

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Katedra divadelní vědy

Diplomová práce

Bc. Kateřina Vlčková

Istvan Kantor: Portrét performerera

Istvan Kantor: Portrait of the Performer

Praha 2015

Vedoucí práce: Mgr. Martin Pšenička, Ph.D.

Na tomto místě bych chtěla poděkovat svému školiteli Martinu Pšeničkovi za hodiny metodologického semináře, které mě inspirovaly k nápadům na témata diplomové práce o performance. Jemu vděčím za to, že pochopil mé sklony k bizarním tématům a z mezioborových šíří mě nasměroval na Istvana Kantora. Děkuji za cenné připomínky a flexibilní přístup k této práci.

Děkuji Eszter Jagice, která mi opatřila čerstvý výtisk knihy *Permanent revolution* a neváhala mi ho poslat z Toronta, a Istvanu Kantorovi za odpovědi na mé zvědavé otázky.

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 5. ledna 2015

.....

Kateřina Vlčková

Abstrakt

Cílem této magisterské práce je představit jednoho ze zakládajících členů neoistické skupiny, kontroverzního multimedialního performerera Istvana Kantora. Práce se snaží zasadit Kantorovy aktivity do širšího historického, teoretického a politického kontextu. V díle Istvana Kantora se magisterská práce zaměřuje především na jeho krvavá X a na jeho názory na umění a tvorbu. Práce by měla korigovat některé nepřesné informace, které život Istvana Kantora a jeho tvorbu obestírají.

Klíčová slova

Istvan Kantor, performance, neoismus, mail art, multiidentita, krev, graffiti, teorie divadla

Abstract

The aim of this master thesis is presentation of one of the founders of the neoist group, controversial multimedia performer Istvan Kantor. We tried to put Istvan Kantor's activities in wider historical, theoretical and political context. The analysis of Istvan Kantor's works itself is focused on his bloody X and his opinions about the art and creation. This thesis also aims to revise some incorrect information about Istvan Kantor life and work.

Keywords

Istvan Kantor, Performance, Neoism, Mail art, Multiidentity, Blood, Graffiti, Theatre theory

Obsah

ÚVOD	6
1 PORTRÉT PERFORMERA	7
1.1 Emigrace	10
1.2 Neoismus	12
1.3 Monty Cantsin.....	14
1.4 Montreal-New York-Toronto	17
2 KREV	21
2.1 Bloody X donation	24
2.2 Cíl Bloody X daru	25
2.3 Analýza Bloody X darů	28
2.4 Graffiti versus Bloody X dary	32
2.5 Problém s přijímáním krve v performance	35
2.6 Shrnutí	37
3 ROZPORUPLNÝ VZTAH K OFICIÁLNÍM INSTITUCÍM	40
ZÁVĚR	44
SEZNAM PRAMENŮ A POUŽITÉ LITERATURY	46
PŘÍLOHA 1	54
OBRAZOVÁ PŘÍLOHA	55

Úvod

Diplomová práce si klade za cíl představit kontroverzního multimedialního performerera Istvana Kantora, který se od 60. let 20. století snaží měnit svými aktivitami pohled na vnímání uměleckého díla. Je označován jako anarchista, vandal a „antiumělec“, za své nelegální akce ve veřejných prostorech byl vězněn a souzen. S odstupem času byly jeho aktivity oceněny významnými cenami v Kanadě i v Evropě.

Je známý jako zakladatel uměleckého hnutí neoismus, které je východiskem jeho uměleckého i osobního života. Bohužel není možné věnovat se v rámci jedné diplomové práce všem Kantorovým aktivitám, které zahrnují performance, videoart, hudbu, nová média a výtvarné umění. Práce se tedy zaměřuje především na mediálně nejznámější oblast jeho tvorby, takzvané Bloody gifts (krvavé dary), kterým se věnuje od roku 1985 dodnes. Ostatní umělcovy aktivity budou zmíněny, ale nebudou analyzovány. Cílem diplomové práce je na základě pramenů obsahujících různé, často protichůdné informace, interpretace a mystifikace sestavit první seznámení s touto osobností, která je v českém a mnohdy i zahraničním prostředí neznámá. Navzdory tomu, že se zprávy o akcích Istvana Kantora objevovaly v médiích od 70. let, je v publikacích zabývajících se revoltujícími performery, nelegálními intervencemi a používáním krve v performance opomíjený.

První kapitola je věnovaná Kantorovu životu a historickým a politickým souvislostem jeho tvorby, přibližuje hnutí mail art, neoismus, multiidentitu zvanou Monty Cantsin. Druhá kapitola se zaměřuje na krvavé akce Bloody donation X, pokouší se je analyzovat a zasadit do teoreticko-historického kontextu. Třetí část práce přibližuje Kantorův přístup k oficiálním institucím, který se postupem času proměnil.

V příloze k diplomové práci nalezne čtenář darovací listinu krvavého daru, manifest neoismu a fotografie.

Postupná digitalizace zatím nedostupných materiálů a zpracování Kantorova bohatého osobního archivu jistě přinesou informace, které nemohly být v této práci zohledněny.

Všechny překlady uvedené v této práci jsou, pokud není uvedeno jinak, překlady autorky této práce.

1 Portrét Performera

Přiblížit aktivity Istvana Kantora není možné, aniž by nebyly zmíněny události a vlivy, které s nimi úzce souvisejí. Ač vyšla o Istvanu Kantorovi řada článků a několik monografických publikací, zatím se nikde neobjevil Kantorův souvislý životopis, který by se věnoval jeho práci chronologicky a dotýkal se všech jeho aktivit. Je to pochopitelné, protože k jeho sestavení by bylo třeba mít nejen přístup ke Kantorovým osobním archivům¹, které performer v tuto chvíli zpracovává, ale také znalosti ve všech oblastech, jimž se věnuje. Kantorovy životopisy jsou nejčastěji zaměřeny pouze na jednu z oblastí jeho činnosti, například na neoismus či videoart. To vede k tomu, že se v materiálech objevují pouze útržkovité informace a ztěžuje to vytvoření celistvějšího pohledu na Kantorovu tvorbu i jeho názory. Následující text je pokusem o provázání osobních, politických a uměleckých vlivů na tvorbu Istvana Kantora s přihlédnutím k silným zážitkům v jeho dětství, které jsou pro jeho celoživotní tvorbu určující.

Istvan Kantor se narodil 27. srpna 1949 v Budapešti a vyrůstal tedy v první generaci vedené komunistickou vládou. Kantorova rodina neměla s novým režimem žádné větší problémy. Jeho otec byl uznávaný univerzitní profesor, kterému jeho znalosti zajišťovaly místo na univerzitě a možnost cestování na západ i přesto, že nebyl členem komunistické strany. Kantor vyrůstal v centru maďarského hlavního města, obklopený lidmi z různých společenských vrstev, protože do velkých bytů „buržoazie“, kde Kantorovi bydleli, komunisté nastěhovali „proletáře“ z předměstí. Ve velkých bytech tak žili pohromadě intelektuálové, dělníci, vládní úředníci, skalní komunisté a jejich děti. Kantorovi rodiče si uchránili svůj byt před novými spolubydlíci tím, že žili spolu s prarodiči, chlapec ale všechny obyvatele dobře znal a hojně je navštěvoval².

Když bylo Kantorovi šest let, vypuklo v Budapešti Maďarské povstání. Celonárodní hnutí proti komunistické diktatuře a sovětské okupaci se vyvinulo z pochodu 23. října 1956. Maďaři žádali svobodu a ustanovili novou vládu. Sovětská vojska se po první invazi stáhla.

¹ Kantorův archiv se nachází kromě Toronta, ve kterém v současnosti žije, také v Maďarsku, Indonésii, Thajsku, Estonsku, Německu (Berlíně) a USA (New Yorku).

² Tyto vzpomínky zpracoval ve filmu *Lebensraum/Lifespace* (2004). Ve filmu využívajícím 2D a 3D počítačové animace hraje Kantor jednu z hlavních rolí. Film kritizuje post-orwellovskou společnost, která je přehlčena technologiemi, a v níž je každá informace, kterou jedinec posílá přes svůj počítač, monitorována. Jedná se o jeden z Kantorových nejambicióznějších a nejdelších (film má 72 minut) filmových projektů, který reflektuje život v nesvobodné zemi.

O pár týdnů později se ale vrátila, aby revoluci násilně ukončila³. Kantor během těchto dní zažil nezapomenutelnou situaci. Se dřevěnou maketou zbraně se postavil před jedoucí tanky. Ty se zastavily, a za dítětem vyběhlo několik vojáků. Kantor utekl zpět do úkrytu ve sklepě domu, kde se schovával se svou rodinou. Sovětští vojáci ještě několik hodin prohledávali okolí domu a snažili se malého chlapce najít. Tento silný zážitek, při kterém nevinné gesto vyvolalo reálné nebezpečí, se v Kantorově tvorbě opakuje celý život. Například při krvavých akcích v muzeu, při nichž stříká svou krví po zdech. Tato, z jeho pohledu naprosto „nevinná“, aktivita vyvolává reakce hlídačů muzea, policie a soudní řízení. Maketu dřevěné zbraně z dětství také použil v performanci *The tree of life*⁴ věnované padesátiletému výročí Maďarského povstání⁵. Vyrůstání mezi vybombardovanými budovami, v hromadách sutí a harampádí mělo zásadní vliv na jeho uvažování o světě. Destrukce, ruiny a krev se pro něj staly významnými inspiračními zdroji.

V dětských letech si komunistickou propagandu užíval. Měl rád uniformy, červenou kravatu, propagandistickou řeč i gesta. S oblibou slavil komunistické svátky, při zvláštních příležitostech recitoval revoluční básně a pravidelně četl proslovy ve školním rádiu. V Kantorových sedmnácti letech přišel zásadní zlom. Uvědomil si, jak se nechal komunistickou propagandou manipulovat, a že mu byla vnucována nesmyslná tvrzení o historii, politice a společnosti. Ve škole se mluvilo o „osvobození Sověty“, oslavovali se soudruzi a duchovní svět začínal a končil ateismem, doma se hovořilo o ruské invazi, poslouchala se Svobodná Evropa a živě se diskutovalo o náboženství. „Žítí ve dvou světech

³ Na rozkaz sovětského ministra obrany vstoupila 24. října 1956 do ulic Budapešti sovětská vojska s tanky a začaly boje. Komunistický režim se hroutil, stranické organizace přebíraly nově vznikající revoluční výbory. Premiér Imre Nagy se přidal na stranu revoluce, sestavil novou vládu a prohlásil povstání za národní demokratické hnutí. 30. října 1956 se sovětské jednotky začaly z Budapešti stahovat a situace se začala zdánlivě uklidňovat. Nagy jednal se Sověty o vytvoření politického pluralistického systému. 31. října 1956 se sovětský vůdci shodli na potlačení revoluce. Imre Nagy byl informován o tomto rozhodnutí a naléhal na OSN, aby jednalo. 1. listopadu 1956 vyhlásil neutralitu Maďarska a vystoupení z Varšavské smlouvy. 4. listopadu 1956 ale došlo ke druhé sovětské invazi. Sovětská armáda krvavě potlačila revoluci a srovnala se zemí některé čtvrti maďarského hlavního města. Po bojích začalo mohutné zatýkání. Celkový počet obětí nelze vyčíslit, zřejmě se jedná o desetitisíce, podle některých historiků až o statisíce. Nová maďarská komunistická vláda nechala zničit důkazy, aby se povstání nedalo považovat za celonárodní hnutí. V roce 1958 byl Imre Nagy odsouzen ve vykonstruovaném soudním procesu k trestu smrti. O Maďarském povstání bylo zakázáno mluvit až do pádu komunismu.

⁴ V roce 2006 v Engine Gallery v Torontu.

⁵ K výročí padesáti let od revoluce natočil také video *Ubergespentst/Superspectre* (2006), které navazuje na úspěšné *Lebensraum/Lifespace* (2004). Video vzniklo během jeho umělecké rezidence v Berlíně v Podewil Centre for Contemporary Arts.

bylo matoucí a rozporuplné.⁶ Uvědomění manipulace vedlo k hořkému rozčarování⁷ a k celoživotnímu odporu k autoritám, politickým stranám a jakýmkoli dogmatům. Ve stejné době zažíval také zklamání z toho, že jeho konzervativní rodina neměla pochopení pro jeho umělecké sklony. Kantorův otec naprosto odmítal ambice svého hudebně i sportovně nadaného syna a chtěl, aby se stal lékařem. S jakýmkoli uměleckými experimenty nesouhlasil, což bylo pro mladíka na jednu stranu bolestivé, na druhou stranu také značně motivující. I přes svůj celoživotní nesouhlas s mrháním synova talentu se ale Kantorův otec později podílel na několika Kantorových projektech⁸. Jejich rozporuplný vztah je zaznamenán v písni *Revolutionary song* (2005)⁹, ve které autoritářský diktátor donutí svého syna k návštěvě kadeřnictví, což je založeno na reálné události z Kantorova života¹⁰.

Za jeden z prvních Kantorových „uměleckých“ počínů je možné označit kapelu *Grazsé Expressz*, kterou založil se svými přáteli v Budapešti na konci 60. let. Vyznačovala se tím, že její členové „hráli“ na nástroje, na které hrát vůbec neuměli, a vyluzovali tak hlasité a nepříjemné zvuky, že byli pravidelně vyhazováni ze všech klubů¹¹. V průběhu svého života se Kantor k hudebním a také k extrémně hlučným¹² produkcím bude vracet opakovaně jako zpěvák a jako textař.

Na přání rodičů začal v osmnácti letech pracovat v nemocnici jako zdravotní pracovník a začal studovat medicínu. Ze studií po dvou letech odešel. Účastnil se studentských demonstrací a podílel se na aktivitách budapešťského undergroundu. Seznámil se s Lászlo Bekem¹³, jedním z hlavních postav maďarské avantgardy 60. a 70. let.

⁶ „Living with double standards was confusing and conflicting” *Permanent revolution: Istvan Kantor*. The Kantor Collective, 2010, s. 8.

⁷ O svých politických ideálech a vztahu k revoluci se vyjádřil v rámci multimediálního instalace *Utility S(h)elves* (1995).

⁸ Ve videu *Infraduction* (1979 /80) vystupuje Kantorův otec spolu s legendárním francouzským konceptuálním umělcem, členem skupiny Fluxus, Robertem Filliou. Dále účinkoval také ve videu *Chanson à mourir* (1989), spolu s Kantorovou matkou.

⁹ *Revolutionary Song* v sobě spojuje prvky počítačové válečné hry, filmu a popového videoklipu. Experimentování s písněmi je jeho celoživotním zájmem. Mezi jeho další písně patří například - *I am Monty Cantsin* (1989), *Search for the Light* (2008), *(Never Ending) OPERETTA* (2008), *No More Dead Boring Museum Art* (2012) ad.

¹⁰ Při návštěvě otce v Paříži byl donucen jít ke kadeřníkovi a nechat si ostříhat dlouhé vlasy.

