art

Veškeré umění je ve svém původu i procesu vzniku tělové, avšak body-art se snaží k prvotnímu tělovému procesu vrátit. Konkrétní realizace pak neústí v setrvalé objektivní dílo, má především snahu neskrývat umělce za svůj výtvor, „piece“ (z anglického slova piece ‚kus')[9] a šokovat diváky, pakliže jsou vůbec na akci přítomni. Body-art, který řadíme mezi akční umění, může probíhat také formou jakéhosi rituálu, kdy je performer sám, často dokumentován přihlížejícím fotografem, soustředěn na obrat do vlastního nitra. Ze zřejmého důvodu však zdůrazňuji akce s přítomnými diváky.

Pojem poprvé použil v roce 1970 americký kritik Willoughby Sharp v časopise Avalanche (Lavina) při shrnutí akcí, které se na mnohých místech v té době již děly. Během 70. let umělci často přecházejí od tvorby uměleckých děl k tzv. „events“ (události/akce), které vznikají přímo před očima diváků a proměňují tak celkový vztah divák-herec, stejně jako samotné vnímání a následnou interpretaci uměleckého zážitku publikem. Výraz „event“ má odkazovat k pomíjivosti a tzv. dění „teď a tady“, k existenci díla jen po dobu konání. Inspiraci tělového umění, které probíhá v určitém prostoru a čase jako divadlo, můžeme obecně najít v kultovních obřadech či rituálech, při nichž rovněž docházelo k proměnám aktérů pomocí masek, kostýmů a líčení. Důležitou proměnou na počátku 70.let byl pokus dovést fyzickou akci do krajních poloh (nadměrnou fyzickou námahou, absolutním vyčerpáním, hladověním, bolestí), a tak získat naprosto nový prožitek. Občas je také pozornost aktéra zaměřena na diváka, většinou však je pouze svědkem události, která se ho jaksi vnitřně dotýká, neboť je přirozeně schopen se vcítit do tělesného prožívání performera. Lehmann o té době píše: „*Performanční umelci šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov hľadali narúšanie spoločensky zvazujucich noriem v skúsenosti s bolesťou a telesným ohrozeným.*“[10]

Často citovaným příkladem, který uvádí německá teatroložka Erika Fisher-Lichte ve své knize *The Transformative power of performance*[11], je performance *Lips of Thomas*

[9] Katalog *Karel Miler, Petr Štembera, Jan Mlčoch 1970-1980.* Galerie hlavního města Prahy, 1997. Str.9: Karel Miller: „Vznikl typ uměleckého díla, jemuž se anglicky začalo říkat „piece“. Piece se skládal, schématicky vzato, ze čtyř součástí (idea, představa, realizace a dokumentace). Každá z částí má svůj nezastupitelný význam.“

[10] Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo.* Přel. Anna Grusková, Elena Diamantová. Bratislava:Divadelní ústav 2007. s.161.

[11] Fischer-Lichte, Erika. *The Transformative power of performance*. New York & London: Routledge, 2008. 365 s.

jugoslávské umělkyně Mariny Abramović konaná v Innsbrucku v roce 1975. Diváci jsou přítomni tělesnému sebepoškozování performerky, která se bez náznaku utrpení v průběhu pořeže prasklou sklenicí a následně žiletkou vyryje do kůže na svém břiše pět hvězd v kruhu. Nejde v tuto chvíli až tak o hlubší smysl její performance, o demonstraci poměrů v její rodné zemi a o možné interpretace akce, ale především o prožitek umělce skrze vlastní tělo a tím samozřejmé ovlivnění přihlížejícího diváka. Vzhledem k brutálnosti akce reagují šokovaní diváci spontánním zásahem. Ve chvíli, kdy již nevydrží utrpení, které Abramović zakouší a sejmou ji z ledového kříže, kde doposud ležela, ukončí tím pádem také celou performanci. Nečekaně ovlivní průběh událostí, jsou spoluúčastníky akce, podle Fischer-Lichte se stanou herci. V publiku ale pouze zvítězil mravní imperativ, což je jasný důkaz přeměny pouhých pozorovatelů na účastníky akce plně vnímající a bytostně si uvědomující performera, jeho zaujetí a bolest, kterou si působí. Abramović tak dokázala vytěžit ze situace naprosté maximum, nejen že se účastníci zcela vcítili do jejího postavení, ale situace se stala natolik extrémní, že byli nuceni opustit svou neaktivní pozici a zasáhnout na základě obavy o její zdraví. Naprosto přirozená reakce posouvá v umělecké rovině zpětné vnímání celé akce. Jak dokázat publikum doslova vtáhnout a zanechat v něm intenzivní prožitek po skončení? Otázka, která se poprvé mimo jiné objevuje již v požadavcích 1. divadelní reformy.

Provokace a šokování obecenstva jsou známé již od druhé poloviny 20.století u hnutí Dada (Cabaret Voltaire v Curychu), futuristů či surrealistů, kteří se snažili v divadle podmínky pro komunikaci s diváky vytvořit; jevištní rampa se stává minulostí a avantgarda hodlá diváka vytrhnout z pohodlí tmavých křesel, přenést hlediště na jeviště anebo obráceně: nechat herce proniknout do hlediště a nečekaně interagovat s diváky. V druhé polovině 20. století se také začíná experimentovat s úplným zrušením hlediště jako prostoru vyhrazeného pouze pro publikum. „*Ke vzniku divadla spoluúčasti nestačí použít odpovídající prostředky a technické a kompoziční triky. Ty mohou pouze připravit půdu. Divadelní pospolitost však vzniká rozhodnutím být vůči sobě otevření. Teprve tehdy vzniká reálná duchovní skutečnost a uvolňují se psychické procesy, které rozhodují o uměleckém průběhu našeho lidského setkání. V tomto případě se příchozí, kterého jsme kdysi označovali jako diváka, stává nejen spoluúčastníkem. Stává se spolutvůrcem*.“[12]

Body-art se snaží demonstrovat stavy, které se díky častému používání v médiích vyprázdnily a zevšedněly (oběť, stres, násilí, zánik). Vliv na tělesné prožívání performera

[12] Braun, Kazimierz. *Druhá divadelní reforma?.* 1.vyd. Praha: Divadelní ústav, 1993. 171 s.

skrze fyzickou bolest můžeme vidět například v náboženských rituálech, při nichž ze sebe kající člověk smývá hříchy skrze své utrpení - fyzickou bolest. V divadle nalezneme podobnost s amatérskými komedianty a kejklíři, kteří předvádějí nebezpečné triky (polykání mečů, plivání ohně, atd.) a vážně tak hazardují se svým zdravím. Svým umem vzbuzují v divácích obdiv a zároveň strach. A právě v prožívání obdobných emocí u publika se tyto pouliční divadla podobají performanci Mariny Abramović, která vykazuje prvky jak rituální, tak i divadelní.

Výtvarný teoretik Igor Zhoř[13] rozděluje pro lepší systematičnost samotný body-art podle využití nástroje – těla. Tělo samotné může sloužit jako vystavovaný předmět, dále může být použito jako nástroj (např. je užito namísto štětce a jednotlivé části jsou obtisknuty na plátno) či se může jednat o krajní podobu body-artu, která je spojena s fyzickou námahou a často bolestí na hranici snesitelnosti. U všech třech možností může být přítomen divák, pokaždé jsou však jeho smysly atakovány jinou měrou. Zda bude akce veřejná, rozhoduje performer podle míry intimnosti, která se ke konkrétní akci váže. Otázkou je, zda přítomnost cizích osob zásadním způsobem mění celkové vyznění piecu. V další kapitole se pokusím tuto problematiku rozvést v kontextu tvorby českých umělců v letech 1970-1980.

2.2. Body-art v České republice

„Snad v žádném jiném období z dějin umění dvacátého století nebyli umělci dotazováni na smysl a motivaci své práce tak často jako v případě akcí, performancí a „pieců“ (...) od konce šedesátých do začátku osmdesátých let.“[14]

Sedmdesátá léta v České Republice byla ze sociálního, politického a kulturního hlediska jedním z nejsložitějších období. Utužení režimu a vystřízlivění z událostí konce šedesátých let se samozřejmě podepisuje mimo jiné také v tvorbě umělecké, kde dochází k výrazné atomizaci uměleckého života. Tvorba umělců se tak omezovala pouze na úzký okruh lidí, kteří se s nimi bezprostředně stýkali. Karel Miler (1940), Petr Štembera (1945) a Jan Mlčoch (1953) byli v té době jediní, kteří se akcím a performancím věnovali soustavně. Ve srovnání s předcházejícími lety však velmi tíživě pociťují ztrátu komunikace, a tak

[13] Zhoř, Igor. *Proměny soudobého výtvarného umění.* 1.vyd. Praha*:* Státní pedagogické nakladatelství, 1992. 165s.
[14] Katalog *Karel Miler, Petr Štembera, Jan Mlčoch 1970-1980.* Galerie hlavního města Prahy, 1997. s. 5.

zpočátku tvoří především obráceni do sebe, bez potřeby vizualizace pro diváka, pro vlastní bezprostřední smyslovou zkušenost. Šlo o určitou uzavřenost, která je však charakteristická i pro rané akce zahraničních představitelů. Zde tedy divák ještě naprosto absentuje.

Všichni tři umělci takřka nezávisle na sobě objevují skrze nejrůznější aktivity, jejichž součástí bylo tělo, vlastní způsob uměleckého vyjádření. Štembera zpětně své počátky komentuje: „*Jsem objevil, že není tak důležité to, co je děláno, ale to, co se dělá…, že samo tělo by mohlo být materiálem i prostředkem výrazu…*“[15] První roky se Štembera především soustředí na možnosti svého těla. Zprvu zkouší elementární tělesné aktivity vycházející z běžného života, inspiruje se jógou, záměrně nachází pozice narušující fyziognomii těla. V dalším období pak experimentuje s kapalinami zdraví nebezpečnými (kyselina, alkohol…) a jinými látkami vyznačujícími se beztvarostí (žár, světlo…). Zajímá se spíše o matérii než formu, o proměnlivé, nestálé látky; demonstruje tedy znovu snahu o důraz na procesuálnost. Veškeré své piecy Štembera zpočátku podrobně dokumentuje fotografiemi a komentářem o průběhu. Později již postačí pouze jeden snímek a do jedné věty shrnutý popis akce. Je ovšem těžké z přístupných materiálů rozpoznat, kdy byli diváci přítomni. Mnoho lidí také nemělo možnost, jak se o akcích dozvědět, a tak mohlo jít nanejvýš o pár přátel jakožto nestranných pozorovatelů. Jisté je, že vliv na průběh akcí rozhodně jejich přítomnost nemá.