¹¹ KRAUSS, Clifford. THE SATURDAY PROFILE; 'X' Marks His (Disputed) Spot in Canada's Art Scene. *The New York Times* [online]. 20. 3. 2004 [cit. 2014-11-18]. Dostupné z: <http://www.nytimes.com/2004/03/20/world/the-saturday-profile-x-marks-his-disputed-spot-in-canada-s-art-scene.html/>.

¹² Jako například během svého pobytu v New Yorku a při svých aktivitách s Rivington School.

¹³ Lászlo Beke (*1944 v Szombathely v Maďarsku) je významným maďarským historikem umění, univerzitním profesorem a kurátorem výstav progresivního maďarského umění od konce 60. let 20. století.

Naprosto zásadní význam mělo pro Kantora seznámení s americkým spisovatelem, kritikem a umělcem Davidem Zackem¹⁴, který měl v roce 1976 v Budapešti výstavu v tamějším Young Artist's Clubu. Zack byl jedním z hlavních představitelů mail artu¹⁵ a ovlivnil Kantorovo „umělecké“ směřování během svého života hned několikrát. Při jejich prvním setkání bylo nejdůležitější Zackovo pobídnutí k emigraci a seznámení s mail artovým hnutím, do něhož se Kantor ihned zapojil.

1.1 Emigrace

V roce 1976 Istvan Kantor z komunistického Maďarska emigroval do Francie. Největší část strávil v Paříži, kde se živil hraním maďarských folkových písní na kytaru v pařížském metru. Pokračoval v mail artu, zapojoval se do tamějšího uměleckého dění a docházel na akademii výtvarného umění. Kromě Paříže se vydal také na jih, kde v několika městech¹⁶ vystavoval svá díla a vystupoval se svými performancemi. Život v Paříži byl pro něj velkým zklamáním, pobyt ve svobodné zemi na západě si představoval jinak, než jako problémy s policií kvůli

¹⁴ David Zack (*1938, New Orleans-1995, Texas).

¹⁵ Mail art nebo také korespondenční nebo poštovní umění je umělecké hnutí, které vzniklo v 50. letech 20. století v New Yorku za účelem vyměňování uměleckých děl prostřednictvím poštovních zásilek. Umělci mohli bez oficiálního uznání galerií a muzeí prezentovat svou práci milovníkům umění, sběratelům, přátelům i naprosto neznámým lidem. Umělecká díla posílaná v rámci mail artu byla programově neprodejná, bylo možné je pouze sbírat nebo vystavit. Síť mail artu sloužila kromě výměny děl také k šíření politických a filozofických myšlenek, a stala se významným komunikačním kanálem pro umělce žijící v nesvobodných politických režimech (z československých umělců například Ivan Preissler). Za zakladatele mail artu je považován Ray Johnson, malíř a tvůrce koláží, který začal rozesílat svá díla poštou přátelům a známým umělcům s výzvou, aby je dotvořili, a poslali mu je zpět. Díky Johnsonovi a skupině umělců kolem něj zvané New York Correspondence School, členům skupiny Fluxus a mnoha nadšencům se během několika let podařilo vytvořit adresář s několika tisíci kontakty lidí z celého světa. V rámci husté mezinárodní sítě si umělci i běžní lidé vyměňovali zásilky s pohlednicemi, dopisy, básněmi, knihami, hudebním nahrávkami a jakýmkoli předměty, které byla pošta ochotná doručit. Obrovskou přízeň si mail art získal v Japonsku, kde se posílaly bizarní objekty. Hnutí začalo postupem času pořádat výstavy (Ray Johnson uspořádal první světovou výstavu korespondenčního umění ve Whitney-Museum of American Art v roce 1970) a jeho členové se začali setkávat. Někteří přívrženci mail artového hnutí ale setkávání odmítají s tím, že je v přímém rozporu s hlavním principem korespondenčního umění, který říká, že člověk nemusí být fyzicky přítomný k tomu, aby byl aktivní. S nástupem internetu se většina korespondence přesunula do virtuálního prostoru, ale i dnes existují mail artové skupiny, které zůstávají věrné klasickým poštovním zásilkám. Hlavními pilíři mail artu jsou demokracie, anarchismus, radikalismus a snaha o těsnější propojení umění se životem, což jsou principy, které v 50. a 60. letech 20. století sdílela řada umělců, která se do tohoto hnutí zapojila. Z mnohých jmenujme například členy skupiny Fluxus, akční malíře a konceptuální umělce. Mail art byl výrazem nesouhlasu s oficiálním galerijním uměním. Paradoxem hnutí mail artu a Fluxus je, že mnohá díla, která byla tvořena jako neprodejná, byla později prodána za vysoké částky, cenzurou a rozdělováním uměleckých děl na základě uměleckých druhů. Jedná se o ojedinělé umělecké hnutí, které ke svému fungování nepotřebovalo žádné uznání autorit, a jehož jediným nepřítelem byla cenzura poštovních zásilek v nesvobodných zemích.

¹⁶ Např. Saint Tropez, Saint Maxim, Fréjus ad.

provozování hudby ve veřejném prostoru. „Konfrontace pokračovala. Žil jsem ve „svobodném“ západě, o kterém jsem vždy slyšel, ale zdálo se mi, že jsem autoritami ovládán stejně tak jako v zemi, ze které jsem právě utekl.“¹⁷ Rozhodl se proto, že se odstěhuje do jiné země. Hlavním kritériem výběru bylo, aby byl jeho budoucí domov co nejdále od Evropy. O vízum žádal na mnoha ambasádách¹⁸, a většina z nich jeho žádostem vyhověla, ale kanadská ambasáda jednala nejrychleji ze všech, a tak už za pět měsíců od své žádosti, v srpnu 1977 odcestoval z Paříže do Montrealu. Zásadní výhodou této volby byla kromě rychlosti vycestování také znalost francouzštiny, protože angličtinu v té době Kantor ještě neovládal.

V Montrealu se opakovalo podobné vystřízlivění z ideálů jako po příchodu do Paříže. Pro Kantora byl život v Montrealu první srážkou s „s těžkým kapitalistickým vykořisťováním“¹⁹. Živil se uklízením, mytím nádobí a opravováním strojů v továrně. Záhy se obklopil podobně smýšlejícími přáteli a dopisoval si s lidmi z celého světa. Jeho sen o svobodě a svobodném uměleckém projevu bez cenzury ale narážel i v Montrealu. Mezi nejznámější případy cenzury té doby patří nařízení montrealského starosty Jeana Drapeaua, aby byla výstava *Corridart* zrušena dva dny před zahájením letních Olympijských her v roce 1976, protože se obával demonstrací²⁰.

Příchod do Montrealu otevřel Kantorovi přístup k video technice, kterou do té doby prakticky neznal²¹. Začal používat videokameru a filmoval svůj každodenní život, své performance a začal točit krátké filmy. V roce 1978 Kantor odcestoval do Portlandu v Oregonu za Davidem Zackem a jeho přítelem Blaster Al Ackermanem. Zack měl obrovský archiv mail artového hnutí sahající až do 60. let, který Kantor za dobu svého pobytu prostudoval. V takzvané „Portland Academy“, jejíž prostory tvořily byty Davida Zacka a Al Ackermana a přilehlé bary, kostely, opuštěné domy a nekomerční galerie s uměním, probíhaly četné umělecké a drogové experimenty.

¹⁷ „So the confrontational situation continued for me. I was in the „free“ West that I always heard about but it seemed to me that it was occupied by authorities just as much as the country that I just escaped from.“ *Permanent revolution: Istvan Kantor*. The Kantor Collective, 2010, s. 93.

¹⁸ Například na kanadské, australské a americké ambasádě.

¹⁹ „hard core capitalist exploitation.“ BAIRD, Daniel. Istvan Kantor with Daniel Baird. *The Brooklyn Rail: Critical perspectives on arts, politics and culture* [online]. 1. 6. 2004 [cit. 2014-11-18]. Dostupné z: www.brooklynrail.org/2004/06/art/istvan-kantor

²⁰ Collection Corridart. [online]. [cit. 2014-11-18]. Dostupné z: <http://archives.concordia.ca/fr/P119>

²¹ Učitelem mu byl David Rahn, ředitel videosekce centra Véhicule Art.

Po návratu do Montrealu v roce 1979 uspořádal Kantor výstavu mail artového hnutí s názvem *Brain in the Mail* v alternativním uměleckém centru Véhicule Art. Tato výstava byla jednou z největších světových výstav mail artu té doby. Záhy založil Neoist group (Neoistická skupina) a společnost Blood Campaign²² a začal soustavně provádět různé krvavé akce pod kolektivním jménem Monty Cantsin.

1.2 Neoismus

Když Kantor hledal označení pro své aktivity, objevil termín neoismus, který v roce 1914 použil americký satirik Franklin P. Adams pro přemíru „ismů“²³ v moderním umění. Kantorovi se termín zalíbil proto, že nevěděl, co si pod ním má představit. Od roku 1979 rozvíjí aktivity ve jménu neoismu právě v tomto duchu – aby nikdo netušil, co se pod ním skrývá.

Neoismus je Kantorovo „osobní náboženství“, je to nejen podklad jeho „umělecké“ práce, ale i životní styl. Neoistické publikace mají vyvolat dojem, že má neoismus přesné vymezení, ale jakýkoli pevný teoretický základ vylučují tím, že ke konečné definici neoismu záměrně nedocházejí. Podobně jako je mail art nepřetržitá výstava uměleckých děl putujících po světě, je neoismus nekonečným hledáním definice neoismu. Chaos a zmatení jsou výchozím bodem neoismu proto, že Kantor vnímá porozumění jako první krok ke kontrole. K autoritám a kontrole má tak silný odpor, že se jeho hnutí jakémukoli pochopení programově brání.

Texty o neoismu jsou složeny z krátkých vět, které „definují“, co je neoismus, a jak se člověk může neoistou stát. Kantor při sestavování textů čerpal z mnoha zdrojů. Mimo jiné z náboženských knih, vědeckých poznatků, politických ideologií, mytologie, pornografického průmyslu, módy, designu, konspiračních teorií a myšlenek známých osobností a svých přátel. Neoistické texty vybrané myšlenky a citáty ironizují, parodují, hrají si s přezdívkami, obsahují vulgarismy a otevřeně vybízejí k sexuální aktivitě²⁴. Na Kantorovo uvažování mělo

²² Více o Blood Campaign v kapitole Krev.

²³ ADAMS, Franklin P. *By and Large* [online]. New York: Doubleday, Page & Company, 1914 [cit. 2014-11-18]. ISBN 1110419163. Dostupné z: https://openlibrary.org/books/OL7044061M/By_and_large.

²⁴ Neoistou se může stát každý, kdo dosáhne orgasmu v šest hodin. Z neoistického pohledu, je šest hodin v každém okamžiku dne. Kantor vyznává nelineární uvažování o čase. Šest hodin pro Kantora symbolizuje vertikální expanzi, akumulaci všech událostí ve stejný moment. Touto myšlenkou vylučuje uvažování o historii na lineární časové ose. Inspirací mu byl Julian Barbour, anglický fyzik, který se kloní k názoru, že žijeme

velký vliv dílo Wilhelma Reicha²⁵. Zaujal ho nejen myšlenkou, že veškeré lidské jednání je vedené sexuální touhou, ale také svým konceptem léčení lidí za pomoci takzvané „orgonové energie“. Právě úvahy Wilhelma Reicha vedly Kantora k domněnce, že „Akumulace myšlenek je životodárná síla, která může léčit lidi a zachránit svět od sebevraždy“.²⁶ Dostáváme se k dalšímu zájmu Kantorovy tvorby a tou je akumulace. Hromadění myšlenek a předmětů je pro Kantora dalším celoživotním tématem.²⁷

Na koncept neosimu²⁸ měly vliv jóga a taoismus. Kantor se v nich inspiroval principem opakování. Krátké opakující se definice neoismu jsou doprovázené absurdními otázkami připomínajícími zen-budhistické cvičení koán. Kantor se podobně jako výše zmíněné filozofické směry ztotožňuje s názorem, že neexistuje žádná objektivní a neměnná realita stávající z konstantních hodnot. Snaží se znejišťovat zavedené pravdy a klást důraz na vlastní názor²⁹. Do centra neoistického vesmíru s vysněnou zemí Akademgorod³⁰ staví jako hlavní nástroj jednání. K neoismu patří také určité charakteristické symboly. Jsou jimi hořící

v nekonečné přítomnosti bez minulosti a bez budoucnosti, a že vše existuje zároveň. Kantor vnímá své vertikální uvažování o čase jako poetický návrh, jako kontemplativní hru mezi tvořením a ničením. „Chaque seconde possède sa propre histoire qui est détruite et vandalisée par la seconde qui suit. Heures, décennies, siècles, millénaires [...] tout cela ne signifie que destruction.“ (Každá vteřina má svou vlastní historii, která je zničena a vandalizovaná následující vteřinou. Hodiny, desetiletí, století, tisíciletí [...] to vše znamená pouze ničení). KANTOR, Istvan. *La beauté du vandalisme et le spectacle du bruit et du délabrement à la porte des zéros: Une auto-entrevue exclusive avec/de Istvan Kantor Monty Canstin Amen!*, Op. cit., s. 4.

²⁵ Wilhelm Reich (24. 3. 1897 - 3. 11. 1957), rakouský psychiatr a psychoanalytik. Byl žákem Sigmunda Freuda, který významně rozvedl Freudův koncept libida. Byl přesvědčen, že libido je druh energie jako jakýkoliv jiný. Zajímal se o východní učení, čakry apod. Sestavil orgonové akumulátory, v nichž byli lidé vystaveni silnému působení údajně léčivé energie. Pro svůj židovský původ, komunistické přesvědčení a své objevy byl pronásledován nacisty. Uprchl do Skandinávie, později do USA. Kvůli svým aktivitám byl vězněn a po roce ve vězení zemřel.

²⁶ „The accumulation of ideas is a vital life force that can heal people and save the world from total suicide.“ *Permanent revolution: Istvan Kantor*. The Kantor Collective, 2010, s. 17.

²⁷ Jedním z mnoha příkladů akumulace v jeho práci byla výstava *La meilleure merde de mes pires années*, při které naplnil výstavní sály změtí předmětů – fotkami, zkumavkami, tělesnými pozůstatky od podlahy až ke stropu. Výstava neměla žádné chronologické uspořádání.

²⁸ Ale také na jeho performance. V 70. letech a na začátku 80. let ho zajímala státnost, jednoduché gesto, ve kterém zůstal po dlouhou dobu, aby ho zvýraznil. Například *Living Sculpture* (Budapešť, 1974) nebo *It Was Very Nice to See You and Talk About the Revolution* (Montreal 1979).

²⁹ „If you are a true conspirator of NEOISME?! you will pay no attention to any advice. You will make your own mistakes in your own peculiar way and so discover your own.“ CANTSIN, Monty. *Flaming Iron: The Monty Cantsin? Handbook of Neoism?!* [online]. [cit. 2014-11-18]. Dostupné z: http://www.academia.edu/3702477/Flaming_Iron, s. 12.

³⁰ Akademgorod je neoistická „země zaslíbená“. Neplatí v ní žádné logické mechanismy a není možné provádět jakoukoli kontrolu. Hlavním principem je chaos.

žehlička, ramínko na prádlo, červené písmeno X, červený kříž a pálivá koření červené barvy jako chilli nebo chapatti.

Za svou první neoistickou akci Istvan Kantor považuje tu z 22. května 1979 v Montrealu. V den voleb postavil na křižovatce ulic Mc Gill a Sherbrooke takzvanou Neoistickou židli (židli s nápisem neoismus) a říkal kolemjdoucím, aby se na ni posadili, a uvidí, co se stane. Oslovovaní lidé si mysleli, že je tato akce součástí politické kampaně, a tak vstřícně poslouchali Kantorovo vyprávění o neoismu a diskutovali s ním³¹. Do Evropy pronikly zprávy o neoismu skrze mail artovou síť. První neoistické setkání, *Neoist Network's First European Training Camps*, se konalo od 21. do 27. června 1982 v západoněmeckém Würzburgu.

Kantor začal pořádat také akce zvané Apartment Festival (bytový festival), které se konaly v letech 1980-1988 a 1997-2004. Jednalo se o nepravidelná několikadenní setkání členů neoistické skupiny. Vedle uměleckých aktivit a prezentací byl „festival“ založen na sdílení životních zkušeností v debatách, při cvičeních, sledování filmů, vaření atd. První Apartment Festival se odehrál v Kantorově bytě v Montrealu v roce 1980. Jak z názvu vyplývá, původně se festivaly pořádaly v bytech neoistů, později se rozšířily na celý Montreal a „neoistické“ aktivity se odehrávaly kdekoli v uzavřených i veřejných prostorech města. Apartment festivaly se postupně začaly pořádat také v dalších městech světa, například v Baltimoru, Torontu, New Yorku, Londýně, Berlíně, Budapešti, Paříži, Amsterdamu a Ponte Nosse.

1.3 Monty Cantsin

Multiidentitu zvanou Monty Cantsin vymyslel David Zack. Istvan Kantor toto jméno přijal v roce 1978. Zatímco se kvůli nelegálním aktivitám³² skrývali lidé pod mnoha různými pseudonymy, Zackův koncept měl docílit stejného efektu, ale na opačném principu. Použití jednoho jména mnoha lidmi bylo také razantním odmítnutím rolí umělec-příjemce v duchu

³¹ Tuto akci zopakoval v roce 2014 k třicátému pátému výročí první neoistické akce.

³² Dealerství drog, loupeže alkoholu v barech apod. Viz CANTSIN, N O. *A Neoist Research Project*. OpenMute, 2010. [cit. 2014-11-18]. ISBN 1906496463. Dostupné z: http://neoism.pleintekst.nl/neoist_research_project.pdf, s. 172.

tehdejšího uměleckého dění³³. Identitu Monty Cantsina přijalo mnoho členů neoismu, a tak se na bytových festivalech pravidelně potkávaly desítky Monty Cantsinů³⁴ a dodnes existuje řada lidí, kteří se Monty Cantsinem nazývají. „Monty Cantsin nebyl jen zmnožená identita, ale způsob života lidí, kteří se stali neoisty v každodenním životě; otevíráním obchodů s experimentálními videi, performancemi, vydáváním časopisů, nezávislými uměleckými projekty.“³⁵

Původ jména Monty Cantsin obestírá řada mýtů, podobně jako celé neoistické hnutí a osobnost Istvana Kantora. David Zack o původu jména říká: „Mumlali jsme jméno Marise Kundzina a vyšlo z toho Monty Cantsins. Říkali jsme can'sin a [...] další možnosti, abychom vytvořili dojem, že tato popová hvězda může být zloděj stejně jako svatý.“³⁶ Za zmínku stojí, že už v roce 1970 pojmenoval David Zack svůj studijní program pro skupinu kalifornských studentů³⁷ podobným jménem - Monte Capanno.³⁸

Někteří neoisté nechtěli být zaměňováni za Istvana Kantora alias Monty Cantsina, a volili raději jiné pseudonymy³⁹. To souviselo s tím, že Istvan Kantor byl nejvýraznější postavou neoistického hnutí, tedy paradoxně nejvýraznějším Monty Cantsinem ze všech Monty Cantsinů⁴⁰. Z toho důvodu došlo v průběhu 80. let k rozkolu mezi ním a mnoha členy neoistického hnutí, kteří si uvědomovali, že se Kantor odklonil od záměru Davida Zacka: „Domnívám se, že myšlenka toho, že lidé můžou sdílet svou uměleckou moc je velice dobrá.

³³ BAZZICHELLI, Tatiana. *Networking: The Net as Artwork* [online]. anglické vydání. Aarhus Universitæt, 2008, [cit. 2014-11-18]. ISBN 8791810086. Dostupné z: <http://www.networkingart.eu/english.html> s. 95.

³⁴ V roce 1986 na Apartment festivalu v Ponte Nossa v Itálii se ke jménu Monty Cantsin hlásilo 99 osob.

³⁵ „Monty Cantsin was not only a multiple identity, but a real way of life for many people who embraced being a Neoist in daily life; opening experimental video stores, creating performances, publishing magazines, giving life to independent projects“ BAZZICHELLI, Tatiana. *Networking: The Net as Artwork* [online]. Aarhus Universitæt, 2008, s. 44.

³⁶ „We were mouthing Maris Kundzin's name, and it came out Monty Cantsins. We got to saying can'sin and acn'sing and quite a few other things to give the impression that this pop star could be a thief as well as a saint.“ CANTSIN, N O. *A Neoist Research Project*. OpenMute, 2010, s. 222.

³⁷ Program byl založen na čtení knih, psaní textů, prezentacích výzkumu jednotlivých studentů a uměleckých aktivitách.

³⁸ BAZZICHELLI, Tatiana. *Networking: The Net as Artwork* [online]. Aarhus Universitæt, 2008, s. 53.

³⁹ např. tENTATIVELY a cONVENIENCE, Kiki Bonbon, Reinhardt U, Sevol ad.

⁴⁰ „Istvan Kantor, an important but mentally unbalanced neoist, had been insisting for some time that he was „the only and true monty cantsin“ [...] other neoists left the network in futile attempts to avoid personal communication with him.“ CANTSIN, N O. *A Neoist Research Project*. OpenMute, 2010. s. 224.

Já osobně chápu neoismus tak, že je o sdílení, o oslavě: spolupráce mezi lidmi, upozadění ega, výbušnosti. I když ne vždy to tak vypadá.⁴¹ Ze stejných pohnutek opustil neoistické hnutí také Stewart Home, dříve aktivní neoista, který ve Velké Británii později založil Plagiarisme festival podobný Apartment festivalům.

Monty Cantsin ale není jedinou multiidentitou, jak je v některých pramenech uváděno, existovaly i jiné, například Luther Blisset nebo Karen Eliot. Multiidentitu Karen Eliot navrhl Stewart Home a byla určená ke kolektivnímu podepisování uměleckých děl. Pete Horobin⁴² vymyslel koncept nazvaný Principle Player (zkráceně „PP“), kterým se mohl nazvat kdokoli, kdo chtěl pod tímto jménem vystupovat na jevišti s Horobinovými nebo vlastními texty. Horobin vymyslel koncept „PP“ ještě před tím, než se setkal s neoistickým hnutím.

Významným nástrojem k šíření neoismu a konceptu multiidentity bylo mail artové hnutí. Zásilky z mail artu se staly součástí Kantorových performancí a z řad mail artového hnutí vzešlo mnoho stoupců neoismu. Předměty od členů hnutí obsahovala například performance *Le Red Suppez* (1979) pořádaná v centru Véhicule Art v Montrealu. Kantor si nechal zdravotní sestrou odebrat krev a smíchal ji s vodou a s rozmačkanými objekty, které mu přišly poštou. Směs podával publiku jako „mezinárodní polévku mail artu“. Tímto způsobem chtěl demonstrovat zbavení se uměleckého díla jako objektu. Tyto série performancí-polévek, jež byly pravidelně doprovázené policejními zásahy a omdlévajícími diváky, se konaly na mnoha místech v Kanadě a USA. Na konci 80. let se podle Kantora mail art přiblížil rutině oficiálních výstav a vzdálil se původním hodnotám natolik, že se po marných pokusech vyprovokovat členy mail artu ke změně⁴³, rozhodl hnutí opustit.

Kantor byl na konci 70. let a na začátku 80. let silně ovlivněn teoriemi hlásajícími, že život je umění, umění je život a každý je umělec. Tyto teorie převzal především od Davida Zacka, Josepha Beyuse, Roberta Filliou, Ray Johnsona a Sari Dienes⁴⁴. Princip rovnosti se objevoval nejen v souvislosti s tím, kdo může umění vytvářet a co je umění, ale také

⁴¹ „The idea that people can share their art power is a very good one I think. My own understanding of neoism is that it is about sharing, about bash: cooperation between people, putting egos and tempers aside. Though not always seem into.“ Op. cit., s. 222.

⁴² Pete Horobin (*1949, Londýn).

⁴³ Kantorovo provokování spočívalo v tom, že na všechny pozvánky od stoupců mail artu odpovídal vulgárními dopisy.

⁴⁴ KANTOR, Istvan. La beauté du vandalisme et le spectacle du bruit et du délabrement à la porte des zéros: Une auto-entrevue exclusive avec/de Istvan Kantor Monty Canstin Amen!. Les Éditions Intervention: art actuel [online]. 2000, č. 75, s. 22-29 [cit. 2014-11-18]. Dostupné z: <http://www.erudit.org/culture/inter1068986/inter1104344/46174ac.html>

v uvažování o uměleckých druzích a jejich složkách. Uvedme za mnohé úvahu Johna Cage z 50. let, že všechny zvuky jsou si rovny, a hudbu tedy nelze odlišit od hluku, či Merce Cunninghama, že každý bod na jevišti je stejně zajímavý⁴⁵. Inspirace těmito osobnostmi, hnutím Fluxus a mail artem tak přirozeně pronikly i do jeho konceptu neoismu a do neoistických performancí⁴⁶. Podobnost mezi aktivitami hnutí Fluxus, mail artem, neoismem a multiidentitou Monty Cantsina nejlépe přibližují výroky: „Vše, co děláte je fluxové“, „Vše, co děláte, je neoistické“, „Každý, kdo má poštu, může posílat“, „Každý může být Monty Cantsin“. Stejně jako je možné mail artovou poštou odesílat cokoli s „nálepkou“ umělecké dílo, neoismem je možné prohlásit jakoukoli aktivitu a Monty Cantsinem kohokoli na světě.

1.4 Montreal-New York-Toronto

Po svém návratu do Montrealu z Oregonu si vybudoval na tamější alternativní scéně dobré postavení i přesto, že byl kvůli používání vlastní krve a guerillovým akcím bloody X obávaný a označován jako antiuělec. Stal se ředitelem alternativního uměleckého centra Véhicule Art a podle svého mínění⁴⁷ byl v Montrealu v ideální době - potkával umělce, kteří chtěli zkoumat nové umělecké přístupy a kterým nevadilo dávat energii do neznámých projektů. Toto krátké období tamější kulturní revoluce skončilo kolem poloviny 80. let, kdy byla undergroundová místa zavřena, aby uvolnila prostor komerčním produkcím. Kantor se proto rozhodl odejít do New Yorku, aby tam získal novou energii, inspiraci a pokračoval ve své „world wide conspiracy“. Do New Yorku se odstěhoval v roce 1985, ale skoro každé tři měsíce se vracel do Montrealu⁴⁸, kde si ponechal ateliér, jenž významně nazýval „Neoist Embassy“. Kanadu v té době zastupoval i na mezinárodních festivalech, v roce 1987

⁴⁵ „[...] every point is equally interesting [...].“ CARTER, Alexandra a Janet O'SHEA. *The Routledge dance studies reader*. 2. vyd. New York: Routledge, 2010, ISBN 02-038-6098-5. s. 29.

⁴⁶ Z mnohých jmenujme performance z dubna roku 1988, odehrávající se v Kantorově bytě nazvaném No-Gallero. Kantor seděl nahý na toaletě a psal na stroji „No Performance pas“. Kolem boků měl úzkou pásku, penis měl strčený mezi nohama, aby působil co nejvíce asexuálně. Dveře do koupelny byly otevřené, ale na dveřích visela průhledná fólie, přes kterou bylo na Kantora vidět, pouze když v koupelně rozsvítil. Tato performance trvala kolem dvou týdnů.

⁴⁷ GODDARD, Peter. Goddard: A portrait of the artist as provocateur. [online]. 19. 6. 2010 [cit. 2014-11-18]. Dostupné z:

http://www.thestar.com/entertainment/2010/06/19/goddard_a_portrait_of_the_artist_as_provocateur.html

⁴⁸ Zajímavostí je, že mezi Montrealem létal s Československými aeroliniemi.

například na německém festivalu Documenta 8⁴⁹ v Kasselu svou multimediální performancí *Bagdata*⁵⁰.

V New Yorku se usadil v East Village, horní části Lower East Side na Manhattanu. V 60. letech našly v East Village domov off-off-broadwayské scény⁵¹, příznivci hnutí hippies a řada uměleckých osobností. East Village se tak stala v té době domovem nejen pro přistěhovalce z východní Evropy ale také pro alternativní umění. V 80. letech poskytla tato čtvrť domov umělcům podruhé. Performance, taneční a divadelní představení se konaly v klubech, barech a skladištích ve stále levné čtvrti činžovních domů se špatnou hromadnou dopravou, jako tomu bylo v 60. letech. "Přišel jsem do New Yorku, ale bydlel jsem na Lower East Side. Je to velice odlišná část New Yorku a Ameriky. Lower East Side bylo jediným místem, kde někdo jako já, ilegální cizinec s revolučními ambicemi, mohl přežít. Bylo to jediné místo, kde mě lidé přijímali takového, jaký jsem, a podporovali v tom, co jsem chtěl dělat. Mohl jsem se zaměřit na své myšlenky a měl neustálou inspiraci od lidí ze sousedství."⁵² Záhy po svém přestěhování zahájil mohutnou „kampaň“. Používal obrovské transparenty, reproduktor, zpíval v ulicích své protestní písně a měl proslovy. Rozdával kolemjdoucím brožury o neosimu a svými plakáty, nálepkami a graffiti zaplavil celou čtvrť. Díky své kampani se proslavil po celém New Yorku a vešel ve známost jako „samozvaný vůdce lidí z Lower East Side“. Vystupoval ve všech nově otevřených, dnes legendárních, klubech a alternativních galeriích⁵³. Pobyt v New Yorku byl pro Kantora mezníkem v jeho aktivitách, bylo to období, v němž se jeho život stal naplno aktem rebelství. Vnímal to jako svou práci a jako své poslání.

⁴⁹ Na festivalu Documenta V se v roce 1972 prezentovala výstava fotek zachycujících aktivity Rudolfa Schwartkoglera, kolem kterého je podobně jako kolem Istvana Kantora existuje řada mýtů.