Až ve druhé polovině 70. let se začal Štembera soustavně obracet proti účastníkům akcí. Je to v době, kdy se rozhodl kriticky reflektovat přítomnost a zejména komunistickou společnost. Začíná hojně užívat tištěný text či rádio (totální zahlcení médii) a mění i svůj způsob prezentace z uzavřených akcí v performance-instalace, kde přestává být hlavním účastníkem. Automaticky přichází také potřeba přítomnosti diváka, který Štemberovo vyjádření vnímá a interpretuje, a tak jsou jeho názory uveřejněny. Je zde tedy vidět posun v tvorbě – od osobního prostoru dospěl ke společnému, ke kterému se staví značně kriticky a ironicky. Občas je divákova aktivita přímo žádána (např. když je v performanci *Žít jak se žít má* (1980) divák nucen k textu došplhat), ale vždy se jedná o promyšlený koncept umělce. Na rozdíl od počátečních akcí („*Po třech dnech a nocích bez spánku jsem čtvrtou noc strávil na stromě*“ (1975), „*Způsobem obvyklým v sadařství jsem si vštěpoval větvičku keře do paže*“ (1975)), kdy do popředí vystupuje prvek náhody (realizace nemusí odpovídat plánu) a kdy si konkrétní tělesnou zkušenost odnáší pouze performer. U Štembery můžeme rozlišit piecy

[15] Z nepublikované odpovědi Petra Štembery na otázky Milana Kozelky (prosinec 1980) IN Katalog *Karel Miler, Petr Štembera, Jan Mlčoch 1970-1980.* Galerie hlavního města Prahy, 1997. s. 5.

konající se pouze za účelem vnitřní zkušenosti umělce a pozdější performance, které primárně vyžadují přítomnost dalších osob-pozorovatelů, jimž umělec prezentuje své názory a postoje.

Spisovatel a umělec Karel Miler se k akčnímu umění dostal přes své uvažování o strukturálnosti textu, potažmo strukturalizaci celého světa, se kterou na počátku 70. let experimentoval ve svých básních. Později přechází od slovního výrazu k vizuální podobě – k tvorbě tělových pieců. Prostřednictvím těla zpravidla vyhledával takové „mezi"-pozice, ve kterých sloužily za nástroj myšlenkové reflexe. Důležitým na tomto jeho období je pro nás fakt, že veškeré piecy dokumentoval ve fotografiích, které se pro něj staly hlavním výrazovým prostředkem akce. Doslova říká: „*…mým publikem jsou ti, kdo se dívají na fotografie. Bez fotografického „záznamu" by moje akce měly smysl pouze pro mě samotného. Já je totiž dokáži i tak uvidět…*"[16] Zveřejněné fotografie jsou tak promyšlené kompozice, které prezentují celkovou myšlenku piecu. Zde vidíme rozdíl v uvažování o diváku oproti Štemberovi, který zejména ze začátku naprosto nebere v potaz přístupnost a srozumitelnost svých akcí. Fotografie byla pro Milera také cosi jako zpětná kontrola, pokud v ní on sám neviděl onen přesah a pokud fotografie a akce nesplynuly v jeden celek, nebyla pro něj jako dokumentace hodnotná. Miler také promyšleně pracoval s diváky-účastníky, pouze však tehdy, pokud měli být součástí akce. Účastníci jsou přímo zapojení do průběhu (viz např. *Medový polibek*[17]), nebo je na jejich aktivitě závislý celý průběh (např. *Výstava* (1979), kdy zúčastnění kupovali obrazy vytvořené obtiskem Milerova mokrého obličeje na papír, v další části nazvané *Koncert* (1979) Miler za doprovodu skladby z magnetofonového záznamu získané peníze rozstříhal na kousky).

V tvorbě Karla Milera je patrná daleko promyšlenější práce s významem přítomnosti publika. Je znát, že autor tvoří nejen pro sebe, ale mnohem více se obrací „ven" a své myšlenky koncipuje pro možnost sdílení s okolím. Daleko více se tak přibližuje k podstatě divadla jako komunikace mezi hercem a divákem.

V divadelní historii se čas od času objeví talentovaný jedinec naprosto nezatížen předchozími zkušenostmi v oboru, s absolutně novým a neotřelým pohledem na divadelní umění. A právě tuto svobodu při tvůrčí práci, neomezenou konvencemi soudobého umění,

[16] Z nepublikované odpovědi Petra Štembery na otázky Heleny Kontové (1978-1979) IN Katalog *Karel Miler, Petr Štembera, Jan Mlčoch 1970-1980.* Galerie hlavního města Prahy, 1997. s. 11.
[17] *Medový polibek*, 1977: „Když návštěvníci vešli do místnosti, kde jsem seděl se rty pokrytými medem, můj asistent oznámil: Dnes Vám umělec nabízí medový polibek."

pociťuje v 70. letech také Jan Mlčoch. Mlčoch si nejprve dlouho dobu zaznamenává své zážitky a sny, později se seznamuje s Petrem Štemberou i Karlem Milerem a na jejich popud se začíná zajímat o body-art a sám vyvolávat situace, které pak dokumentuje. Ve své tvorbě se mnohdy spokojí pouze s vyvoláním absurdní situace.[18] Jindy jde naopak o sebetrýznění a riskování s vlastním tělem, vždy ale zůstává zdrženlivý, téměř nic se v těchto performancích neděje. Mlčochova práce spíše působí obřadně, jde především o zintenzivňování vlastního vědomí skrze tělesné prožitky. Při seznámení s Petrem Rezkem, teoretikem umění a filosofem, ho dokonce žádá o vyložení svých performancí stejně, jako se interpretují sny. I přesto, že se Rezek mylně domníval, že šlo doopravdy o sen, jeho odpověď v textu Setkání s akčními umělci[19] naprosto souhlasí s původním záměrem Mlčocha. Takto tedy popisuje Mlčochovu uskutečněnou performanci *Zavěšení – velký spánek* (1974), která podle slov autora proběhla následovně: „*Dal jsem se zavěsit za ruce a nohy na silonová lana v obrovském půdním prostoru. Oči jsem měl zakryté páskou z černé látky, uši ucpané tampóny z vosku.*“[20]

Mlčoch i Štembera zůstávají u sevřené a málo nápadné formy tvoření, nevyhledávají početné publikum ani slávu. Podle Jindřicha Chalupeckého[21] se oba tvorby vzdali právě ve chvíli, kdy se dostavil úspěch, proslavení se v undergroundovém prostředí a zvedla se vlna zájmu o návštěvu jejich akcí. Jakmile se z jejich velmi intimního díla přinášejícího určité poselství stala umělecká pozoruhodnost, jejich performance ztrácely smysl. Absolutní rozpor mezi tímto momentem znamenajícím pro umělce konec tvorby a všeobecnou divadelní snahou o získání popularity jasně dokazuje autonomnost umění body-artu v České Republice. Pro performery znamenal úspěch nechtěnou reakci, poněvadž jejich cílem nebyl divácký zájem. Publikum se stávalo víceméně účastníky rituálu, jehož atmosféra by masovostí akce zmizela. Věhlas však vznikl právě na základě divácké zvědavosti zhlédnout nový a odlišný druh umění s lákavě neobvyklou intimní atmosférou akcí.

[18] „20.12. 1974. V přítomnosti několika přátel jsem si umyl celé tělo a vlasy.“ Chalupecký, Jindřich. *Na hranicích umění,* nakl. Prostor a nakl. Arkýř, 1990. S.200.
[19] „Je to pokus být mimo místo, být ve vzduchu, nemít referenční bod. Daří se to, dokud se tíže lidského zde nehlásí jako bolest. Do tohoto okamžiku se daří být nikde, tj. nevztahovat se k žádné jednotlivé věci a takřka splynout s celkem světa.“ Rezek, Petr. *Tělo, věc a skutečnost.* Vydala Jazzová sekce, člen mezinárodní jazzové federace při Hudební radě UNESCO jako přílohu bulletinu Jazz, 1982. s. 95.
[20] Katalog *Karel Miler, Petr Štembera, Jan Mlčoch 1970-1980.* Galerie hlavního města Prahy, 1997. s. 51.
[21] Chalupecký, Jindřich. *Na hranicích umění,* nakl. Prostor a nakl. Arkýř, 1990. s.200.