⁵⁰ Performance *Bagdata* měla premiéru v roce 1985 v Musée d'art contemporain v Montrealu a měla dvě části (An old men tells a story; Dialogue). Performance byla postavená na dialogu mezi performerem a pomítacím plátnem.

⁵¹ Např. Take 3, Theatre Genesis, Phase 2, Old Reliable? Café La MaMa, Judson Poets Theatre, Café Manzini.

⁵² I went to New York, but I lived in the Lower East Side. It is very different from any other parts of New York or America. The Lower East Side was the only place where someone like me, an illegal alien with revolutionary ambitions, could survive. It was the only place where people accepted me for what I am and also encouraged me to do what I wanted to do. I could focus on my ideas and I got constant inspiration from the people of my neighborhood. *Permanent revolution: Istvan Kantor*. The Kantor Collective, 2010, s. 96.

⁵³ Pyramida, Kitchen, The World, Franklin Furnace, Ps122, Knitting Factory, Nada, Lizard's Tail, Webo, Milky Way, Clocktower, Chameleon, Stockewell, Gas Station, No Se No, Rivington CBGB, Lismar Lounge, Nada, Ps1, Garden, Generator.

V srpnu 1988 se aktivně účastnil Tompkins Square Riot, což byla akce, při níž policie chtěla vyhodit bezdomovce z veřejného parku, a aktivisté se jim v tom snažili zabránit. Policie proti protestujícím zasáhla agresivním způsobem pomocí tanků a helikoptér. Mnoho lidí bylo policií zmláceno a zatčeno. Kantorovou reakcí na tuto událost byla krvavá akce v Museum of Modern Art 26. srpna 1988, při níž vystříkal šest⁵⁴ zkusavek své krve mezi dva Picassovy obrazy. „Byl to individuální rebelský čin, gesto proti brutalitě policie a politické diktatuře.“⁵⁵ Protože krev potřísnila Picassovy obrazy, byl Kantor zatčen a soudní řízení trvalo dva roky. Posloužilo mu, ostatně jako po celou dobu jeho kariéry, k velké mediální publicitě. Pokračoval na projektu pro Rivington School, alternativní uměleckou skupinu z Lower East Side, která se věnovala řadě aktivit. Za mnohé jmenujme graffiti, metalovou hudbu a performance. Stal se mluvčím této skupiny a dokumentoval jejich činnost⁵⁶. Po dobu vyšetřování nebyl sledován pouze médii ale také tajnou policií⁵⁷. Původní verdikt trestného činu druhého stupně za škodu deset milionů dolarů byl zmírněn na přestupek, a pětiletý pobyt za mřížemi na pokutu ve výši tisíc dolarů⁵⁸.

V New Yorku našel pochopení ze strany mnoha umělců a dělal to, po čem celý život toužil, ale jeho aktivity byly trnem v oku mnoha lidem. Ze svého ateliéru byl vyhozen novým majitelem, který chtěl prostor změnit na výnosnější lékařskou ordinaci, a jemuž se, jako členovi náboženské komunity, ani trochu nezamlouvaly Kantorovy experimenty. Obvinil Kantora ze satanistických krvavých rituálů, sexuálních orgií a chuligánství. Kantorova partnerka Krista Ceres byla v té době těhotná, a tak se jako nejvhodnější řešení zdálo začít „novou misi“ v novém městě. Istvan Kantor opustil město New York v roce 1991 a přestěhoval se do Toronta, kde žije dodnes. Ve stejném roce se Kantorovi narodil jeho první syn Jericho. Pojmenování syna po slavném městě souvisí se zmíněným inspiračním zdrojem z Maďarského povstání – z ruin. Kantor je fascinován ruinami a vnímá je jako úrodnou půdu pro vznik všeho nového. Kantorovy další děti jsou pojmenovány po dalších historicky významných městech. Druhý syn se jmenuje Babylon (narozen v roce 1992) a Kantorova

⁵⁴ Na šesté hodině demonstuje své vertikální uvažování o čase, v šest hodin se může každý stát neoistou, v šesti letech zažil Maďarské povstání, které trvalo šest dní.

⁵⁵ „It was an individual act of rebellion, a gesture to protest against police brutality and political dictatorship.“ *Permanent revolution: Istvan Kantor*. The Kantor Collective, 2010, s. 96.

⁵⁶ Výsledkem je film *Anti-Credo* (1986/1988). Film dokumentuje aktivity rebelské Rivington School, konkrétně vznik a zánik parku (Sculpture Park), který skupina plnila různými předměty.

⁵⁷ *Permanent revolution: Istvan Kantor*. The Kantor Collective, 2010, s. 97.

⁵⁸ Op. cit.

dcera Nineveh (narozena v roce 1995). Narození dětí Kantora inspirovalo k natočení „antiměstské“ trilogie⁵⁹ *Jericho* (1991), *Babylon* (1994), *Nineveh* (1997), jejichž hlavním tématem je moc společnosti ovlivněné technologiemi a utrpení revoltujícího jedince.

Stejně jako během svého pobytu v New Yorku se i po přestěhování do Toronta pravidelně vracel do Montrealu a nadále udržoval kontakt s New Yorkem. Cestování mezi městy musel časem omezit kvůli nedostatku financí. V září roku 1992 byl vyhozen i ze svého montrealského ateliéru pro téměř shodná obvinění, jakým čelil v New Yorku. Na obvinění reagoval s humorem. Natočil video s názvem *Rétrospectives*, které dokumentovalo jeho stěhování. Své osobní věci a díla vložil do krabic, které popsal přesně podle soudních obvinění – vandalismus, satanské rituály, sexuální orgie, krvavé rituály ad. Nezapomněl se informovat o tom, které z jeho aktivit jsou nejobávanější.

V Montrealu i v New Yorku byl tamějšími umělci přívětivě přijat, zatímco v Torontu měl jen pár neoistů, se kterými mohl navázat spolupráci, protože Toronto bylo oproti Montrealu a New Yorku rezervovanější. V novém bydlišti se hlavním tématem jeho aktivit stalo přežití člověka v autoritativní přetechnizované společnosti⁶⁰.

Kromě svých sólových aktivit založil v 90. letech skupinu Puppet Government, která se později vyvinula do skupin Kantor Family Circus⁶¹ a MachineSexActionGroup⁶². Vystupoval také jako zpěvák skupiny Red Armband⁶³. V průběhu 90. let se více než dříve věnoval psaní o neoismu, vznikla první kniha *The Neoist Book*, kterou následovaly další. Ve svých videoartech, performancích a instalacích zapojoval stále častěji moderní technologie. V současné době Kantor zpracovává svůj obsáhlý archiv, vystupuje se svými performancemi, točí videoarty, vystavuje své malby v galeriích a nabízí workshopy a kurzy.

⁵⁹ Filmy reflektují biblické legendy, destrukci, kreaci, mýty, chaos, technologie, historii a mnoho dalších témat. Všechny tři filmy byly oceněny cenami (*Jericho* – WDR Culture Award: Videonale 4, Německo, 1992. *Babylon* – 1. cena publika: 4. International Electro-Video Clip Festival, Montréal 1994 a *Nineveh* 2. cena: WRO 97, Media Art Biennale, Polsko, 1997).

⁶⁰ Performance *Executive Machinery* (1996), video *Black Flag* (1998) a film *Lebensraum/Lifespace* (2004).

⁶¹ Skupina tvořená členy Kantorovy rodiny a jeho přáteli.

⁶² MachineSexActionGroup rozvíjela téma sexuality a technologií. Reagovala na anonymnost cyber sexu a na mechaničnost a umělost, kterou do sexuality přinesl pornoprůmysl.

⁶³ Červenou pásku na paži nosí od doby, kdy byl vězněn kvůli svým krvavým X. I přes různé druhy obtěžování a šikany se ve vězení ke všem dál choval přátelsky, což bylo pro personál tak překvapivé, že byl převezen do psychiatrické léčebny, kde byl označen jako nebezpečný pacient. Ti se od ostatních pacientů odlišovali právě červenou páskou. *Istvan Kantor Media Revolt* [online]. Violetta Kutlubasis-Krajewska, Piotr Krajewski. Wrocław: Wro Art Centre, 2014. WIDOK: WRO Media Art Reader, 3. ISBN 978-83-929186-7-7. Dostupné z: http://issuu.com/wroartcenter/docs/istvan_kantor_media_revolt, s. 73.

2 Krev

Krev je jako nedílná součást života zobrazována v uměleckých dílech napříč lidskou historií. Objevuje se na jeskynních malbách, biblických výjevech, válečných obrazech, fotografiích a ve 20. století doslova zaplavila film. V řadě kultur byla a stále je nepostradatelnou součástí rituálů⁶⁴ a oslav, ve kterých nese různé významy. Pro umělce je přitažlivá tím, že je symbolem života a posvátnosti, a zároveň evokuje zranění, násilí a smrt. V historii teatrálních produkcí ji můžeme nalézt napříč stoletími i kontinenty. Ve starověkém Řecku byla krev považovaná za sídlo života, a proto byla vnímaná jako posvátná. Publikum se s ní mohlo setkat v hojné míře ve starověkém Římě⁶⁵, při středověkých popravách, soubojích a na sídlech panovníků⁶⁶. Významné místo získala krev v performancích druhé poloviny 20. století.

Na začátku 60. let a především v 70. letech se objevila řada umělců, kteří používali zvířecí a lidskou krev ve svých performancích a uměleckých dílech. Na jedné straně to byli umělci, u kterých měla rituální význam. Mezi ty patřili od 60. let například Vídeňští akcionisté (Hermann Nitsch⁶⁷, Gunter Brus, Otto Muehl, Rudolph Schwartzkogler). Ti ve své umělecké práci⁶⁸ vycházeli z pohanských obřadů, dionýských slavností, křesťanské mystiky a psychoanalytických teorií Sigmunda Freuda, Karla Junga a Wilhelma Reicha. Na druhé straně se krev začala objevovat v performancích, v nichž neměla primárně rituální význam jako u první skupiny, ale u kterých byla „pouze“ následkem určitého sebedestruktivního jednání (Chris Burden, Gina Pane⁶⁹, Marina Abramovic ad.), které ale rituální význam mohlo mít⁷⁰. Tyto performance byly spojené s hledáním nového uměleckého vyjádření, jehož výchozím materiálem se často stávalo tělo⁷¹.

⁶⁴ Kurr Van Gennepe uvádí v *Přechodových rituálech* příklady používání krve při rituálech. Zmiňuje se o krvavé oběti ve smyslu mrzačení (obřizky apod.), které jsou prováděny s cílem trvalého kolektivního odlišení, a dále o přijímajících (spojovacích) rituálech. Ty přijímají jedince do nových společenství, nebo spojují dvě nebo několik společenství dohromady. Kromě společného jídla, zahalení pláštěm, sezení na stejném sedadle mezi ně patří také pomazání krví nebo vzájemné pití vlastní krve. Spojenectví vznikající smícháním krve se ve svém výzkumu věnoval také Edwin Sidney Hartland (1848–1927). KURR VAN GENNEPE, Charles-Arnold. *Přechodové rituály: systematické studium rituálů*. Překlad Helena Beguivínová. Praha: Lidové noviny, 1997, 201 s. Mythologie, sv. 1. ISBN 80-710-6178-6.

⁶⁵ Například při gladiátorských hrách, zápasech nebo v divadle.

⁶⁶ Slavné jsou krvavé souboje v čínské dynastii Tchang

⁶⁷ Známé *48th Action* v Mnichovském Modernes Theater s jelenem.

⁶⁸ Kromě performance se věnovali také malbě, kresbě, fotografii, koláži a montáži.

⁶⁹ *The Condition*, část *Auto-Portrait(s)*, *Psyhe*, *Le corps pressenti*.

⁷⁰ Chris Burden a jeho ukřižování v performance *Trans-Fixed* (1974).

⁷¹ V českém prostředí například Petr Štembera a jeho performance *Narcis I* (1974), ve kterém stál naproti svému fotografickému autportrétu obklopenému svíčkami. Svou krev smíchal se svými nehty, vlasy a močí a tuto směs pozřel naproti své fotografii.

Istvan Kantor začal krev používat v rámci Blood Campaign, kterou založil po výstavě mail artu *Brain in the Mail* v roce 1979 v Montrealu. Blood Campaign úzce souvisela s Kantorovou Neoist group, protože prodej Kantorovy krve jako uměleckého předmětu měl financovat aktivity neoistického hnutí. V začátcích jeho krvavých akcí se cena pohybovala kolem deseti dolarů za jednu ampuli krve s jeho podpisem. Postupem času se ale ukázalo, že cena Kantorovy krve nebude nadále stoupat, a financování neoistického hnutí z prodeje Kantorovy krve tedy nebude dlouhodobě možné.

Blood Campaign, jehož je Kantor leaderem i jediným členem zároveň, pořádá různé krvavé akce. Hlavním posláním Blood Campaign je:

„[...] podvracet kulturu, ptát se po platnosti uznávané kultury, která je vždy zkažená ziskem a kontrolovaná cenzurou, zpochybňovat pořadí priorit a zejména skutečnost, že se zdá, že má vlastnictví vždy přednost před lidskými životy a potřebami.“⁷²

Kantor se domnívá, že umělecké práce v galeriích a muzeích neslouží umělcům, ale stávají se reklamními objekty trhu s uměním. Používáním krve jako „materiálu“ k vytvoření uměleckých děl chce poukázat na to, že se vše stalo zbožím.

V 90. letech měl Kantor za sebou několik set krvavých akcí, v současnosti se jejich počet pohybuje kolem tisíce. Konaly se v Kanadě, USA a Evropě na veřejných i soukromých místech, v muzeích, galeriích, barech, v opuštěných budovách a u Kantora doma. Měly různý průběh, délku a jejich publikum se lišilo. Důležitou součástí akcí bylo šíření manifestu neoismu. Při akcích Blood Campaign používal Kantor krev k vaření polévek⁷³, smažení, pití, předával si ji z úst do úst s ostatními při takzvaném krvavém polibku, stříkal ji na věci, osoby, zdi, podlahy a do ohně. Plival ji na své tělo nebo na tělo někoho jiného. Mezi jeho nejbizarnější akce patří performance, v níž si v jogínské pozici strkal ampulku s krví do konečníku tak, aby krev dotekla do nádoby na jeho obličej⁷⁴. Mnoho krvavých akcí ale spočívalo „jen“ v aktu odebrání krve na veřejném místě. Při nich krví

⁷² „[...] to subvert culture, to question the very validity of established culture that is always corrupted by profit and controlled by censorship, to question the order of priorities, and especially the fact that property always seems to have priority over people and people's lives and needs“. *Permanent revolution: Istvan Kantor*. The Kantor Collective, 2010, s. 75.

⁷³ Ze své krve vařil například i Michael Journiac v performance *Mše za tělo* (1969). Ze své krve uvařil pudink, který nabízel publiku.