2.3. Vztah divák-performer

Je poměrně těžké určit, jak velkou roli hraje v umění body-artu přítomnost diváka, potažmo jeho interakce. Pokud na „piecy"-akce nahlížíme z teatrologického pohledu, můžeme konstatovat, že akce, na kterých jsou přítomni diváci ať už náhodní či pozvaní, splňují základní předpoklad, při kterém divadlo vzniká – herec a divák se nacházejí ve stejný čas na stejném místě. Podstata divadelní se skrývá také v samotné exhibici performera, který, až na výjimky, pracuje s vědomím, že je pozorován, a úměrně tomu také přizpůsobuje své vystupování. Herec na jevišti obvykle veškeré své jednání podřizuje faktu, že je vše činěno s ohledem na publikum a také sám často hraje vědomě pro ně. Naopak umělci Štembera nebo Mlčoch tvoří výhradně pro vlastní novou zkušenost, divákovu přítomnost nevnímají jako primárně důležitou. Vycházejí z vlastního tělesného prožitku, který je přenesen na diváky pouze nepřímo a záleží na jeho intenzitě. Čím víc je divák schopen vcítit se do prožitků umělce, tím větší zážitek pro něj z akce plyne. Umělec ve své podstatě s divákem manipuluje do té míry, jak je účastník podvědomě rozhodnut nechat se vtáhnout. V prvně zmiňované performanci Abramović dokázala diváky zapojit a zprostředkovala jim tak kromě jiného emocionálně vypjatý umělecký zážitek. Ve chvíli, kdy divák zasáhl do průběhu akce, překročil jistou estetickou hranici, jinými slovy překonal fenomén divadelního umění, který divákovi určuje roli takřka pasivního pozorovatele. V jiném příkladu performance „*Doomed*" (Odsouzený) v Museum of Contemporary Art, Chicago, 11. 9. 1975[22] performer Chris Burden ležel ve výstavním sálu 45 hodin a 10 minut pozorován přítomnými návštěvníky do chvíle, než zaměstnanec muzea donesl karafu s vodou. Původně měl performanci přerušit jeden z vystavených předmětů — tabule skla opřená v úhlu 45 stupňů o zeď a hodiny, avšak nestalo se tak a konec přišel z čistě racionální obavy zaměstnance o umělcův život. Diváci ovšem žádnou aktivitu nevyvinuli. Burden se později v jednom z rozhovorů svěřil, že ho chvílemi napadalo, že lidé přišli, aby ho viděli zemřít. Podle jeho názoru nechtěli udělat nic špatně, něco zkazit[23]. Z toho vyplývá, že již zmíněná konvence byla natolik vžitá, aby se projevila i při takto riskantním pokusu. Fenomén „zákaz vstupu"[24] vedl diváka k ostychu a z obavy o narušení uměleckého díla situaci nepřerušil.

[22] Rezek, Petr. *Tělo, věc a skutečnost.* Vydala Jazzová sekce, člen mezinárodní jazzové federace při Hudební radě UNESCO jako přílohu bulletinu Jazz, 1982. s. 67.
[23] Op.cit., s.70.
[24] Op.cit., s.70.

Nabízí se otázka, zda je možné považovat extrémní tělesné zátěže a náročné fyzické stavy za umělecky hodnotné. Jde však především o nevšední prožitek umělce skrze své tělo a zároveň snahu o autentické sebevyjádření. Zmínění tři autoři také sami potvrzují, že to, co dělají, je umění. „*To řekne jen ten, kdo ví, že je něco takového možné. A když je potřeba to říkat, pak umění není samozřejmostí. Říci, že to, co dělám, je umění, neznamená zaujmout nový postoj k činnosti. Spíše to znamená jinak ji vykonávat – jen vykonávat*."[25]

Akce body-artu považuji za umění právě pro jejich přesah, pro jejich podtext, který je pro diváky více či méně čitelný. A právě o tomto přesahu, o nekonečných možnostech diváka interpretovat dílo, o konkrétním záměru umělce i o vzájemné interakci během události, je podle mého názoru živé umění.

[25] Rezek, Petr. *Tělo, věc a skutečnost.* Vydala Jazzová sekce, člen mezinárodní jazzové federace při Hudební radě UNESCO jako přílohu bulletinu Jazz, 1982. 240 s.

3 HAPPENING

3.1. Akční umění – happening

Happening definuje Pavisův Divadelní slovník slovy: „*Happening je forma divadelní aktivity, která nemá text ani předem stanovený program (...) tedy činnost, kterou provozují společně umělci a účastníci, kteří nechtějí napodobovat vnější jednání, vyprávět příběh či vytvářet významy.*“[26] Z této mírně zkrácené definice plyne fakt, že se happening řadí k divadelním formám, neboť stejně jako body-art vyžaduje přítomnost obecně řečeno pozorujícího, takže zákonitě musí existovat určitý vztah mezi performerem a divákem. V případě happeningu je však tento vztah oproti klasickému, až stereotypnímu rozčlenění aktivní herec – pasivní divák značně posunut. Smysl happeningu spočívá v úmyslném vtažení diváka do akce za účelem vzniku nepředvídatelného a náhodně rozvíjeného děje. Umělec většinou neusiluje o předem promyšlený hluboký smysl celé akce, ale jednoduše o to, aby se něco stalo. Odtud také anglické sloveso „to happen“ = stát se, přihodit se. Happening znamená v překladu událost, v umělecké terminologii je iniciátorem této události umělec, ale samotný průběh závisí z velké části také na aktivitě zúčastněných. Slovo divák či pozorovatel v tuto chvíli není přesným pojmenováním, neboť nejde ani tak o podívanou jako o společný prožitek všech účastníků. Samozřejmě se happeningy liší, lze nalézt různé cesty k události, záleží na umělci samotném, ale také na kulturních a politických podmínkách v konkrétní zemi. Slovo happening se také od 60. let ujalo jako výraz pro příležitostné mimořádné setkávání více lidí, což je také signifikantní pro uměleckou tvorbu happnerů – tvůrců happeningu. Happening, jako podoba akčního umění, se ve své době snažil překonat distanci mezi tvůrcem a recipientem. Byl jakýmsi pokusem o přímou komunikaci s divákem, o kterou výtvarníci záměrně usilovali. Recipient jako spolutvůrce dal najednou naprosto nové možnosti iniciátorům, kteří tím na něj přenášeli také velkou míru zodpovědnosti, zda a jak vůbec bude dílo realizováno. „*Při účasti v happeningu nebyl člověk jen příjemcem sdělovaných obsahů, ale byl přiveden k vědomí vlastní existence.*“[27] Úkoly pro publikum tak nemohly být úplně jednoduché, což však zároveň vedlo k tomu, že někteří lidé reagovali, zatímco jiní se nezúčastnili. I přesto se happening stal v 60. letech hojně využívaným prostředkem k vyjádření experimentujících umělců.

[26] Pavice, Patrice. *Divadelní slovník. 1.vyd. Praha:Divadelní ústav, 2003. s.169.*
[27] Klíčové slovo happening. [online]. Praha: c2006-2010. [cit. 11.6. 2010]. Dostupný z WWW: http://artlist.cz/?id=107

3.2. Historie happeningu

Pojem happening poprvé použil umělec Allan Kaprow při inscenování představení „18 Happenings in 6 Parts“ v newyorské Reuben Gallery na podzim roku 1959. Byla to zároveň první možnost pro širokou veřejnost zúčastnit se tohoto druhu živého umění, které do té doby bylo uskutečňováno pouze v soukromí pro pár přátel. RoseLee Goldberg popisuje celou událost takto: „*Kaprow rozeslal pozvánky, které obsahovaly oznámení: ‚staneš se součástí happeningů, zároveň je sám prožiješ.‘ Krátce poté někteří z pozvaných obdrželi záhadné umělohmotné obálky s kousky papírů, fotografiemi, dřevem a vystřiženými postavami. Také dostali neurčitou informaci o tom, co mají očekávat: ‚tato akce se odehraje ve třech místnostech, každá odlišné velikosti a s jinou atmosférou….někteří hosté také budou hrát.‘ Ti, kteří přišli do Reuben Gallery, nalezli ve druhém patře půdu rozdělenou zdmi z umělé hmoty. V takto vytvořených třech místnostech byly židle v prostoru postaveny do kruhů a obdélníků, čímž přinutili diváky hledět do různých směrů. Barevná světla byla zavěšena skrz rozdělený prostor, konstrukce z latěk ve třetí místnosti zakrývala tzv. řídící místnost odkud, performeři vycházeli a kam se zase vraceli. Celoplošná zrcadla v obou dalších místnostech v sobě odrážela celé prostředí. Každému návštěvníkovi byl prezentován program a obdržel tři k sobě sešité kartičky s instrukcemi. Performance byla rozdělena na šest částí. Každá část obsahovala tři happeningy, které se děly simultánně. Začátek a konec každé části byl signalizován zvonem. Celou performanci ukončily dva údery tohoto zvonu. Diváci byli také upozorněni, aby striktně dodržovali zadané instrukce. Během první a druhé části měli sedět ve druhé místnosti, během třetí a čtvrté části se měli přesunout do první místnosti a tak dále, pokaždé po zvuku zvonu.*“ [28] Případný potlesk mohl být až poskočení všech šesti částí.

[28] Goldberg, RoseLee. *Performance Art*. First published in the World of Art series, 1988. s.128.: „Kaprow issued invitations that included the statement ‚you will become a part of the happenings; you will simultaneously experience them‘. Shortly after this first announcement, some of the same people who had been invited recieved mysterious plastic envelopes containing bits of paper, photographs, wood and cut-out figures. They were also given a vague idea of what to expect: ‚there are three rooms for this work, each different in size and feeling….Some guests will also act.‘
Those who came to the Reuben Gallery found a second-floor loft with divided plastic walls. In the three rooms thus created, chairs were arranged in circles and rectangles forcing the visitors to face in different directions. Coloured lights were strug through the subdivided space, a slatted construction in the third room concealed the ‚control room‘ from which performers would enter and exit. Full-lenght mirrors in the first and second rooms reflected the comlpex environment. Each visitor was presented with a programmme and free small cards stapled together. ‚The performance is dividend into six parts‘, the notes explained. ‚Each part contains three happenings which occur at once. The beginning and end of each will be signalled by a bell. At the end of the performance two strokes of the bell will be heard.‘ Spectators were warned to follow instructions carefully:

Celý průběh je ukázkou happeningů, kdy je divák dopředu upozorněn na neobvyklou situaci a je tedy připraven na nestandardní umělecký zážitek, jakousi alternativu k běžné návštěvě galerie. Opačným příkladem je náhodné prožití uměleckého zážitku v místě, kde by jej člověk běžně nečekal. Vnímání situace je potom naprosto odlišné, neboť se náhodný divák stane ostražitým vůči všemu podezřelému, co se v okolí happeningu děje. Jeho vnímání je natolik zbystřené, že si mylně může domýšlet veškeré dění na daném místě jako součást akce. Najednou není jisté, kdo je pozorovatel a kdo tvůrce, nejsou mezi nimi dané žádné hranice, o to víc je divák nucen o veškerém dění přemýšlet. Není zcela nejdůležitější prvotní koncepce happeningu, ale spíše individuální prožitek každého diváka, který se může lišit. Možnost vlastní interpretace nalezneme samozřejmě také v divadle, inscenace je mnohdy natolik mnohoznačná, že si divák také některé věci domýšlí a sám sestavuje. Ovšem stále jde o klasické rozdělení rolí divák – herec, i když jen pocitově, vzhledem k jejich nerozřazení do typických oddělených prostorů jeviště a hlediště. V protikladu s tím může být zážitek z nečekaného a zajímavého pouličního happeningu zajímavý a zábavný. Divák je pánem svého času a má možnost kdykoliv místo nenápadně opustit. V popisované akci Allana Kaprowa o ní sám tvůrce mluví jako o něčem spontánním, o něčem, co se stalo, jen aby se něco dělo. Aby celá akce ve výsledku působila nenuceně a téměř improvizovaně, předcházelo jí čtrnáct dní příprav výsledného prostoru a pozvánek pro účastníky; Kaprow na vše dohlížel a důsledně kontroloval. Způsob i místo uvedení zřetelně odkazuje k pozdějšímu mezinárodnímu hnutí Fluxus.