⁷⁴ DURAND, Guy Sioui. Trois soirées de rencontres-performances à Québec en octobre. *Inter : art actuel* [online]. 1996, č. 67, s. 31-35 [cit. 2014-12-16]. Dostupné z: <http://id.erudit.org/iderudit/60030ac>

nestříkal, ani ji nekonzumoval, pouze si ji nechal odebrat zdravotní sestrou a nabízel ji k prodeji, jako například při akci nazvané B-Test, která se odehrála 24. února 1981 v baru Tromp'oeil v Montrealu.

Ač by se z bohatého výčtu aktivit, které Kantor s krví provádí, mohlo zdát, že má pro něj jakýsi rituální význam, není tomu tak. Kantor svými krvavými akcemi nikdy neusiloval o vytváření dočasného společenství či navracení se k obřadům a rituálům, jako například Nitschovo *Divadlo Orgií a Mystérií*⁷⁵. Krev při svých akcích nevnímá rituálně, ale jako bývalý student medicíny a nemocniční pracovník oceňuje především její „biologické“ kvality. Oslavuje, že přenáší po těle živiny a informace a vyzdvihuje fakt, že se krví šíří po těle radost⁷⁶ a vzrušení. Poukazuje na to, že krev je součástí našeho života a každou vteřinu ji vnímáme svými smysly⁷⁷, stejně jako na to upozornil před Kantorem například už John Cage, který byl překvapený tím, že ve zvukotěsné místnosti neslyšel ticho, ale zvuky své cirkulující krve a svého nervového systému.

Za zmínku stojí, že ho k použití krve inspiroval, kromě umělců, kteří používali krev ve svých performancích před ním, také maďarský básník Endre Ady⁷⁸. Ten psal ve svých básních o krvi jako o důležitém nástroji revoluce a moci. Jeho básně svou formou a výběrem slov šokovaly tehdejší čtenáře podobně, jako Kantor šokuje svými krvavými akcemi.

⁷⁵ A už před nimi William Robertson Smith a Émile Durkheim.

⁷⁶ Není náhoda, že Kantor vyzdvihuje právě fakt, že krev roznáší po těle radost a příjemné pocity. Psychosomatická medicína dokazuje, že prožívání radosti významně souvisí se zdravým krevním oběhem a krevním obrazem.

⁷⁷ „The sound I always hear: the sound of blood. The noise inside my body [...] runs through my blood. All night long I can hear the rush of blood in the cerebral arteries. All day long I can hear the noise inside my body that runs through my blood. [...]“ KANTOR, Istvan. *Different Ideas for a Proposal to Claude Gosselin / CIAC*. Montreal, 1992. Dostupné z:

http://ccca.concordia.ca/performance_artists/k/kantor/kantor_perf18/installation/ciac_proposal.rtf.

⁷⁸ Endre Ady, (22. 11. 1877 Érmindszent – 27. 1. 1919, Budapešť), jeden z nejznámějších levicově orientovaných maďarských básníků.

2.1 Bloody X donation

Bloody X donation je Kantorův nejznámější guerilla projekt, který soustavně provádí od roku 1985, a nazývá ho různými jmény (*Bloody Gift*, *Blood Donation X*, *The Most Beautiful Gift*, *Ideal Gift* ad.). „Maluje“, nebo, přesněji řečeno, stříká svou krví písmeno X po zdech muzeí a galerií bez předchozího povolení⁷⁹. Tyto akce samozřejmě vedly a vedou k policejním zásahům, zatčením a soudním procesům. Kantor si za ně „vysloužil“ zákaz vstupu do mnoha muzeí, pobyty ve vězení a pokuty. Bloody X je vždy předem plánovaný projekt, jehož místo je pečlivě vybíráno. Kantor volí vždy taková místa v muzeu, která jsou hlídači nejméně sledovaná.

Průběh Bloody X daru je možné obecně shrnout v následujících krocích:

- 1) Výběr muzea a konkrétní stěny, na kterou písmeno X nastříká. Zeď si zpravidla vybírá o den až několik dní dříve před samotnou akcí.
- 2) Odběr krve. Díky tomu, že Kantor pracoval v nemocnici a studoval medicínu, si umí odebírat krev sám, ale vždy dává přednost tomu, aby mu krev odebírali asistenti, zdravotní sestry nebo doktoři. Jeho záměrem je, aby se tímto způsobem do performance zapojily další osoby, protože se domnívá, že odbornou asistencí zmírňuje případný negativní obraz sebe samého. Krev je buď odebrána s předstihem, a performer ji uchovává v lednici až do dne konání performance, nebo je odebrána přímo v místě akce.
- 3) Pozvání. Kantor cíleně využívá k propagaci svých akcí média. Před akcí kontaktuje novináře a fotografy, aby je o akci informoval, a domluvil si s nimi schůzku těsně před jejím vykonáním v muzeu. Na krvavé dary zve také své přátele, kteří ho pravidelně přicházejí podpořit.
- 4) Příchod do muzea, setkání s pozvanými osobami.
- 5) Rychlé nastříkání písmene X vlastní krví z injekční stříkačky mezi dvě umělecká díla na dříve vybranou stěnu.

⁷⁹ První krvavý dar na základě oficiálního pozvání se konal během výstavy *100% (pure) CRAP exhibition* v New Yorku v květnu 2014. Istvan Kantor při ní nastříkal krvavé X mezi dva obrazy svého přítele Shaloma Neumana. I přesto, že se jednalo o oficiální pozvání, bylo krvavé X ze zdi odstraněno jako ve všech předchozích nelegálních případech.

6) Přečtení neoistického manifestu, distribuce neoistického manifestu a předání darovací listiny⁸⁰, která říká, že umělecké dílo (tedy krvavé X na zdi), Kantor „daruje“ instituci, v níž se akce koná. V darovací listině navrhuje instituci dvě možnosti, jak může s „darem“ naložit.⁸¹ První je ponechat krvavé X na zdi muzea, dokud se nestane, Kantorovými slovy, bezvýznamným a zastaralým, druhou možností je zničení díla.

7) Závěr akce, který většinou spočívá v setkání Kantora s ostrahou, případně ředitelem či ředitelkou muzea, policisty nebo všemi najednou. Krvavé X končí kromě policejních vyšetřování také soudními procesy, jejichž rozsudky by se daly považovat za definitivní konce jednotlivých krvavých akcí. Vzhledem k ilegální povaze akce je jasné, že se její průběh pokaždé liší. V některých případech byl performer zastaven a zatčen před přečtením manifestu nebo během čtení, v jiných se ředitelé muzea rozhodli policii nevolat, a propustili ho bez jakékoliv sankce domů.

Poprvé se krvavý dar konal v roce 1985 v Museum of Contemporary Art v Montrealu a neodehrál se podle Kantorova plánu. Proběhl totiž tak rychle, že si hlídači muzea ničeho nevšimli. Jedinými svědky byli pozvaný filmař a fotograf, kteří akci zaznamenali. Kantor chtěl akci formálně stvrdit, a tak hlídače i ředitele muzea sám vyhledal, aby jim předal dokumenty o Blood Campaign a darovací listinu.

2.2 Cíl Bloody X daru

V obecné rovině se Kantor snaží darováním krvavých X poukázat na nesmyslné nastavení trhu s uměním, bojuje proti cenzuře, autoritám a nesmyslnému přeceňování „mrtvých děl“. To jsou pro Kantora umělecká díla, která jsou v muzeu vystavena mnoho let a která už podle jeho mínění ztratila svůj smysl, zatímco jejich tržní cena se neustále zvyšuje. Příznačný je Kantorův výrok, jímž nabízel své krvavé X zájemcům z řad široké veřejnosti v dubnu roku 1991 v Montrealu jako dárek: „Proč mít mrtvého Van Gogha za 82 milionů dolarů, když můžete mít čerstvého Kantora ve svém obývacím pokoji zdarma“?⁸² Impulzy ke

⁸⁰ Viz Příloha 1.

⁸¹ Viz darovací listina v příloze.

⁸² Opět velice jasně sestavený plán - 1. kampaň, 2. instalace 3. tisková konference 4. zápis zájemců 5. pouliční akce 6. malovací párty, 7. realizace malby krví u vítěze doma.

konkrétním krvavým akcím jsou pokaždé jiné, nejčastěji reagují na aktuální společenské a politické dění. Motivy krvavých akcí se tedy mění, jejich forma zůstává stále stejná. Cílem krvavé malby je:

„[...] udělat dramatické prohlášení radikalizováním prázdné bílé stěny jednoduchými prostředky symbolického gesta, vytvořit kritickou situaci, která je na jedné straně impulzem ke komunikaci v represivní sociální realitě, a na straně druhé konceptuálním uměleckým dílem, které tuto represi popírá, a ukazuje na absolutní odcizení z vládnoucích systémů hodnot postmoderního kulturního zřízení a souvisejícího obchodního/vojenského politického komplexu.“⁸³

Kantor je příkladem performerera, pro kterého je chaos východiskem jeho „umělecké“ práce (krvavé X, výstavy, videoart). Tento charakteristický rys ho spojuje s divadelními osobnostmi postmoderního divadla, z mnohých jmenujme například režijní práci Franka Castorfa, Jurgena Krause ad. Krvavé písmeno X pro Kantora symbolizuje nervové centrum krize, kolem kterého proudí názory lidí, právní systém, politika, spiritualita, sexualita. „Všechny tyto vesmíry se prolínají, aby vytvořily motiv, který je chaotický a křečovitý, ale zároveň spolu související.“⁸⁴ Svou intervenci v muzeích vnímá jako „ilustrovanou konferenci“⁸⁵, která zahrnuje pracovníky a návštěvníky muzea, policii, média a jeho přátele. Tato „konference“ pro Kantora symbolizuje trh s uměním i celou lidskou společnost jako takovou.⁸⁶

Istvan Kantor se domnívá, že si šokem (ze stříkání krve) získává recipientovu pozornost⁸⁷. Přítomnost odebírání krve nebo napsání písmene X krví vytváří podle Kantora pro přítomné velice intenzivní a nepohodlnou situaci, která je podle něj ideální k učinění

Viz *Manoeuvres : le lieu, centre en art actuel*. *Inter : art actuel* [online]. 1990, č. 51 [cit. 2014-12-16]. Dostupné z: <http://id.erudit.org/iderudit/46787ac>

⁸³ „[...] to make a dramatic statement by radicalizing an empty white wall with the simple means of a symbolic gesture, to create a critical open-situation that is both, an impulse for communication in a repressive social reality and a conceptual work of art that negates repression, to signal an absolute alienation from the ruling value systems of the post-modern cultural establishment and the related business/military political-complex.“ *Permanent revolution: Istvan Kantor*. The Kantor Collective, 2010, s. 10.

⁸⁴ „Toutes ces orbites s'interpénètrent pour créer un motif qui est à la fois chaotique, convulsif et, en quelque sorte, cohérent“. KANTOR, Istvan. La beauté du vandalisme et le spectacle du bruit et du délabrement à la porte des zéros: Une auto-entrevue exclusive avec/de Istvan Kantor Monty Canstin Amen!. *Les Éditions Intervention: art actuel* [online]. 2000, Op. cit.

⁸⁵ Op. cit.

⁸⁶ Op. cit.

⁸⁷ Podobně jako to praktikovali například avantgardní umělci na začátku 20. století.

prohlášení, protože: „Akt odebrání krve rozrušuje pohodlnost ne-účinkování a vtáhne vás do dění.“⁸⁸ Jinými slovy, krvavá X Kantor začíná, v duchu guerilla projektů momentem překvapení: do šokem otevřené „rány“ (divákova vnímání) jako injekční stříkačkou aplikuje „lék“ (své názory) proti nenáviděnému politickému a kulturnímu systému. Stejně jako u jiných extrémních performancí se i v tomto případě nabízí otázka, zda stříkání krve nebylo pro přítomné natolik silným zážitkem, řečeno terminologií Eriky Fischer-Lichte, zakoušení přítomnosti⁸⁹, že následnou interpretaci akce, v podobě přečtení manifestu a předání darovací listiny, zastínilo. K tomuto faktu je nutné přičíst také rychlost celé akce. Je pravděpodobné, že náhodný divák Kantorových akcí odcházel zasažený krvavou akcí více než Kantorovým slovním sdělením, které performer v některých případech ani nemohl dořici.

Tuto selekci vnímání Kantorových krvavých darů můžeme zaznamenat i u autorů článků. V několika desítkách článků je citovaná krvavá akce v Muzeu moderního umění v New Yorku, při níž Kantor nastříkal krev mezi dva Picassovy obrazy, ale v žádném z nich není uvedeno, že touto akcí kritizoval agresivní zásah policistů v parku Rivington Garden⁹⁰. Stejný případ platí i pro krvavý dar v National Gallery of Canada v roce 1991, kde Kantor vystoupil s manifestem proti Válce v Zálivu. Toto zmizení konkrétních motivů Kantorových akcí lze považovat za příznačné pro celou jeho krvavou „tvorbu“. Šok novinářů i kritiků z krvavých guerill je, i s odstupem času, tak veliký, že se často uchylují pouze k seznamu krvavých akcí v různých muzeích, městech a státech a konkrétní motivy krvavých darů zůstávají v pozadí, stejně jako Kantorovy manifesty a dokumenty o předání daru. Zároveň to ale také svědčí o tom, že se Kantor snaží svými krvavými akcemi upozornit na příliš mnoho problémů současně, a forma sdělení, jakou volí, není jasně srozumitelná⁹¹.

⁸⁸ „[...] détruit le confort de la non-participation et vous jette dans l'action“ Op. cit.

⁸⁹ „Vnímání se stává druhem kontemplativního pohroužení do tohoto gesta, věci nebo melodie, přičemž vnímané se subjektu jeví tím, čím je – uvolní svůj „vlastní význam“. K takovému uvolnění dojde, pokud recipient zakouší přítomnost aktérů či extázi věcí. V takovém okamžiku je rozkryto tajemství: tajný a jako fenomenální bytí „daný“ význam vnímaného prvku je „odhalen“, nebo lépe – utvořen“. FISCHER-LICHTE, Erika. *Eстетika performativity*. Vyd. 1. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011, s. 204.

⁹⁰ Viz kapitola Portrét performerera.

⁹¹ Srozumitelně pracoval s krví například performer Billy Curmano. V performanci *Bloodbath (Krvavá koupel)* také vystupoval proti válečným konfliktům a svou krev vnímal jako oběť ke zmírnění zbytečného krveprolévání a vraždění. Jeho performance ale byla daleko lépe „dramaturgicky“ vystavěna. Curmano si nechal zdravotní sestrou odebrat krev, kterou poléval na globusu státy, v nichž se zrovna válčilo. Polévání jednotlivých zemí bylo doprovázeno jmenováním konkrétních států hlasem ze zákulisí. Propastný rozdíl mezi životem ve válce a v mírových státech byl zvýrazněn bílými oděvy a bílou scénou kontrastující s červenou krví. Publikum oddělovala od performerů plastová stěna, která představovala „nezamazání se“ válkou v materiálním smyslu při samotné performance ale také v přeneseném slova smyslu při sledování televizní obrazovky.

2.3 Analýza Bloody X darů

Krvavé dary jsou mediálně nejznámější „uměleckou“ aktivitou Istvana Kantora. Následující podkapitola se bude snažit analyzovat krvavé dary na základě některých prvků, které jsou pro umělecké formy a performance druhé poloviny 20. století charakteristické, a zjistit, zda u Kantorových krvavých darů platí či nikoli.

V uměleckých dílech se od druhé poloviny 20. století vyhrcoval protiklad mezi obsahem a formou a rozpor mezi dílem jako estetickou strukturou a dílem jako věcí. Syrová věčnost materiálu a negace se stávaly stále častěji hlavními tématy uměleckých děl. Na praktické předměty bylo stále častěji nahlíženo jako na umělecká díla. Skladba Johna Cage⁹² *4'33''*, byla „skladbou“ bez hudby, *Vygumovaná De Kooningova kresba*⁹³ byla vygumovanou Kooningovou kresbou. Tato a mnohá další umělecká díla a aktivity vyvolávaly bouřlivé diskuse o tom, co je a co není umění, a vedly k proměně vnímání uměleckého díla jako nehmotného objektu, uměleckého díla jako události (Jackson Pollock) a obyčejného předmětu jako uměleckého díla (Marcel Duchamp)⁹⁴. Tento vliv se projevil i v performance, a v začátku Kantorových krvavých akcí probíhal už řadu let.

S krvavými akcemi je to podobně jako s ukřižováním Chrise Burdena nebo vyřezáváním hvězdy do břicha Mariny Abramovicové. Podle jejich autora jsou to: „[...] demonstrace klinického odběru krve, při nichž odběr krve znamená odběr krve.“⁹⁵ Kantor tak pokračuje v linii umělců, kteří na obyčejné věci (bílou zeď, krev) upozorňují tím, že jim dávají nový význam jakýmsi rámcem, a tyto věci tak mohou být vnímané jako mimořádné⁹⁶. V duchu Marcela Duchampa (*Fontána*), Johna Cage (*Tichá skladba*), Vladimíra Boudníka⁹⁷ (přikládání rámu na zdi) a mnoha dalších, svou akcí poukazuje na přirozenou a v jistém smyslu obyčejnou věc (tekutinu), kterou každý z přítomných velice dobře zná a které několik litrů vlastní. Být svědky stříkání krví po zdi tváří v tvář, ale představuje pro recipienty neočekávaný zážitek, i přesto, že pro ně není nic překvapivého na tom, že krev

⁹² Skladba *4'33''* byla poprvé provedena v roce 1952 Davidem Tudorem.

⁹³ Robert Rauschenberg ji vystavil jako umělecký objekt v roce 1953 v Paříži.

⁹⁴ Povýšením běžných objektů na umělecká díla se proslavil už Marcel Duchamp svými „readymade“. Mezi nejznámější patří jeho pisoár s názvem *Fontána* z roku 1917.

⁹⁵ „[...] des démonstrations de l'acte clinique de la prise de sang, où prise de sang signifie prise de sang“ KANTOR, Istvan. *La beauté du vandalisme et le spectacle du bruit et du délabrement à la porte des zéros: Une auto-entrevue exclusive avec/de Istvan Kantor Monty Canstin Amen!* Op. cit.

⁹⁶ Marcel Duchamp, Yves Klein, Ben Vautier a Pierro Manzoni podepisovali běžné objekty denní potřeby, modelky apod., a tím jim dávali rámcem uměleckého díla.

⁹⁷ Vladimír Boudník vycházel z asociací ze skvrn, různých povrchů a odřenin, což je známá metoda, kterou malíři používají. Tuto metodu používal i Leonardo Da Vinci.

nastříkaná na zdi po ní stéká. Zážitek je o to silnější tím, že většina diváků Kantorových performancí jsou lidé, kteří přišli do muzea za výtvarným uměním, a stali se náhodnými svědky⁹⁸ jeho akce, podobně jako v případě jiných guerilla akcí druhé poloviny 20. století. Jakkoli byly mnohé performance pro diváky od 60. let překvapující a nepředvídatelné, diváci na ně přišli záměrně. Povaha Kantorových krvavých darů jako nečekaných guerilla projektů tuto dobrovolnost vylučuje.

Kantor udržuje při svých krvavých darech mezi sebou a svědky pevnou hranici. Sice vystupuje pod mnoha jmény⁹⁹, což v jistém smyslu jeho vlastní identitu „rozpuští“ v tzv. kolektivní identitě, vymezení jeho osoby jako performerera a přihlížejících lidí jako publika je ale během bloody actions pevně dané, a jako s pevně daným s ním také pracuje. Kantor uvádí¹⁰⁰, že během odebírání krve při jeho krvavých akcích se ho přítomní mohou ptát na otázky, což dokazuje přesné rozdělení rolí. O přítomných osobách také hovoří jako o publiku¹⁰¹. Účastníkům přisuzuje pasivní roli pozorovatelů, které má malba krví nebo odběr krve aktivovat k mentální aktivitě ale ne k fyzickému jednání. Nikdy se nestalo¹⁰², že by do Kantorovy krvavé akce zasáhl návštěvník muzea, aby ho zastavil¹⁰³, což je vzhledem k rychlosti akce i momentu překvapení pochopitelné. Kantor rozrušuje hranici mezi sebou a recipientem pouze tím, že recipienta „překvapí“ v muzeu a vedle něj nastříká krví písmeno X, nevybízí jej ale k tomu, aby si s ním prohodil místo, nebo se do krvavého daru zapojil. O stírání hranic mezi performerem a recipientem lze tedy hovořit pouze u pracovníků muzea, kteří se snaží Kantora zastavit. Ti vstupují do akce, aniž by si byli vědomi toho, že se stávají jejími důležitými aktéry. Kantor jejich zásah očekává, protože bez nich pro něj akce není kompletní.

Kantor svými krvavými X navazuje na avantgardní směry, které se snažily přeměnit divadlo ve veřejnou debatu a politickou manifestaci. Krvavé X musí doprovázet textem (přečtením manifestu, dokumentem o předání daru), protože samotné X nedokáže přenést Kantorovo poselství. Manifestem dává Kantor také najevo, že se nejedná o nepromyšlené jednání jakéhosi šílence z ulice (jakkoli může být jeho jednání i po přečtení manifestu vnímáno jako šílené), ale o přesně připravovanou akci, která je pečlivě plánovaná. Přečtením

⁹⁸ Podobně jako u Boudníkoviých akcí v 50. letech.

⁹⁹ Monty Cantsin, Amen, Sawang (jeho „thajské jméno“), Cassandra Sung-Hyan ad.

¹⁰⁰ Viz KANTOR, Istvan. La beauté du vandalisme et le spectacle du bruit et du délabrement à la porte des zéros: Une auto-entrevue exclusive avec/de Istvan Kantor Monty Canstin Amen! Op. cit.

¹⁰¹ Ibid.

¹⁰² Z korespondence s Kantorem.

¹⁰³ *Podívej, nákupy – Ne! Hnědý kříž, Tlusté rohy, Modelové tlusté rohy* (20. července 1964 v Cáchách) – studenti vtrhli na pódium a zastavili Beyuse, který rozléval kyselinu chlorovodíkovou.

darovací listiny se z krvavého X na stěně stává dar¹⁰⁴ příslušnému muzeu. Kantorovy krvavé akce jsou tedy performativní¹⁰⁵ v tom smyslu, jak jej popsal John L. Austin v knize *Jak udělat něco slovy*¹⁰⁶, tedy pouze ve spojení s mluvními akty¹⁰⁷. Až aktem prohlášení¹⁰⁸ se krvavé X stává darem.

Performance¹⁰⁹ 60. a 70. let často kritizovaly medializaci západní společnosti. Istvan Kantor kritizuje média za to, že vedou společnost ke stádnosti, ale zároveň je cíleně využívá k informování o svých krvavých akcích. Jeho práce s médii je tedy podobná jeho „práci s muzeem“. Kritizuje muzea, ale pro upozornění na jejich slabé stránky a jejich komercializaci je potřebuje. Nelze ale říci, že by Kantor ke svým krvavým akcím potřeboval instituci nebo masmédiu bezpodmínečně, protože mnoho krvavých darů vykonal na odlehlých místech jako například na zdi kostela v Transylvánii, na zdech domů v Budapešti nebo v opuštěných domech v New Yorku.

U mnoha tvůrců druhé poloviny 20. století se stala hybnou silou jejich uměleckých aktivit (performancí¹¹⁰, výtvarných, hudebních¹¹¹, divadelních¹¹²) nahodilost. Pokud diváci zastavili performance Mariny Abramovicové, protože se nemohli dívat, jak umělkyně trpí¹¹³, nebránila se s tím, že ji musí nechat jistou etapu performance dokončit. Oproti principu nahodilosti má Kantor vždy přesně vypracovaný „scénář“, k jehož naplnění by mělo dojít, a k němuž, díky pečlivému naplánování a ilegálnímu průběhu akce, obvykle také dochází. Ideálním koncem performance je setkání s ochrankou a vedoucími pracovníky muzea. Tento konec performer očekává a přeje si ho, protože na jeho základě dochází k situaci, v níž se autority (ochranka, instituce muzea, policie, ad.) jeví jako nepřátelské a násilné a on sám jako oběť, což je obraz, který chce vytvořit. „Když jsme přítomní zatčení, jsme svědky skutečné události. Ta nás přivádí k tomu, co určuje naši společnost: že ochrana materiálního vlastnictví

¹⁰⁴ Fischer-Lichte zastává názor, že je možné používat pojem performativní i na tělesné akce performerů, jejichž performance jsou autoreferenční (Abramovicové *Tomášovy rty* apod.) FISCHER-LICHTE, E. Op. cit., s. 31.

¹⁰⁵ „Je pochopitelné, nevíte-li, co *performativní* znamená. Jedná se o ošklivý novotvar, který snad ani žádný zvláštní, velkolepý význam nemá. Má však jednu výhodu: není významově zatížený.“ AUSTIN, John L. *Jak udělat něco slovy*. Přel. Jiří Pechar a kol. Praha: Filosofía, 2000, s. 24.

¹⁰⁶ Op. cit.

¹⁰⁷ Například svatební obřad nebo křtiny.

¹⁰⁸ Na rozdíl od autoreferenční tělesné akce (bez doprovodného textu), jak pojem performativní „rozšířila“ Erika Fischer-Lichte na umělecké praxi performerů druhé poloviny 20. století.

¹⁰⁹ Např. performance Performance Group, Living Theatre, Hermanna Nitsche, Josepha Beyuse, Mariny Abramovic a dalších.

¹¹⁰ Např. Petr Štembera.

¹¹¹ Např. John Cage a jeho *Euroopera 1 a 2* vytvořené na základě knihy proměn *I' ting*.

¹¹² Např. Volba textu na základě náhody ve Woster Group apod.

¹¹³ Performance *Tomášovy rty*.

má v některých případech a na některých místech přednost před svobodným vyjádřením.¹¹⁴ Princip náhody tedy vstupuje do Kantorových krvavých akcí pouze do té míry, že neví, jak přesně performance skončí – zda bude propuštěn, zatčen, vězněn nebo pokutován, zda ochranka zasáhne sama, nebo ji bude muset vyhledat sám jako v případě prvního krvavého daru v roce 1985.

Dalším společným prvkem je, že účast na této akci vede recipienta k jisté transformaci. Kromě fyzických projevů šoku (pocení rukou, zrychlený tep a dech) má mít účast na krvavém daru také „rekontextualizační“¹¹⁵ smysl. Kantor chce stříkáním krve v muzeu ukázat nový pohled na umělecké dílo¹¹⁶, nový pohled na bílou stěnu, nový pohled na „mrtvá“ díla, která se nacházejí vedle krvavého X, nový pohled na krev, na trh s uměním a na fungování kultury. Tato snaha o nové úhly pohledu a oživení uměleckých děl nebo míst je patrná u mnoha uměleckých osobností a teoretiků¹¹⁷ nejen ve 20. století¹¹⁸, v jehož druhé polovině byly transformativní a „rekontextualizační“ snahy silné. Přirozeně není možné soudit, do jaké míry se Kantorovi během jeho kariéry tento rozsáhlý seznam záměrů daří, z výpovědí svědků je ale zřejmé, že Kantorovy krvavé dary vytrhávaly přítomné ze sledování uměleckých děl, a vyvolávaly u nich fyzické projevy.

U Kantora nelze hovořit o fyzické transformaci performerů samotného¹¹⁹, protože během jeho krvavých darů, ani během jiných Kantorových akcí, nikdy nedochází k žádné formě sebepoškozování. Oproti mnohým sebedestruktivním performancím se Kantorovy krvavé dary jeví neagresivně, a násilné jsou pouze svou anarchistickou povahou. Ač by se mohlo zdát, že jsou krvavá X oproti sebedestruktivním performancím netělesná, Kantor se

¹¹⁴ „Quand on assiste à une arrestation, on est témoin d'un fait réel. Il nous ramène à ce qui règle nos sociétés: le fait que la sauvegarde de la propriété matérielle prime sur les prétentions de l'individu à l'expression voire, dans certains cas et certains lieux à l'existence.“ COUTURIER, Louis. Istvan Kantor : « une bouffonnerie dépourvue de toute originalité ». *Revue d'art contemporain ETC* [online]. 1994, č. 25, [cit. 2014-12-16]. Dostupné z: <http://id.erudit.org/iderudit/35616ac>, s. 6.

¹¹⁵ Podobně jako Vladimír Boudník rekontextualizoval stěny domů příkládáním rámců obrazů.

¹¹⁶ V červnu 2014 vykonala v Musée d'Orsay v Paříži Deborah de Robertis performance, která přesně odpovídá „rekontextualizaci“ mrtvého uměleckého díla. Usedla před slavný Courbetův obraz *L'origine du monde*, roztáhla nohy a na Schubertovu skladbu *Ave Maria* odříkávala slova: "Je suis l'origine, Je suis toutes les femmes, Tu ne m'as pas vue, Je veux que tu me reconnaisse, Vierge comme l'eau créatrice du sperme". (Jsem počátek. Jsem všemi ženami. Neviděl jsi mě. Chci, abys mě poznal. Čistá jako voda, tvůrkyně spermatu).

¹¹⁷ Předpona re- se často objevuje v dílech teoretiků hlásících se k poststrukturalismu. K předponě re- se kloní i zakladatel performačních studií Richard Schechner, který termín *re-stored behavior* originálně používá na oblast antropologie a divadla.

¹¹⁸ „Od antiky až po 18. století a pak znovu ve 20. st. bylo divadlo teoretiky i praktiky chápáno jako transformativní performance. Je nicméně třeba rozlišovat specifické historické, kulturní a estetické podmínky tohoto transformativního potenciálu.“ FISCHER-LICHTE, E. Op. cit., s. 281.