3.3. Hnutí Fluxus

Umělecké hnutí Fluxus bylo založeno v roce 1960 v New Yorku Georgem Maciunasem a spojovalo výtvarníky, hudebníky, herce, tanenčíky a další umělce. Členem hnutí byl i Kaprow, který spolu s ostatními umělci (mezi nimi například John Cage, Wolf Vostell, Joseph Beuys, Merce Cunningham, Yoko Ono a mnoho dalších) hledal novou komunikaci a nové podoby umění. Postavili se do protikladu k establishmentu – jako tzv. underground. Inspirováni principy dadaismu, Bauhausu či zen buddhismu měli velký vliv na umění své doby. Distancovali se od klasického vnímání umění a záměrně směšovali umělecká média. Dick Higgins, umělec, teoretik experimentálního umění, příslušník hnutí Fluxus a sám

during part one and two they may be seated in the second room, during parts three and four they might move to the first room, and so on, each time at the ring of a bell."

aktér řady happeningů, převzal v roce 1966 od básníka Samuela Taylora Coleridge pro tuto tendenci název *intermedia*. „*Higgins chápe pojem médium velmi široce: nepíše jen o prostém křížení např. poezie s malířstvím, nýbrž i o překračování hranice mezi sférou "médií umění" [art media] a "médií života" [life media]. Například happening je intermédiem mezi koláží, hudbou a divadlem; konkrétní poezie stojí mezi poezií a vizuálními uměními; ready-made mezi uměním a životem atd.*“[29] Cílem intermediálních akcí je tzv. totální působení na diváka, připomínající Wagnerův Gesamtkunstwerk a znovusjednocení umění a médií, jež se od sebe časem oddělily, do nového celku.

Členové Fluxu pořádali koncerty a mezinárodní festivaly, konané nejčastěji na univerzitách nebo v galeriích (rozličné akce od hudby přes výtvarné činnosti k přednáškám a scénkám). Zpočátku se zvědavé publikum nadšeně do nezvyklých akcí zapojovalo a spolupracovalo, později však jejich zájem opadl a zůstali pouze jako přihlížející. Znovu tedy můžeme reflektovat snahu aktivně pracovat s divákem, která se v této době velmi často objevuje. Hnutí Fluxus bylo ve svém vrcholném období aktivit nejradikálnějším pokusem posunout hranice umění tak, aby setřelo rozdíly vymezené běžným chápáním umělecké tvorby a jejího významu v životě. George Maciunas vysvětluje koncept namířený proti mainstreamovému umění takto: „*Fluxus je striktně proti tomu, aby se umělecké produkty staly zbožím, jež nemá jinou funkci, než aby bylo prodáváno a poskytovalo umělcům obživu. Proto je Fluxus antiprofesionální. Proto je Fluxus i proti umění, sloužícímu jako prostředek k prosazení umělcova vlastního já.*“[30] Hnutí postupně propojovalo tvůrce z USA, později i Evropy a Japonska. Jedním z jeho pozdějších významných evropských členů byl také český umělec Milan Knížák, který byl později Maciunasem ustanoven do pozice tzv. *Director Fluxus East* a zastupoval tak tvorbu spojenou s Fluxus v rámci východní Evropy. Zapojení do mezinárodního uměleckého dění je dáno i celkovým intermediálním charakterem jeho tvorby. Zcela náhodnou podobnost tvorby pražského výtvarníka se snahou hnutí objevil výtvarný kritik Jindřich Chalupecký, který se také zasadil o navázání kontaktu mezi Knížákem a Kaprowem. Kaprow si s nadšením přečetl zaslané scénáře a fotografie Knížákových happeningů, a když o rok později vyšla jeho kniha *Assemble, Environment, and Happening* (1966), obsahoval popis tvorby Knížáka celý jeden obsáhlý oddíl. Naopak v českém umělecko-kritickém prostředí se mu podobné pozornosti nedostávalo. Jeho návrh napsat

[29] Szczepanik,Petr. *Pojem Intermedialita.* Cinepur 11, 2002, č.22, s.36
[30] Zhoř, Igor. *Proměny soudobého výtvarného umění.* 1.vyd. Praha*:* Státní pedagogické nakladatelství, 1992.s.63.

článek o Knížákovi v přehledu o současném českém umění v rámci zvláštního čísla umělecké revue *Výtvarná práce* byl napoprvé jednohlasně zamítnut. Knížák nebyl považován z hlediska soudobých měřítek za umělecky činnou osobu, což ostatně korespondovalo s jeho snahou vycházet z obyčejného prostředí a tvořit pro obyčejné lidi. Zprvu neměl ambice stát se renomovaným a uznávaným umělcem.

3.4. Počáteční tvorba výtvarníka Milana Knížáka

Situace v České Republice byla na rozdíl od vzdálených Spojených států amerických daleko méně nakloněna tzv. "podezřelým" umělcům, nespolupracujícím s tehdejším režimem. Knížák na počátku 60. let začíná v Praze tvořit své první demonstrace a manifestace, jak je sám nazývá, netuše, že se podobné akce dějí ve stejné době na jiných místech ve světě, kde se umělci také snaží včlenit svou tvorbu do bezprostřední souvislosti se všedním životem. Vzhledem k okolnostem neměl Knížák zpočátku možnost dozvědět se o podobně smýšlejících umělcích a z vlastní potřeby začal tvořit nezávazné akce v okolí pražské čtvrti Nový svět. Svou tvorbu však nekoncipoval prvotně jako umění, snažil se spíše o prosté nevšední akce, o zpestření šedivých pražských ulic. Později začal nazývat svou tvorbu *aktuální umění* a dělil ji na demonstrace (jeho vlastní práce) a manifestace (zahrnovaly i práce jeho přátel). Fakt, že mezitím vzniká pojem happening, který tento typ akcí zaštiťuje, se Knížák dozvídá až později od Chalupeckého. Jeho akce tedy neměly umělecké ambice. Šlo pouze o vytržení z každodenní letargie, osvobození od stereotypů života, jednoduché hry měly účastníky jednoduše pobavit a zaujmout, nic víc. Knížák se držel stranou, šlo mu o to nabídnout lidem impuls k novému prožitku a zároveň možnost nalézt v sobě cosi nového. Stejně jako předešlé „krátce trvající výstavy", v nichž používal staré a odhozené věci a proměňoval tak městské ulice a dvory, tak i pozdější demonstrace měly proměnit vnímání okolí svého bydliště a dát mu nový rozměr. V současném slovníku šlo o performanci, tehdy ji nazýval „demonstrace pro jednoho". Znovu se jednalo o banální situaci, se kterou se Knížák snaží pouze vzbudit pozornost kolemjdoucích, ve smyslu zpestření běžného pohybu po městě. Provokativní exponování sama sebe je rozdílné od předešlých happeningů, potřeba ničím neřízené konfrontace s neinformovanými diváky je však stejná. Kolemjdoucí mohou svou úlohu přijmout podle svého, je nutné na tuto skutečnost brát ohled a příliš se nenechat ovlivnit jejich rozličnou reakcí. Jeho „demonstrace pro jednoho" se odehrála v prosinci roku 1964 v Praze.

Scénář byl následující: „*Zastavit se uprostřed davu, na zemi rozvinout papír, postavit se na něj, svléknout normální oděv a obléci si něco výjimečného, vystavit plakát s nápisem:* Prosím kolemjdoucí, aby pokud možno při procházení kolem tohoto místa kokrhali*; lehnout si na papír, číst knihu, přečtené stránky vytrhávat, pak vstát, papír zmuchlat, spálit, pečlivě zamést zbytky, převléci se a odejít*.“[31] V performanci neustále existuje napětí uvnitř publika, které je oproti klasickému divadelnímu prostoru oproštěno od stereotypů chování v divadle a zároveň mu tato svoboda umožňuje vnímat a hledat věci, které ve skutečnosti občas do performance nepatří. Tato nejistota je osvobozující, na druhou stranu však také přítomné často znejistí a výsledný dojem je rozpačitý.

Později (v druhé polovině šedesátých let) se díky netolerantním, nedůvěřivým a zdráhavým reakcím lidí na jeho poslední akce vzdává pojmu aktuální umění i svých dosavadních snah. Vytváří kolem sebe skupinu Aktual (později celé hnutí) sdružující zpočátku pouze mladé lidi z oblasti akčního umění. Brzy se však Aktual stalo spíše sociálním hnutím po vzoru kultury hippies, synonymem k volnomyšlenkářskému stylu života, s nepostradatelnými dlouhými vlasy a Knížák se ocitl v pozici pražského „krále mániček“, kteří se chtějí vytrhnout z legalizovaného způsobu života. Namísto slova happening dává přednost pojmu „activity“, více se soustředí na intimnost a jednoduchost v tvorbě. V roce 1968 je pozván Georgem Maciunasem do New Yorku, kde spolupracuje s Fluxem. Do Prahy však odtamtud píše: „*Umělci dělají umění jen pro umělce. Na některých akcích jsou návštěvníky jen umělci, maximálně jejich přátelé nebo pár studentů uměleckých škol, tedy zase umělci – nikdo jiný*.“[32]

Knížákův pokus sloučit umění se všedním životem se v dalších letech stává ještě více naléhavým. Soustředí se k vnitřnímu smyslu své práce, a naopak přestává být činným politickým bojovníkem a angažovaným odpůrcem režimu. Pro nás je však důležité především jeho rané období, které se vyznačuje snahou o neuměleckost; o tvorbu, která přirozeně vychází z městského prostředí, kde tvoří a neklade si žádné umělecké ambice. Kouzlo jeho demonstrací a manifestací tkví v nabídnutí nového a zajímavého pohledu na běžná místa a věci. Dalším impulsem byla také snaha vymanit se z vlivu tehdejšího propagandistického režimu a vytvořit alternativu k oficiální kultuře. Tento fakt, myslím, byl pro mnoho podobně

[31] Chalupecký, Jindřich. *Na hranicích umění,* nakl. Prostor a nakl. Arkýř, 1990. s.93.
[32] Op.cit., s.97

smýšlejících lidí důležitým styčným bodem mezi jejich politickým smýšlením a účastí na uměleckých akcích.