¹¹⁹ Jako ji nacházíme v tvorbě Mariny Abramovic, Petra Štembery, Tehching Hsieh, Giny Pane a mnoha dalších.

domnívá, že: „V jistém smyslu je to ukřižované tělo“¹²⁰, což je ale nadnesené a nepřesné označení. Ve srovnání s ukřižováním v pravém slova smyslu krvavé X performerovo tělo nijak fyzicky neproměňuje a nezanechává na něm žádné trvalé následky, čímž se zásadně vzdává označení ukřižování. O poznání přesnější je Kantorův výrok, že: „Technikou se podobá spíše tagu graffiti, jehož význam je osobnější a vzhled méně dekorativní“¹²¹. Porovnání s graffiti není náhodné, krvavá X mají s tímto fenoménem mnoho společného, a proto se souvislostem mezi krvavými X a graffiti věnuje následující podkapitola.

2.4 Graffiti versus Bloody X dary

Pojem graffiti není terminologicky přesně vymezen a v důsledku odlišných kritérií hodnocení, co je a co není graffiti, se jím označuje celá řada jevů. Někdy jsou za graffiti označovány už pravěké nástěnné malby nebo egyptské „turistické“ značky. Termín graffiti sloužil k pojmenování nápisů vyškrábaných na fasádách veřejných budov ve starověkém Římě. V této práci je termín graffiti použit ve smyslu novodobé historie graffiti, tedy jako specifická forma vyjádření (nápis, malba ad.) za pomoci barvy, spreje či jiného prostředku ve veřejném prostoru, jež se ve Spojených státech amerických objevuje od 60. let 20. století.

Susan A. Phillips¹²² rozděluje novodobé graffiti na několik typů a krvavá X Istvana Kantora přesahují do všech. Jako první jmenujme politické graffiti, které reaguje na současné politické dění, a je často spojené s dalšími aktivitami jako je vydávání knih, časopisů, pořádání výstav apod. Dalším druhem graffiti jsou podpisy pouličních gangů, které si psaním vymezují městský prostor. Jejich novodobá podoba se objevila ve druhé polovině 60. let ve Filadelfii. Tyto skupiny¹²³ svými graffiti vymezují často nejen prostorové ale i ideologické hranice, váže se k nim i styl oblékání a určitý typ tetování. Posledním typem je tzv. newyorské graffiti nebo hip-hop graffiti, které se vyvinulo v 70. letech v New Yorku a rozšířilo se do dalších velkých měst USA a do Evropy. Svůj rozkvět zažilo v newyorském metru, kde se osobitými značkami a podpisy začali podepisovat jedinci, kterým se začalo říkat „writeři“. Na neznámého autora podpisů JULIO 204 navázal Demetrius, mladý muž pracující pro roznáškovou službu, který se podepisoval jako TAKI 183. Neznámými podpisy

¹²⁰ „In some way it is crucified body.“ Z korespondence s Kantorem.

¹²¹ „Technically is much like a graffiti piece, that is more personal in meaning and less decorative in looks “ Z korespondence s Kantorem.

¹²² PHILLIPS, Susan A. Graffiti Definition. *The Dictionary of Art* [online]. London: Macmillan Publishers - Grove's Dictionaries Inc, 1996 [cit. 2014-12-16]. Dostupné z: <http://graffiti.org/faq/graf.def.html>

¹²³ Autorským skupinám se říká „crew“.

ve veřejném prostoru se zabýval tisk¹²⁴, a po odhalení jejich autora se z Demetria stala celebrita, kterou napodobovalo mnoho lidí. Newyorské graffiti s sebou od počátku neslo revoltující vymezování vůči autoritám, protože tagy vytvářeli především dospívající děti přistěhovalců¹²⁵ z chudých newyorských čtvrtí jako Bronx, Brooklyn nebo Harlem. Postupně se do vytváření graffiti zapojili teenageři napříč celou americkou společností. V 70. letech se graffiti rozšířilo z USA do dalších zemí a začalo se objevovat dokonce i na výstavách a v galeriích po celém světě¹²⁶, čímž popíralo původní vyznávání anonymity a ilegality. V současné době se jedná o celosvětový fenomén. Zatímco graffiti je vnímáno jako vandalismus, trestný čin poškozování cizí věci a města stojí jeho likvidování ročně mnohamilionové částky¹²⁷, podobný fenomén, street art¹²⁸, je přijímán o poznání kladněji¹²⁹, i přesto, že do veřejného prostoru zasahuje většinou stejně nelegálně jako graffiti. Je to zřejmě tím, že je srozumitelnější a bývá na pohled líbivější. Graffiti komunitou bývá z těchto důvodů vnímán jako pop art.

Istvan Kantor se věnoval graffiti již před svým příchodem do Montrealu¹³⁰ v 1977 a vliv graffiti se promítl do jeho krvavých darů, které začal provádět od roku 1985. S politickými graffiti souvisí jeho krvavá X vyjadřováním k současným politickým událostem, vydáváním knih a rozdávaním letáků, s graffiti pouličních gangů má společné vymezování si vlastních hranic ve veřejném prostoru, tetování¹³¹ a charakteristický styl oblékání¹³². S New Yorkskými writery ho pojí revoltující vymezování vůči autoritám, zahraniční původ a postupný obrat z ilegální činnosti do legální.

U fenoménu graffiti existují kritéria, která jejich tvůrci zaručují míru prestiže, a která jsou zajímavá v souvislosti s krvavými X Istvana Kantora, protože mezi nimi existuje určitá podobnost. Writerovi zajišťují uznání především umístění tagu, jeho velikost, kvantita výskytu a kvalita provedení. Často platí, že čím náročnější je provedení graffiti na daném místě, a čím větší je riziko, že někdo z náhodných svědků zavolá policii, tím větší obdivu

¹²⁴ Záhadného autora podpisů hledaly noviny New York Times.

¹²⁵ Demetrius byl řeckého původu.

¹²⁶ 1973 se konala zřejmě první výstava graffiti v Razer Gallery v New Yorku a od roku 1983 v prestižních galeriích jako Sidney Janis v New Yorku nebo v Museum Boijmans Van Beuningen v Rotterdamu. V roce 1989 vzniklo Museum of American Graffiti v New Yorku.

¹²⁷ Například Londýn musí za odstraňování graffiti platit kolem sta milionu liber ročně.

¹²⁸ Umění využívající plochy ve veřejném prostoru, které přeměňuje řadou technik jako například samolepkami, šablonami, plakáty, mozaikami ad.

¹²⁹ O tom svědčí i různé mezinárodní projekty, které mapují street art ve světě jako například projekt firmy Google věnovaný street artu Street art with Google.

¹³⁰ Kantor si není jistý, zda se graffiti věnoval už v Budapešti nebo až v Paříži.

¹³¹ Kantor si nechal na hlavu vytetovat nápis Neoismus.

¹³² Při svých krvavých akcích vystupuje někdy svlečený do půli těla, jindy v bílé košili, kravatě a černých kalhotách, jindy v uniformě. Častým doplňkem je rudá páska na paži.

se jejich autorovi dostává od ostatních writerů (v případě Istvana Kantora především od ostatních neoistů). Krvavá X s sebou, stejně jako graffiti, nesou riziko zatčení a nutnost přesného naplánování akce.

Zatímco „writeři“ si zakládají na kvalitě svých tagů především stylovým odlišením písma¹³³, použitou technikou a svůj styl během kariéry často kultivují, Kantor se neodlišuje originálním písmem ani použitou technikou, ale materiálem (krví), kterou píše stále stejné písmeno X. Za materiál tedy nemusí utrácet horentní sumy jako writeři graffiti, protože má ke své „barvě“ přístup zdarma a téměř neomezeně.

Stejně jako mnozí writeři se stal známým kvantitou svých krvavých X, která se pro něj stala charakteristická, i přesto, že písmeno X není originálním „tagem“, ve smyslu jedinečného podpisu konkrétní osoby (jako např. TAKI 183), ale znakem s řadou významů¹³⁴.

Pokud si writeři vybudují v očích ostatních writerů prestiž kvantitou tagů, mohou se zaměřovat na kvalitu a techniku psaní. Jak bylo zmíněno, Kantorovou prioritou není technika, jakou krvavé X stříká, ale prestiž dosahuje, stejně jako writeři, především výběrem místa a zvoleným materiálem. Poté, co si vybuodoval „jméno“, své krvavé dary také omezil, a více se zaměřil na výběr muzeí, ve kterých akce vykonává, a na díla, mezi která svá X stříká.

Writeři své tagy směřují nejčastěji k dalším writerům, tedy k uzavřené společnosti lidí, s nimiž komunikují zpravidla na základě šifrovaných zpráv a symbolů. Kantor se snaží svými krvavými X oslovit širokou veřejnost, k čemuž nutně potřebuje pomoc masmédií. Jejich pozornost si zajišťuje přímým oslovením novinářů a exkluzivitou místa, kde svůj „tag“ vytváří.

Zásadními rozdíly mezi writery a Kantorovými X je, že writeři jsou při vytváření tagů zpravidla sami, obdiv ostatních (writerů) určuje zpravidla to, zda je jejich výtvor k vidění po co nejdelší dobu co největším počtem lidí¹³⁵. Z tohoto důvodu si ke svým tagům vybírají často frekventovaná místa. Kantor krvavá X nevytváří zpravidla o samotě, ale před „publikem“. Jeho krvavá X jsou s železnou pravidelností odstraňována záhy po jejich vytvoření, a to i v případě, kdy byl Kantor oficiálně pozván, aby krvavé X provedl¹³⁶. Krvavá X tak „přežívají“ především díky záznamům a zprávám o nich. V recepci obou jevů se mísí dva protichůdné názory. Na jedné straně stojí ti, kteří graffiti/krvavá X považují

¹³³ Z původně jednoduchých nápisů se tagy vyvíjejí do různých stylů písma například 3D písmo, bublinkové písmo atd.

¹³⁴ Používání písmene X v kultuře by si zasloužilo samostatnou práci.

¹³⁵ Samozřejmě existují i výjimky. Jsou „writerské mety“, které mají stejně jepičí život jako Kantorova X. Stálíci mezi nimi je newyorské metro. Magistrát města New York vynakládal především v letech 1984-90 obrovské úsilí na to, aby z depa ráno nevyjel žádný během noci posprejovaný vagon.

¹³⁶ Provedení krvavého X na výstavě *100%(pure) CRAP* v New Yorku mezi obrazy Shaloma Neumana s jeho svolením na jaře 2014.

za vandalismus a jsou pro jejich přísné postihy, na druhé straně stojí jejich obhájci, kteří je považují za umění¹³⁷.

Přes výše uvedené rozdíly mají krvavá krvavá X s graffiti mnoho společného. Neutuchající touhu pokračovat navzdory postihům, zálibu v ilegalitě, překonávání hranic nastavených většinou společností a podněcování přemýšlení o tom, co je umění, a kdo má právo ho vytvářet. Zásadní roli v obou případech hraje také jedinečnost prožitku, kterou writeři i Istvan Kantor při psaní zakoušejí. Někteří writeři hovoří o psaní tagu dokonce jako o nejsilnějším prožitku v životě¹³⁸. Istvan Kantor k tomu říká: „I po mnoha letech v této oblasti mě to pořád fascinuje, a když jsem držel prázdné stříkačky v ruce a naposledy se podíval na červené X, cítil jsem, že se koukám na něco opravdu krásného. Všechno ostatní v místnosti bylo naprosto bezvýznamné.“¹³⁹ I pro tento silný pocit z vnímání vlastní krve jako něčeho jedinečného se Kantor do muzeí stále vrací.

2.5 Problém s přijímáním krve v performance

S krví je možné se v životě západní společnosti setkat v reálném životě pouze ve výjimečných situacích¹⁴⁰, jako jsou například nehody, válečné konflikty či oslavy a svátky spojené s obětováním zvířat. Jsou jí vyhrazená jatka, banky krve, nemocnice a další specializovaná místa. Není proto překvapením, že je v umění krev přijímána rozpačitě, negativně a může nahánět strach. Obávané jsou zejména performance, v nichž je používána HIV pozitivní krev¹⁴¹. V těchto případech se pocit „nečistoty“ ještě zesiluje – „nečistá“ krev je navíc „znečištěna“ HIV virem. Je to dvojitě nepříjemné připomenutí toho, z čeho má většinová společnost strach - lidské animálnosti spojené s pudem¹⁴² a agresivitou a obávaného viru, který se šíří, mimo jiné, prostřednictvím krve.

¹³⁷ Mezi nejznámější writery, kteří byli z writerů pasováni na umělce patří Keith Haring a Jean-Michel Basquiat.

¹³⁸ TĚRA, Jakub. Komunikační kanály v české graffiti subkultuře [online]. 2007 [cit. 2014-12-16]. Diplomová práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Josef Smolík. Dostupné z: http://is.muni.cz/th/64614/ff_m/. s. 42.

¹³⁹ „I have done this many times, but even after so many years in the business it still fascinates me and as I was holding the empty vials in my hand I threw a last glance at the red X in the firm belief that I was looking at something truly beautiful. Everything else in the room was completely insignificant.“ Viz CANTSIN, Monty. Gift to Rauschenberg: A blood-x action. In: *Canadian Art Database* [online]. [cit. 2015-01-07]. Dostupné z: http://cca.concordia.ca/performance_artists/k/kantor/kantor_perf18/blood/ludwigtext.html

¹⁴⁰ Oproti tomu ve sdělovacích prostředcích a filmech se vyskytuje hojně.

¹⁴¹ Např. performance Rona Atheyho.

¹⁴² Jako odpověď na „uklizení“ instinktů z běžného života vytváří Hermann Nitsch své rituály.

Dawn Perlmutter ve své studii *The Sacrificial Aesthetic: Blood Rituals from Art to Murder*¹⁴³ uvádí, že používání krve v umění je vnímáno v americké společnosti jako deviantní, protože je tato společnost postavená na židovsko-křesťanských hodnotách. Umělecká díla používající krev, moč, exkrementy, sperma a násilí tedy podle Perlmuttera nemohou být přijímána kladně, protože jsou považována za rouhání. Silné prožitky spojené s obětováním, tělesným poškozováním a krvavými rituály podle jeho názoru ukazují na hledání rituálních forem očištění. Jakkoli je jejich očišťující efekt sporný a mohou působit jako rouhání, úzce souvisí s hledáním spirituality. Používání krve v performance se nemůže váhou rovnat náboženským, šamanským či jiným krvavým obětem a rituálům, protože nemá podporu skupiny či společenství. Tím, že je vyvázáno z rituálních, magických či náboženských tradic, není většinou společností pochopeno. Zpravidla se jedná o akce bez rozsáhlejší podpory ostatních „věřících“. Perlmutter se domnívá, že i přesto, že tyto performance selhávají jako náboženské rituály, jedná se o rituální proces, při kterém umělci fyzickou obětí usilují o rituální formu očištění. Autor studie dochází k závěru, že v tomto rituálním procesu není nejdůležitější umělec ale divák. „Pokud publikum začne na tyto performance chodit, a účast na nich bude braná jako náboženská interakce s transformačními účinky na společnost, performance pak už nebudou uměním, ale budou společností uznány jako nové náboženské hnutí.“¹⁴⁴ To se ale vzhledem k výše uvedeným argumentům i k „praxi“ krvavých performance jeví nepravděpodobně.