4 UMĚLECKÁ SKUPINA RAFANI

"Chceme vytvořit vysoce strukturovanou a vnitřně přísně organizovanou celospolečenskou platformu, jejímž cílem je dosažení budoucnosti s vyšší kvalitou lidství."[33]

Tento cíl si ve svých stanovách klade umělecká skupina Rafani v době svého vzniku (v roce 2000), kdy se také oficiálně registrují na Ministerstvu vnitra jako občanské sdružení. Skupina vznikla z iniciativy čtyř studentů AVU – Jiřího Franty, Marka Meduny, Petra Motejzlíka a Luďka Rathouského, a ačkoliv se postupem času složení mírně proměňovalo, prvotní myšlenka tvořit společně, hledat průnik společných názorů a uvědomit si koncepci skupinové práce se nezměnila.

Rafani se poprvé představili na veřejnosti výstavou v galerii Akademie výtvarných umění v listopadu 2000. Výstava byla pojata jako ustanovující a deklarující. Skupina zpětně výstavu popisuje slovy: „*Celou plochu čelní stěny galerie jsme vyplnili malbou, která představovala členy skupiny oblečené do uniforem a stojící na počátku cesty. Malba využívala plošného způsobu modelace. Protější stěna galerie nesla velký nápis "Naše spojení je vyšší formou individuality". Jinak jsme celý prostor nechali prázdný.*"[34] Již touto výstavou Rafani naznačili, že se jejich tvorba nebude držet klasických forem. Skupina je postupně spojována s reflexí sociální a politické situace v naší zemi. Stává se z ní aktivistická skupina, na jejímž počátku je model skupiny spřízněn se slovinským sdružením NSK (Neue Slowenische Kunst), které kombinuje socialistický realismus a nacistické umění s odkazem klasických avantgard a soudobou spotřební kulturou. Provokativní projekty Rafanů na hraně zákona se často nevyhnuly mediálnímu rozruchu, což umělce později dovedlo k přemýšlení o funkci médií a výrazových prostředků jako takových a následnému rozhodnutí vzdát se veškerého psaného projevu v tvorbě. Jejich tvorbu můžeme pro zjednodušení rozdělit do dvou období, která jsou ale vzájemně propojená a liší se pouze způsobem prezentace a zacházením s psaným textem jako pomocnou součástí k sebevyjádření.

[33] Mečl, Ivan. *Rafani bděte! Starý řád a nová realita.* [online]. Umělec. 2007, č. 4. [cit. 20.6. 2010]. Dostupný z WWW: http://www.divus.cz/umelec/article_page.php?item=916

[34] Rafani. *RAFANI.* [online]. ARTLIST-databáze současného umění. Centrum pro současné umění Praha c. 2006-2010. [cit. 21.6. 2010]. Dostupný z WWW: http://artlist.cz/?id=664

4.1. Rafani v letech 2000–2006

V tomto období Rafani uspořádali přes tři desítky akcí a výstav. Ráda bych se pokusila na zvolených příkladech demonstrovat typické znaky tvorby během prvních šesti let působení na české umělecké scéně.

Pozornost na sebe skupina upoutala již svou první akcí *Láska* v roce 2000, kdy členové přetřeli známou Lennonovu zeď v Praze zelenou barvou, kterou v minulém režimu používala Veřejná bezpečnost k likvidaci nepohodlných nápisů. Na nátěr pak napsali slovo „láska“. Své stanovisko skupina vyjádřila v médiích slovy: "*Za totality se zeď stala symbolem vzdoru, svobody a demokratických hodnot. Po roce 1989 se politická revolta pomalu vytrácela a začínala být nahrazována pseudogenerační vzpourou.*"[35] Rafani se tímto činem představili jako radikální skupina, která se nebojí skandálních projevů a mediálního zájmu. Naopak, sami o sobě říkají, že zpočátku stáli o úspěch a mediální ohlas a tomu také podřizovali své akce. Soustředili se tedy především na témata společenských stereotypů, národní identity či manipulace. Hlavním cílem bylo prostřednictvím šokujících akcí upoutat pozornost a zároveň zkoumat reakce diváků či účastníků. Rafani pracují s divákem několika způsoby. Při akci *Láska* mohli náhodní kolemjdoucí zaznamenat proces jejich „tvorby“, ovšem primárně jim šlo o oslovení lidí skrze média, popřípadě tiskovou zprávu, ve které Rafani své počínání obhajují.

Dalším způsobem je například akce *Dotazník*[36] z roku 2002. Dva dny po sobě stáli členové skupiny na Strossmayerově náměstí v Praze a náhodné kolemjdoucí žádali o vyplnění dotazníku. Snaha Rafanů o proniknutí hlasu veřejnosti ve věcech týkajících se naší novodobé historie měla být zakončena zasláním výsledků médiím. Bylo osloveno celkem 500 lidí, kteří se tak náhodně stali součástí akce. S uměleckým dílem měla však spojení jen velmi malé. Členové skupiny byli sice oblečeni ve svých uniformách a zábor ulice, kde dotazníky vyplňovali, byl nahlášen pod občanským sdružením Rafani, avšak samotná akce i její vyznění

[35] *Lennon má jinou zeď*, in: MF Dnes, 21.11. 2000, č. 14

[36] Rafani. *Dotazník.* [online]. ARTlist-databáze současného umění. c 2006-2010. [cit. 20.6. 2010]. Dostupné z WWW: http://artlist.cz/?id=674 „Na pronajatém záboru jsme uskutečnili dotazníkový výzkum veřejného mínění ve věci odsunu sudetských Němců a okolností s ním spojených. Byli jsme oblečeni v černých uniformách s připnutou jmenovkou. Dva členové měli na krku pověšené tabule s již zmíněnou dobovou fotografií a s nápisem "Známe vlastní minulost?". Zbylí členové pomáhali u stolku s dotazníky s vyplňováním tiskopisů a diskutovali s případnými zájemci na téma odsunu sudetských Němců a vztahu k vlastní minulosti. První den jsme rozdávali formulář, který bylo možné považovat spíše za protiněmecký, zatímco druhý den jsme nabízeli dotazník s opačným vyzněním.

se spíše podobá aktivitám politicky angažovaných skupin. V tomto případě jde tedy především o snahu upozornit na danou problematiku pod hlavičkou uměleckého sdružení. Až v roce 2005 se dokumentace k této akci stává součástí výstavy s názvem „Sternßerg" v Galerii Šternberk. Retrospektivně se na této výstavě hodnotí projekty skupiny zabývající se palčivou otázkou poválečného vývoje v Sudetech (např. akce *Sudety* z roku 2001, či výstavy *Český les* a *Porta Bohemica* z roku 2002).

V rámci výstav, které Rafani pravidelně v tomto období pořádali, se divák stává pouhým pozorovatelem a veškeré informace získává již jen zprostředkovaně. Čitelná koncepce výstavy, podpořená také tiskovou zprávou, přináší možnost samostatného úsudku návštěvníka, který získá potřebné indicie. Výstava může působit nejednoznačným dojmem, neboť u většiny děl (= fragmentů z předchozích akcí, které jsou dohromady zasazeny do nového kontextu v rámci jednoho prostoru) chybí popisky. Stále však skupina připojuje ke své tvorbě komentář v podobě textu, čímž svou tvorbu přibližuje recipientovi. Divák je v tuto chvíli pasivním pozorovatelem, který je primárně brán jako příjemce a konfrontován s výsledky zkoumaných problematik. Stejně je také vnímán účastník přednášek, které Rafani v letech 2001–2005 pořádají v České Republice, Bratislavě a také Drážďanech.

Už jsme zmínili prvotní touhu Rafanů získat si slávu v médiích, které se jim doopravdy v pozdější tvorbě díky skandálním akcím podařilo dosáhnout. Od přednášek a veřejných akcí přechází k daleko více sporným a kontroverzním projevům. Ovšem mediální úspěch má i své stinné stránky, což se potvrdilo při akci, ve které členové Rafanů vystupovali jako fyzické osoby, ne pod jménem skupiny a ze svého osobního přesvědčení. Přesto se posléze v médiích objevilo jméno skupiny coby iniciátora této akce (jedná se o případ z roku 2004, kdy se 6 umělců vykálelo na zem v expozici Národní galerie na protest proti jejímu vedení[37]). Jiný případ, který proběhl médii a k němuž se Rafani veřejně přihlásili, bylo „utopení" zapůjčeného obrazu z Národní galerie. O zapůjčení obrazu požádali Rafani brněnský Dům umění pro svou připravovanou instalaci v Domě pánů z Kunštátu v Brně. Poté, co jim Dům umění obraz zapůjčil, jej převezli k Orlické přehradě, zde jej neprodyšně uzavřeli do schránky a pomocí lan spustili do vody. Tento akt vyvolal pochopitelnou diskuzi v médiích ohledně hledání viníka a vztahů mezi Národní galerií a Domem umění. Pro Rafany ovšem následná kauza nebyla zajímavá. Obraz podle svých slov vybrali jako jeden ze tří,

[37] *Mladí umělci káleli v Národní galerii.* [online]. c 1999-2010. [cit. 2.7. 2010]. Dostupný z WWW: http://kultura.idnes.cz/mladi-umelci-kaleli-v-narodni-galerii-dsa-/vytvarneum.asp?c=A041126_155247_vytvarneum_kot

který si nikdo z Národní galerie nikdy na připravovanou výstavu nevypůjčil. Důležitý byl pro ně pouze akt, jehož popis také ihned použili v brněnské výstavě. Zde je jasný příklad toho, že Rafani pro určitou linii svých akcí plánovitě vyhledávají provokativní témata. V tomto případě akce nemusí být z jejich strany propagována, média zajistí dostatečnou pozornost a obsáhnou daleko větší počet recipientů, kteří se o akci dozvědí ex post. Při další akci s názvem *Demonstrace demokracie*, která proběhla v roce 2002 na Václavském náměstí v předvečer státního výročí vzniku Československa, si Rafani již dopředu zajistili pomocí plakátové kampaně a informováním médií dostatečnou pozornost i publikum. Oficiálně nahlášená demonstrace se odehrála pod sochou svatého Václava. Členové skupiny v šedých uniformách rozvinuli tři černo-šedo-bílé napodobeniny státní vlajky a postupně všechny zapálili. Poté byli ihned odvezeni na policejní stanici pro úmyslné poškození státního symbolu. V prohlášení k akci Rafani píší: „*Zkoumáme mezní možnosti demokratického systému, hranici mezi využíváním a zneužitím, rozporný vztah mezi právy a povinnostmi občana vůči státu. Hledáme dnešní obsah pojmů morálka a zodpovědnost. Zajímá nás napětí mezi formou akce a jejím obsahem. Jen důsledným ničením devalvovaných hodnot a symbolů se můžeme přiblížit k jejich původní podstatě*.“[38]

Rafani i své další akce z velké části směřují k divákům, ať už přítomných při realizaci či informovaných zprostředkovaně skrze mediální rozruch. Veškeré názory se prostřednictvím své tvorby snaží sdělit jasně a čitelně. Každou událost také komentují a zaznamenávají, čímž historie jejich činnosti může být ve formě textu uchována. Jejich postoje, názory a cíle jsou veřejné a díky textovému záznamu také poměrně dobře dohledatelné. V roce 2006 však tato historie končí, nastává zlom v podobě ukončení práce s veškerým textovým materiálem.

4.2. Rafani od roku 2006

V roce 2006 se skupina začíná vyjadřovat bez pomoci textu. Text mizí z jejich webových stránek, které poskytovaly do té doby přehledný archiv jejich tvorby. Dále přestávají komentovat svou tvorbu, veškeré jejich přístupné texty k akcím (např. na serveru databáze současného umění ARTLIST) končí rokem 2005. V časopise o současném výtvarném umění komentuje jejich novou etapu v tvorbě výtvarná teoretička Edith Jeřábková:

[38] Rafani. *Demonstrace demokracie.* [online]. c 2006-2010. [cit. 20.6. 2010]. Dostupný z WWW: http://artlist.cz/?id=675

„*Zbavili se tak zodpovědnosti za popisování svého umění a osvobodili se od jednotlivostí textové informace. Zdá se, že to byl spíše intuitivní záměr, který měl iniciovat nové cesty a způsoby sdělení*.“[39] Jejich veřejná prezentace tvorby se od té doby omezila hlavně na výstavy, na nichž je zřetelně vidět také velký posun v tématech, která ztvárňují. Namísto společnosti začínají řešit sami sebe a své možnosti, více se uzavírají k vlastnímu zkoumání a hledání smyslu současného umění či ideálního diváka. Výstava v pražské Galerii Václava Špály v roce 2008 byla toho jedním z důkazů. Rafani pojali tento prostor jako prohlídku, která měla jasně daný směr odshora dolů, ačkoliv návštěvník vešel nejprve do přízemí galerie. Vrchol výstavy byl tak paradoxně v suterénu – mezi kácejícími se zdmi divák prošel až k zamčeným dveřím, do kterých však pasovali kterékoliv klíče. Za nimi byla černá studánka ve tvaru kruhu, který Rafani velmi často užívají. Význam této „tečky“ můžeme číst různě, Rafani tím však připomínají typický symbol tohoto období – černý kruh, který také postupně nahradil jejich původní logo v podobě štěkajícího psa. Je typické, že na svých výstavách obvykle malují toto nové „logo“ na bílou zeď galerie a po čas výstavy jej v pravidelných intervalech přemalovávají a tak posouvají vždy o kus dál. Může být tak naznačen plynoucí čas výstavy i neustálá proměnlivost a pohyb ve vnitřních vztazích skupiny (především obměna členů v průběhu existence).

Své pravidelně pořádané performance Rafani prezentují v podobě krátkých videí téměř v celém prostoru přízemí galerie. Ke každému videu existuje zároveň krátký spot, ve kterém ženská postava věcně a stroze uvádí každou performanci a doprovází svá slova názornou ukázkou. Tento způsob zdvojení jedné situace použili Rafani již v předchozí výstavě v pražském experimentálním prostoru NoD v roce 2007. Videozáznamy jsou tak v podstatě náhražkou fotografií, kterými byly dokumentovány performance v 70. a 80. letech. Oproti fotografiím video zaznamenává obraz i zvuk a je tak podstatně lepším médiem k zprostředkování živého umění. Jde tu sice pouze o záznam, divák má však automaticky pocit intenzivnějšího prožitku. Co se komentářů týká, jedná se spíše o dublování situací, neboť ty jsou většinou velmi jednoduché. Performance, které se odehrály bez přítomnosti diváků, jsou samy o sobě neopakovatelné, což je zásadní moment přesahující meze výtvarného umění – určité trvání v čase, které je konečné, a zbylý záznam je pouhá dokumentace průběhu. Podstata performance zůstává však pro diváka skryta. V základní rovině můžeme vnímat pokusy umělců jako trýznění zvířat nebo sama sebe – například

[39] Jeřábková, Edith. *Rafani.* Ateliér. 2007, roč.20, č.11, s.7.

natírání rohů kozla černou barvou, opakované střílení kaprů pistolí, ostříhání žní koni, přechod hejna hus přes ležící těla performerů, zvuk facky, kterou se smíchem stále dokola dostávají od neznámé ženy, či snaha čelit vodnímu dělu. V jiných performancích často využívají vytyčení délky trvání akce pomocí hořící svíčky, například když na kapotu auta připevní čtyři svíčky, které přikryjí sklenicemi a auto tlačí po silnici do té doby, než svíčky dohoří. Je v tom určitá hravost, která může diváka příjemně ukolébat, nechat ho pouze přijímat jednotlivé obrazy a nenutit příliš o nich přemýšlet. Je zřejmé, že Rafani začali daleko méně při své tvorbě uvažovat o divácích, a naopak svou pozornost namířili ke své tvorbě a k vlastnímu rozvoji. Snad i tato myšlenka je nakonec vedla k úplnému odmlčení ve smyslu ponechání interpretace čistě jen na recipientovi, což záhy v časopise Ateliér komentuje autor článku Pavel Vančát slovy: „*Absolutní odmítnutí psaného textu je na jedné straně absurdně svévolným gestem, na druhé umožňuje rozšířit uměleckou svobodu již „zaškatulkované" skupiny*."[40]

Ačkoliv rozhodnutí nevyjadřovat se pomocí textu zatím Rafani dodržují, nepodařilo se jim dostát předsevzetí vyhýbat se textovému doprovodu a uvízli tak v pasti, kterou si sami nastražili. A tak se stalo, že v tiskové zprávě, která byla vydána k jejich výstavě v Galerii Václava Špály a byla tedy volně přístupná návštěvníkům galerie, byl otištěn rozhovor Rafanů s ředitelkou galerie Lenkou Lindaurovou. Tím se však tisková zpráva stala textem, kde Rafani sice vskutku nevysvětlují svou tvorbu, zato však vysvětlují, proč se rozhodli ji nevysvětlit. Tento paradox může také nabízet vysvětlení, že v současné době potřebuje divák alespoň minimální nápovědu, která mu pomůže se na výstavě zorientovat. Stejně tak jako existují anotace k divadelním inscenacím nebo programy v divadlech, kdy je divák předem alespoň minimálně připraven na konkrétní divadelní zážitek. V umění je textové médium velmi pevně zakořeněno.

4.3. Inspirace performancemi ze 70.let

Mimo vlastní tvorbu se Rafani také zajímali o své předchůdce v oboru performativního umění v Čechách. 21. ledna 2005 v galerii Preproduction v Berlíně Rafani zopakovali performanci s názvem Bianco, kterou před 28 lety, 21. února 1977, provedl

[40] Vančát, Pavel. *Rafani/Exorcismus konceptu.* Ateliér. 2008, roč.21, č.22, s.1.

v Praze umělec Jan Mlčoch. Reinterpretace historických performancí jsou v současném umění samostatným a velmi zajímavým žánrem. U nás je poměrně známá tvorba Barbory Klímové, absolventky Fakulty výtvarných umění VUT v Brně, která za projekt Replaced (rekonstrukce pěti českých performancí ze 70. a 80. let) získala Cenu Jindřicha Chalupeckého za rok 2006. Scénář akce, kterou si vybrali Rafani, se víceméně nezměnil, stejně jako v roce 1977 se odehrál takto: „*V malé galerijní místnosti jsme si oblečeni v uniformách lehli na podlahu a 30 minut si plili do tváří. Pak jsme usedli ke stolu, kde jsme na listy bílého papíru označeného hlavičkou umělecké skupiny Rafani velmi pomalu psali svůj podpis. Po třiceti minutách jsme skončili, aniž bychom podpis dokončili.*“[41] Rafani přesto přidávají několik drobných obměn, charakteristických pro jejich tvorbu. Na hlavičce papírů, kam se podepisovali, je znak jejich skupiny, rovněž jejich uniformní oblečení i zmnožení (tři performeři namísto jednoho) je hravou proměnou, která sice význam akce neposunuje, ale tyto prvky náleží k charakteristice Rafanů (tvorba ve skupině, uniformita). Můžeme se jen domnívat skutečný důvod opakování této akce. Rafany podle teoretika výtvarného umění Tomáše Pospiszyla[42] inspiroval nejspíš samotný akt plivání. Toto dehonestující gesto je výrazným vyjadřovacím prostředkem, což je pro Rafany, vzhledem k další tvorbě, spíše výzvou. Performance na každý pád zapadá do „rafanovské“ poetiky – jedná se o pobuřující výraz vlastní jejich pracím.

Další paralelu můžeme najít v současné tvorbě Rafanů, kde si však jakoukoliv podobnost či inspiraci staršími performancemi můžeme pouze domýšlet, neboť k videu[43], které bylo přibližně před rokem vystaveno na serveru YouTube, již chybí jakýkoliv komentář. Na videu je najednou puštěno devět zmenšených záběrů, na kterých jsou detaily strojů v jakési továrně. Ruce, které stroje ovládají, však do strojů vkládají stokorunové bankovky a podle typu přístroje je řežou, propichují, trhají nebo brousí. K videu je i zvuk strojů spolu se vzdálenými hlasy lidí, který připomíná běžný provoz v mnoha výrobních továrnách. Můžeme si akci vyložit jako zrelativizování hodnoty peněz v dnešní společnosti, což by, vzhledem ke kontroverzní a provokativní tvorbě skupiny v minulosti, mohl být jeden z cílů. Podobný koncept performance je znám také u Karla Milera, který v roce 1979 uspořádal dvě po sobě jdoucí performance – „Výstava“ a „Koncert“ –, které na sebe navazovaly právě skrze peníze. Při „Výstavě“ Miler vydražil své „obrazy“, které byly vytvořeny pouhým obtiskem mokrého

[41] Kopřivová, Petra. *Performance art a média: rekonstrukce a archivace.* Bakalářská práce. Brno:Masarykova univerzita, Filosofická fakulta, obor Humanitní studia, 2008. 47 s.
[42] Pospiszyl, Tomáš. *Kdo od koho opisuje? Znovuoživené performance jsou ve světě běžnou záležitostí*. A2 Kulturní týdeník. 2007,č.2, s. 16-17.
[43] Dostupné na WWW: http://www.youtube.com/8002inafar#p/u/1/eJfm3Qe3rEc [cit. 20.6. 2010].

obličeje do papíru. V navazující performanci Miler za zvuku hudební nahrávky „*vyhazoval ze štěrbiny rozstříhané bankovky, čímž účastníkům, již byli titíž jako při Výstavě, vrátil, co investovali do „kreseb", které mezitím zmizeli, neboť je uskutečnil vodou*."[44] Také tato akce poukazuje na absurdnost hodnoty. Je možné, že Rafani se Milerem k této performanci neinspirovali, i tak je však nezpochybnitelně vidět podobné uvažování v kritice systému, ačkoliv v absolutně odlišných podmínkách (rok 1979 x rok 2009). Rozdíl můžeme na první pohled zaznamenat v provedení, kdy u Milera byli diváci přítomni po celou dobu a vnímali také daleko osobněji ničení peněz vydaných za umělcovy výtvory. Popis této performance a fotografie[45] jsou tradičně jediným dochovaným materiálem. Na videu, které pořídili Rafani, jsou vidět pouze detaily strojů a ruce pracovníků, kteří bankovky ničí. Zaměstnanci jsou tak nejspíše jediní přímí účastníci a zároveň vykonavatelé akce, při které pracují dobrovolně na popud skupiny. Až na videozáznamu získává tak performance svou podstatu a smysl. Tím, že je pořízen záznam, je možné pracovat s videem jako uměleckým artefaktem, skrze nějž je divák konfrontován se současným vyzdvihováním hodnoty peněz jako absolutně nezbytného prostředku k životu. Ničení bankovek může vyznívat jako protest proti tomuto konzumnímu přístupu k životním hodnotám.

4.4. Současná tvorba Rafanů

„*Domníváme se, že veškeré konceptuální umění směřuje k textu a my se snažíme svou vlastní důslednou činností tomuto vývoji vymknout. S tím souvisí zrušení mailové schránky i webu, důsledné nepoužívání textů na výstavě i v propagaci a snaha o zesílení účinku samotného umění.*"[46]

V současné době se skupina ostře vyhýbá jakémukoliv psanému textu ve spojení s popisem své práce. Oproti předchozí zvyklosti doprovázet svá vystoupení výpravnými manifesty jde o velmi výraznou změnu. Prezentace jejich dosavadní činnosti probíhá buď formou výstavy v galerii – naposledy takto vystavovali v Galerii U Bílého jednorožce v Klatovech (13.12. 2009-21.2. 2010), kde byla vidět snaha o první náznaky jejich vlastní

[44] Katalog *Karel Miler, Petr Štembera, Jan Mlčoch 1970-1980.* Galerie hlavního města Prahy, 1997. str.11.
[45] Op. cit., s.28-29.
[46] Lindaurová, Lenka. *Rafani:Nejsme žádní superarbitři umění a společnosti.* ARTservis [online].2007 [cit. 22.6.2010]. Dostupný z WWW:
http://www.artservis.info/index.php?option=com_content&task=view&id=366&Itemid=13

retrospektivy – či na webových stránkách, kde zveřejňují fotografickou dokumentaci a videa z akcí.[47] Osobně jsem navštívila klatovskou galerii s představou výstavy mapující dosavadní činnost skupiny, avšak Rafani systematizovali své práce pouze výtvarným pojetím expozice. Z dosavadních akcí ponechali záznamy, dokumenty a fragmenty straších instalací jen jako podněty k prezentaci vlastního pohledu na svou tvorbu. Pokusili se tak ze své nynější pozice objevit ve své předešlé práci stejné hodnoty, které jsou pro ně důležité v současné tvorbě (zejména grafické symboly a symbolické děje, které působí na hlubší vrstvy vědomí vnímatele). U mnohých vystavených děl mažou nejen souvislosti, ale i jejich původní podobu. Po celou dobu se opakují motivy kruhu (labyrint, černý kruh – jejich znak, kruhová zahrada a další) a znemožněného přístupu do částí galerie. Stejně jako manipulace s informacemi se jim s nadsázkou daří manipulovat s návštěvníky. Ovšem motivy postrádající komentář lze bezesporu vykládat tisíci způsoby.

Ani v jednom případě si tak návštěvník-divák nemůže přečíst informace ke konkrétním uměleckým počinům, neboť veškerý psaný materiál je přeškrtán, nahrazen nesmyslným shlukem písmen anebo chybí úplně. Tento způsob (ne)komunikace s vnímatelem dává samozřejmě široký prostor k výsledné interpretaci, což je však velmi dvojsečné. Na jednu stranu to znamená v podstatě neomezené vnímání díla, divák má možnost absolutní svobody v interpretaci, čímž je velmi ovlivněn výsledný dojem z díla. Nezatížen srovnáváním s umělcovou původní myšlenkou je vnímatel nucen sám přemýšlet a odhadovat smysl prezentované tvorby. Každý člověk samozřejmě vnímá různé podněty jinak, vzniklá pluralita interpretace nutí k zamyšlení, k vlastnímu reflektování díla, jednoduše řečeno k reakci a aktivnímu přístupu, což je jednoznačně pozitivní účinek.

Na straně druhé se však tímto způsobem umělci vzdávají možnosti sdělit skrze své dílo konkrétní myšlenku či sdělení. Při prezentaci uměleckých artefaktů se běžně používá psaný text, i název díla může být vnímán jako určitá forma vodítka pro recipienta. Se svým způsobem sdílení se Rafani jednoduše vystavují dezinterpretaci a nepochopení. Poukazují tak ale zároveň na rozpor v umělecké tvorbě – umělec se vyjadřuje skrze svou tvorbu a dává možnost odhalit svůj záměr i smysl díla, anebo tvoří bez potřeby sdílet jej s ostatními, čistě

[47] WWW stránky: http://www.youtube.com/8002inafar (dne 15.6. 2010), http://rafani.blogspot.com/ (dne 15.6. 2010)

z vlastního puzení. V případě Rafanů jde samozřejmě o promyšlený tah skupiny, který v rozhovorech o jejich tvorbě zdůvodňují větou: „*Umění je především nedorozumění, které se my jen pokoušíme inscenovat.*“[48] V jejich tvorbě vzniká stejně jako v divadelním umění určitá bariéra mezi režisérem – tvůrcem, který prezentuje svou vizi prostřednictvím tvorby inscenace, a divákem, který vnímá a interpretuje představení po svém. Neexistence konkrétního návodu k autorovým záměrům a tvůrčím myšlenkám je ale nutná součást jakéhokoliv druhu umění, bez ní by se stalo pouhým zhmotněním jednoduše srozumitelných myšlenek. Rafani se snaží tento jev zdůraznit svým počínáním a hodlají tak poukázat na skutečnost, že text slouží umění jako vysvětlující berlička a záleží pouze na tvůrci, jakou a zda vůbec ji příjemci poskytne a co se v tom kterém případě s dílem stane. Od roku 2006 přestali používat text ve formě obsáhlých manifestací ke svým akcím a dokumentování své tvorby. Tento postoj měl nejprve trvat pouze jeden rok, nakonec se v něm však rozhodli pokračovat. Je možné, že rozruch, který se vytvořil kolem jejich rozhodnutí, je vyprovokoval k setrvání v tomto způsobu tvorby. Jako důsledek tohoto posunu se také jejich tvorba automaticky posunula k živým performancím, neboť coby umělecké vyjádření funguje performance i bez použití textu. O svých performancích tvrdí: *„…v podstatě se jedná o určité cyklení věcí. To je věc, která nás doprovází. Nejčastěji se jedná o točení se, zakrývání, ztrácení, nalézání, počítání, odpočítávání, štafetové navazování, ničení atd. Musí to splňovat požadavek, aby to bylo pochopitelné bez textu, bez jakéhokoli dalšího vysvětlování, aby to bylo zřejmé buď z krátkého dvouminutového videa nebo z fotek, a aby to neodkazovalo k jiným uměleckým dílům…“*[49] Avšak tento rozchod s „hmotným artefaktem“, kdy umělec netvoří trvale existující dílo, se odráží také v čistě praktických důsledcích. Je-li výtvarné dílo zdrojem umělcovy obživy, musí se nakonec vždy stát zbožím, proti čemuž ostře vystupovalo například hnutí Fluxus. Ačkoliv profesionální umělci zprvu vyjadřovali odpor k umění jako zboží, nakonec je realita dovedla ke spolupráci s mecenáši a galeriemi, kde si mohli vydělat na obživu. Výjimku tvořili amatéři, v České republice jsou to právě zejména umělci zmínění v předchozím textu (Petr Štembera, Jan Mlčoch či Milan Knížák), kteří své akce uskutečňovali ve volném čase. Většinou však umělci tvoří samostatně, oproti Rafanům, kteří naopak stále pracují ve skupině. Každý člen má své další aktivity, ale jejich společná tvorba

[48] Vítková, Lenka. *Hlášená demonstrace/rozhovor se skupinou Rafani* [online]. Umělec. 2007, č. 3. [cit. 2.7. 2010]. Dostupný z WWW: http://www.divus.cz/umelec/article_page.php?item=1375.

[49] Vítková, Lenka. *Hlášená demonstrace/rozhovor se skupinou Rafani* [online]. Umělec. 2007, č. 3. [cit. 27.6. 2010]. Dostupný z WWW: http://www.divus.cz/umelec/article_page.php?item=1375

má vždy jednotný cíl a záměr. Spolupráce probíhá formou konsenzu, kdy jednotliví členové omezují své osobní ambice ve prospěch skupiny.

Sami Rafani o své skupinové tvorbě na počátku říkají: „*U většiny jevů vyhledáváme hraniční situace, kdy jejich hodnocení je téměř nedosažitelné, kdy je obtížné nebo nemožné se jednoznačně přiklonit k té či oné straně a stačí jen drobná změna perspektivy, aby se hodnotící soud proměnil ve svůj opak. Každý čin, každý úmysl, každé rozhodnutí pak vyžaduje bedlivé zvažování a porovnávání. Každé zamyšlení je možné brát jako svého druhu zkoušku divákových názorů a schopností. Obecné sdělení se může skrze katarzi proměnit v obsah veskrze osobní. Účinek znásobujeme formálním vyhrocováním dvojakosti. Důvodem této metody není sama destrukce, která by vedla k cynismu, naopak v pozadí této činnosti je pokus o rozbití povrchu samozřejmosti, snaha prověřit možnosti posunu, snaha o neustálé zlepšování konkrétních otázek a odpovědí.*“[50]

[50] Rafani. *Východiska* [online]. c 2006-2010. [cit. 20.6. 2010]. Dostupný z WWW: http://artlist.cz/index.php?id=976

5 ZÁVĚR

Snaha zachytit velice křehký vztah mezi tvůrcem a vnímatelem je v performativním umění z pohledu teatrologie nelehká. Způsob nazírání na tento druh umění skrze komparaci s divadelní tvorbou se nezdá být úplně šťastným, neboť se jedná o velmi těsně provázané druhy. Obor Performance studies (Performanční studia), který byl v 70. letech zaveden Victorem Turnerem a Richardem Schechnerem, měl za úkol v podstatě zjednodušit klasifikaci a rozšíření záběru divadelní tvorby, která v té době již obsahovala nejen klasické inscenování dramatických textů, ale také veškeré typy akcí, happeningů a performancí, pro jejichž obsáhnutí existoval anglický výraz *performance.* Díky užívání anglicismů a dublování některých výrazů je dnes poměrně obtížné zacházet v českém jazyce s jednotlivými pojmy, neboť se jejich význam často překrývá. Neustálý vývoj oboru Performanční studia, který byl donedávna u nás takřka neznámým pojmem (o prvotní zdejší pokusy charakterizovat jej se v roce 2007 pokusil Marek Hlavica ve své disertační práci[51]), vede k nemožnosti komplexně pojmout problematiku performativity a performačního umění.

Díky určité podobnosti s divadelní tvorbou jakožto „umění v procesu“[52] (oproti tzv. „umění ve hmotě“[53]) je možné fungovat bez jakýchkoliv doprovodných textů. Herec-performer má výhodu v živé reakci publika, která je pro jeho tvorbu přínosná. Proto se také výtvarníci od 70. let snažili dostat sami sebe do galerií, chtěli být blíže recipientům a vidět jejich reakce, být součástí výstavy a vytvářet pomíjivé a unikátní akce ve spojení s přítomnými diváky. Umělci se postupně přestávají zajímat o to, jaká „trvanlivost“ je dána jejich produktu, a namísto toho tematizují pomíjivé a unikátní. Vztah performer – divák tedy nutně existuje na bázi setkání „tady a teď“, které výtvarnému umění dodává naprosto nový rozměr.

„Jako téměř vše, co následuje po klasické moderně, má i tento princip velkého inspirátora v Marcelu Duchampovi. Radikálněji než kubisté vypustil z tvorby „tvůrčí hnutí“ a

[51] Hlavica, Marek. *Performanční studia.* Disertační práce. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, Divadelní fakulta, 2007. s.5.: *„Základem tohoto oboru je performance, jeņ však není chápána pouze úzce jako „představení“, nýbrž v mnohem širším smyslu jako ústřední interpretační nástroj pro porozumění lidskému chování a společnosti.“*

[52] Zhoř, Igor. *Proměny soudobého výtvarného umění.* 1.vyd. Praha*:* Státní pedagogické nakladatelství, 1992.s.92.

[53] Op. cit., s.92,

na jeho místo postavil jednorázový čin, hotový ready-made. Později rezignoval na zhmotněné „dílo" a položil důraz na děj, v němž se uskutečňuje, na životní postoj, ze kterého vychází."[54]

[54] Op. cit., s.93.

6 SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

Braun, Kazimierz. *Druhá divadelní reforma?.* 1.vyd. Praha: Divadelní ústav, 1993. 171 s.

Fischer-Lichte, Erika. *The Transformative power of performance*. New York & London: Routledge, 2008. 365 s.

Gajdoš, Július. *Postmoderné podoby divadla*. Brno: Větrné mlýny, 2001.

Goldberg, RoseLee. *Performance Art*. First published in the World of Art series, 1988.216 s.

Hlavica, Marek. *Performanční studia.* Disertační práce. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, Divadelní fakulta, 2007. 276 s.

Chalupecký, Jindřich. *Na hranicích umění,*nakl. Prostor a nakl. Arkýř, 1990.

Jeřábková, Edith. *Rafani.* Ateliér. 2007, roč.20, č.11, s.7.

Katalog *Karel Miler, Petr Štembera, Jan Mlčoch 1970-1980.* Galerie hlavního města Prahy, 1997. 62 s.

Kopřivová, Petra. *Performance art a média: rekonstrukce a archivace.* Bakalářská práce. Brno:Masarykova univerzita, Filosofická fakulta, obor Humanitní studia, 2008. 47 s

Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo.* Přel. Anna Grusková, Elena Diamantová. Bratislava:Divadelní ústav 2007. 365 s.

Pavice, Patrice. *Divadelní slovník. 1.vyd. Praha:Divadelní ústav, 2003.493 s.*

Pospiszyl, Tomáš. *Kdo od koho opisuje? Znovuoživené performance jsou ve světě běžnou záležitostí*. A2 Kulturní týdeník. 2007,č.2, s. 16-17.

Rezek, Petr. *Tělo, věc a skutečnost.* Vydala Jazzová sekce, člen mezinárodní jazzové federace při Hudební radě UNESCO jako přílohu bulletinu Jazz, 1982. 240 s.

Schechner, Richard. *Performance Theory*. New York: Routledge, 1988. 407 s.

Sławińska, Irena. Divadlo v současném myšlení. Praha: Nakladatelství studia Ypsilon. 1.vyd, 2002, překl. Jan Roubal, 479 s.

Szczepanik,Petr. *Pojem Intermedialita.* Cinepur 11, 2002, č.22, s.36

Vančát, Pavel. *Rafani/Exorcismus konceptu.* Ateliér. 2008, roč.21, č.22, s.1.

Zhoř, Igor. *Proměny soudobého výtvarného umění.* 1.vyd. Praha*:* Státní pedagogické nakladatelství, 1992. 165s.

Internetové odkazy:

iDNES.cz. *Mladí umělci káleli v Národní galerii.* [online]. c 1999-2010. [cit. 2.7. 2010].Dostupný z WWW: http://kultura.idnes.cz/mladi-umelci-kaleli-v-narodni-galerii-dsa-/vytvarneum.asp?c=A041126_155247_vytvarneum_kot

Klíčové slovo happening. [online]. Praha: c2006-2010. [cit. 11.6. 2010]. Dostupný z WWW: http://artlist.cz/?id=107

Klíčové slovo performance. [online]. Praha: c2006-2010. [cit. 21.6. 2010]. Dostupný z WWW: http://artlist.cz/index.php?id=158

Lindaurová, Lenka. *Rafani:Nejsme žádní superarbitři umění a společnosti.* ARTservis [online].2007 [cit. 22.6.2010]. Dostupný z WWW: http://www.artservis.info/index.php?option=com_content&task=view&id=366&Itemid=13

Mečl, Ivan. *Rafani bděte!Starý řád a nová realita.* [online]. Umělec. 2007, č. 4. [cit. 20.6. 2010]. Dostupný z WWW: http://www.divus.cz/umelec/article_page.php?item=916

Rafani. *RAFANI.* [online]. ARTLIST-databáze současného umění. Centrum pro současné umění Praha c. 2006-2010. [cit. 21.6. 2010]. Dostupný z WWW: http://artlist.cz/?id=664

Rafani. *Dotazník.* [online]. ARTlist-databáze současného umění. c 2006-2010. [cit. 20.6. 2010]. Dostupné z WWW: http://artlist.cz/?id=674

Rafani. *Demonstrace demokracie.* [online]. c 2006-2010. [cit. 20.6. 2010]. Dostupný z WWW: http://artlist.cz/?id=675

Rafani. *Východiska* [online]. c 2006-2010. [cit. 20.6. 2010]. Dostupný z WWW: http://artlist.cz/index.php?id=976

Vítková, Lenka. *Hlášená demonstrace/rozhovor se skupinou Rafani* [online]. Umělec. 2007, č. 3. [cit. 2.7. 2010]. Dostupný z WWW: http://www.divus.cz/umelec/article_page.php?item=1375