Je nutné zmínit, že ne vždy je krev v performance použita k rituální formě očištění, její používání ukazuje v širším smyslu na touhu performerů zakoušet silné prožitky, přičemž u některých k dosažení těchto výjimečných stavů slouží právě krev. V neposlední řadě je důležité uvést, že je krev také marketingovým tahem performancí lákajících na senzaci.

Zmiňovali jsme se o krvavých X a jejich rekontextualizačním a kritickém záměru. Bylo řečeno, že krvavá X neslouží jako konstruktivní kritika, protože nekomunikují s „příjemci“ jasně, a snaží se upozornit na příliš mnoho problémů zároveň. Když se podíváme na krvavá X jako na „oběť revoluci“, jak je mimo jiné, také vnímá jejich autor, tak zjistíme, že tato oběť naráží na stejný problém jako řada dalších performancí používajících krev. Jsou

¹⁴³ D., Perlmutter. *The Sacrificial Aesthetic: Blood Rituals from Art to Murder* [online]. 1999/2000 [cit. 2014-12-12]. Anthropoetics - The Electronic Journal of Generative Anthropology. Dostupné z: <http://www.anthropoetics.ucla.edu/ap0502/blood.htm>

¹⁴⁴ “If audience participation begins to take place, participation being defined as religious interaction and communal transformation, performance art will no longer be positioned in the category of the aesthetic but will be designated by society as a new religious movement.” Op. cit.

pro příjemce nesrozumitelné, protože jsou vzdálené hodnotovému systému a kulturním zvyklostem společnosti, a proto nemohou být vnímány jako oběti. Atmosféru rituálu a oběti se daří navodit performerům, kteří vytvářejí krátkodobá společenství. Tyto performance sice také překračují hranice obvyklého společenského chování, mohou pohoršovat, ale mají své příznivce. Krvavá X Istvana Kantora ale překračují příliš mnoho hranic, a nesnaží se ani o sdílení silného prožitku s ostatními, ani o smysluplný dialog. Zdá se tedy, že Kantora na používání krve přitahuje jeho vlastní prožitek ze stříkání krve a to, že šokuje. Jedná se o jakousi osobní posedlost používání krve ve veřejném prostoru. Kdyby tomu tak nebylo, existuje celá řada skupin a sekt provozujících krvavé rituály, jako například International Vampyre Connection¹⁴⁵, The Goth Scene nebo The Fetish Scene. Tyto skupiny mají své kluby¹⁴⁶ a pořádají vlastní festivaly, Istvan Kantor ale podobný ventil pro svou zálibu v krvi nevyhledává. Libuje si ve svých krvavých X, kterými se snaží i po několika desítkách let burcovat k umělecké revoluci.

2.6 Shrnutí

Kantor je, řečeno s nadsázkou, v jistém smyslu tradiční, protože pro svou „revoluční“ práci používá ověřené postupy. Pracuje s šokem a s textem (manifestem), což jsou nástroje, které nejsou v historii uměleckých projevů žádnou novinkou, a jen během 20. století je používala řada uměleckých osobností¹⁴⁷. Hranice překračuje tedy „pouze“ stříkáním krve na zdi muzeí. Své akce vykonává v muzeu, což je místo, které je, dalo by se říci, až typické pro události, happeningy, performance a divadelní představení druhé poloviny 20. století¹⁴⁸. Hlavní pilíře jeho krvavých darů - krev, muzeum, vzdor proti systému - spojila už v roce 1968 skupina Guerilla ART Action Group v Muzeu moderního umění v New Yorku při protestu proti válce ve Vietnamu. K poukázání na mrtvolnost a předražení uměleckých děl si nemohl zvolit vhodnější „materiál“, než vlastní krev, která je životně důležitou tekutinou a současně pro něj nepředstavuje téměř žádné náklady. Při snaze upozornit na ziskuchtivost trhu s uměním se tedy jeví jako ideální prostředek. Další významnou výhodou používání krve jako materiálu

¹⁴⁵ Viz <http://www.sanguinarium.net>.

¹⁴⁶ Např. The Torture Garden ve Velké Británii (<http://torturegarden.com>) nebo The Hellfire Club v Austrálii (<http://www.hellfireclub.com.au/intro.html>).

¹⁴⁷ Manifesty psal například Kantorův jmenovec Tadeusz Kantor, z československých umělců jmenujme například Jana Boudníka (manifest „existencialismu“ – 14. srpna 1948 a 15. dubna 1949, 20. března 1951).

¹⁴⁸ Např. Coco Fuscoová a Guillermo Gómez-Peña *Dva neobjevení indiáni navštěvují...* ad. Se svým divadlem Cricot 2 v muzeu vystupoval už Tadeusz Kantor.

je možnost jednoduché reprodukovatelnosti. Krvavé akce Istvana Kantora tak zapadají do základní myšlenky neoismu (každý si může říkat Monty Cantsin, každý může stříkat kreví, protože každý ji vlastní) i do uvažování Waltera Benjamina¹⁴⁹, který se domnívá, že dějiny umění jsou, mimo jiné, vedené touhou po co nejjednodušší reprodukovatelnosti uměleckých děl, což kritizoval¹⁵⁰. I přesto, že krev není možné odebírat kdykoli a v jakémkoli množství, ale je nutné dodržovat určité limity a mít k odběru patřičné pomůcky, lze říci, že krvavá X jednoduchou reprodukovatelnost umění tematizují.

Co se týče vztahu performerů a návštěvníků expozice, Kantor jej překvapuje, ale nezasahuje do jeho osobního prostoru. Tělesný kontakt mezi nimi je během Bloody X darů vyloučený. Rozrušuje sice divákovu vnímání uměleckých děl, ale neznejišťuje jej fyzickým kontaktem, jako to dělal například Richard Schechner (*Dionýsos pro rok 69*) nebo Joseph Beyus (*Celtic*). Dotýkání, které je součástí práce mnoha kontroverzních umělců druhé poloviny 20. století, se u Kantorových krvavých X neobjevuje.

Ač by se to mohlo zdát s podivem, není možné Kantora zařadit do historie vandalismu v muzeích v pravém slova smyslu, protože Kantor svými krvavými akcemi umělecká díla (až na výjimky) nepoškodil a nepoškozuje, a pokud ano, poškození uměleckého díla není jeho záměrem. To jej odlišuje od četných agresivních útoků na umělecká díla kladivem, nůžkami, inkoustem, barvami, zbraněmi, kyselinou či rtěnkou za účelem jejich poškození, kterých se v historii umění vyskytuje celá řada¹⁵¹.

Primárním měřítkem k hodnocení účinku politických akcí je jejich dopad. Krvavými X chtěl a stále chce ukazovat, že trh s uměním vnímá umělecké dílo pouze jako zboží, které v muzeích a galeriích vystavuje s velkou pompou, i když je, z pohledu Istvana Kantora, už neaktuální. Krvavými X vystupuje proti válečným konfliktům, cenzuře, institucím, autoritám a společenským a politickým problémům. Podíváme-li se na Kantorovy krvavé akce z hlediska jejich úspěšnosti, můžeme konstatovat, že se politická situace ani trh s uměním jeho krvavými dary nijak neproměnily. Krvavé guerilly mohly změnit pohled na umělecké dílo přítomným návštěvníkům galerie nebo pár jedincům. Tohoto faktu si je jejich autor dobře vědom a k situaci říká: „Moje umění nikdy trh s uměním nezměnilo, protože jsem

¹⁴⁹ BENJAMIN, Walter. *Výbor z díla*. Vyd. 1. Editor Martin Ritter. Praha: OIKOYMENH, 2009, 335 s. Knihovna novověké tradice a současnosti. ISBN 978-80-7298-278-3.

¹⁵⁰ Tento fakt tematizovalo například popartové umění.

¹⁵¹ GOSS, Steven. A partial guide to the tools of art vandalism. *Cabinet Magazine* [online]. Immaterial Inc., Brooklyn, NY, 2001, č. 3 [cit. 2014-12-16]. Dostupné z: <http://www.cabinetmagazine.org/issues/3/toolsofartvandalism.php>

nikdy s trhem umění nepřišel do styku. Vždy jsem byl zapojený do neziskových organizací, nezávislých uměleckých center, undergroundových hnutí apod. [...] I přesto se domnívám, že jsem dokázal změnit lidem pohled na umění, pomohl rozvíjet radikálnější přemýšlení, které mohlo trh s uměním ovlivnit.”¹⁵²

Jako z aktivit jiných umělců a performerů druhé poloviny 20. století se z krvavých akcí stal v jistém smyslu „mainstream“ (v Kantorově případě spíše „bloodstream“), který může i dnes šokovat ty, kteří je neznají, a vyvolávat úsměv u těch, kteří o nich ví už několik desítek let. Istvan Kantor (alias Monty Cantsin) v jistém smyslu „značka“, od které „divák“ ví, co může očekávat. Podobně, jako Hermann Nitsch neustále provádí své krvavé akce a snaží se přítomným lidem zprostředkovat sílu rituálních obřadů, se Istvan Kantor svým krvavým X snaží burcovat širokou veřejnost k umělecké revoluci. K Lehmannovu výroku, že se v uměleckých aktivitách postdramatického divadla: „Láska [...] prezentuje jako sexuální přítomnost, smrt jako aids, krása jako dokonalost těla.“¹⁵³ by bylo možné dodat – a revoluce jako krvavé X na stěně.

¹⁵² „My art never changed the art market as I have never been dealing with the art market. I was always involved with non-profit organizations, independent art centers, underground movements... etc. [...] However, I think I have produced changes in people's mind, in their perception of art, in the development of a more radical thinking that might have created changes in the artmarket.“ Z korespondence s Kantorem.

¹⁵³ LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. 1. vyd. Bratislava: Divadelný ústav, 2007, Svetové divadlo. ISBN 978-80-88987-81-9. s. 109.

3 Rozporuplný vztah k oficiálním institucím

Kantor se od začátku svých aktivit vymezoval vůči trhu s uměním a oficiálním institucím, během svého života ale své názory přehodnotil, stejně jako někteří vedoucí institucí přehodnotili názor na aktivity Istvana Kantora. Začali jeho práci přijímat, a dokonce ho do etablovaných institucí zvat. Tento vývoj je nejlépe vidět na Kantorově výstavní činnosti, která s jeho krvavými X úzce souvisí.

Během své kariéry pořádal mnoho undergroundových výstav. Z těch významnějších například dříve zmiňovanou výstavu mail artu *Brain in Mail* v roce 1979 v Montrealu nebo newyorskou *Bring Your Monty CANTSIN(s)*, která kromě mail artu reflektovala také všechny aktivity newyorské Rivington School. Tyto výstavy probíhaly neoficiálně a na protest proti etablovaným institucím. Geurilla akcemi Bloody X si Kantor muzea pochopitelně znepřáteloval. Mnohokrát uvedl, že vandalizování¹⁵⁴ uměleckých děl nikdy nebylo jeho záměrem, že se svými krvavými akcemi snažil upozornit na sociálně-politické problémy, a případné poškození uměleckých děl nebylo nikdy jeho cílem¹⁵⁵. Od počátku svých aktivit se bránil označením vandal a anarchista. Později ale těchto nařčení „využil“, začal se k vandalismu otevřeně hlásit, a označil jej dokonce za „l'act ultime“¹⁵⁶ (nepostradatelný akt) umělecké tvorby s odvoláním na to, že nejvýznamnější umělecká díla byla vždy urážlivá, dráždivá, nebo alespoň narušovala zavedená pravidla. Svě aktivity a díla zpětně hodnotí jako ilegální, zločinné a vandalizující.

¹⁵⁴ Vandalizování se hojně používalo v mail artovém hnutí. Dopisy, pohledy a poštovní zásilky byly často polepené, popsané, přeškrtané.

¹⁵⁵ "I'm not trying to destroy art, it has been done by the art market. Artists are making art because that's the only way they can live, survive, but their work is been used against them to promote the art market. I'm trying to bring art back to life, raise it from the dead, make it part of our life again, reanimate it, yes, that's what I really want to do. I'm not wasting my blood for nothing". („Nesnažím se zničit umění, to udělal trh s uměním. Umělci tvoří, protože to je jediný způsob, jak mohou žít a přežít, ale jejich práce byla použita proti nim k tomu, aby dělala reklamu trhu s uměním. Snažím se vrátit umění zpět do života, probudit ho zpět k životu, udělat z něj znovu součást našeho života, oživit ho, to je to co chci opravdu dělat. Neplýtvám svou krví pro nic za nic.”).

NOVA, Bretty. *Blood and Ruins CIAC talk "I'm not wasting my blood for nothing.": vandalism as the ultimate act of creation (Istvan Kantor) Monty Cantsin? Amen*. Dostupné z:

http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:8BjHmZ81fOMJ:ccca.concordia.ca/performance_artists/k/kantor/kantor_perf18/blood/blood%2Bruins_ciac_interview.rtf+&cd=1&hl=cs&ct=clnk&gl=cz

¹⁵⁶ KANTOR, Istvan. La beauté du vandalisme et le spectacle du bruit et du délabrement à la porte des zéros: Une auto-entrevue exclusive avec/de Istvan Kantor Monty Canstin Amen! Op. cit.

Některá muzea¹⁵⁷ kvůli krvavým X zakázala Kantorovi vstup do svých prostor, ale postupem času se objevovali první odvážlivci, kteří kontroverzního performerera začali zvat, aby v zavedených galeriích a muzeích vystavoval svá díla, prováděl performance, nebo umisťoval instalace. Mezi ně patřil v roce 1993 ředitel galerie Les Cents Jours v Montrealu, Claude Gosselin, který Kantora pozval, aby po dobu sta dní vystavoval v galerii svou tvorbu. V této galerii Kantor v roce 1987 uskutečnil neoficiální performance při jejím slavnostním otevření. Se svými přáteli tehdy v tichosti obcházeli umělecká díla a „známkovali“ je lístky s čísly od nuly do desítky. Nuly údajně převažovaly. Pro Kantorovy příznivce i kritiky bylo velkým překvapením, když souhlasil s uspořádáním výstavy v oficiální instituci, a byl nařčen, že tím popírá hodnoty, které vyznává. Nebyl by to ale Kantor, aby i oficiální výstava nenesla rebelující a vandalské prvky. Vznikla výstava *XX Monument temporaire*, která trvala po dobu sta dní. Na jejím konci performer všechny vystavené objekty zničil.

Kantor se domnívá, že každé umělecké dílo má dvě základní hodnoty. Ideální hodnotu a tržní hodnotu. Zastává názor, že pokud necháme umělecké dílo vystavené po neohraničenou dobu, ztratí svou ideální hodnotu, a zůstane pouze jeho tržní hodnota. Krvavá malba, která je ihned po svém vytvoření zničena, má podle Kantora pouze ideální hodnotu. Záměrem krvavých akcí nebylo vytvoření trvalého díla, ale předání sociálně-kritické zprávy. Zničení výstavy *XX Monument Temporaire* mělo hned dva důvody. Prvním bylo poukázání na fakt, že všechna krvavá X byla „zničena“ (tedy odstraněna ze zdí) pracovníky muzeí za dramatických okolností doprovázených konflikty s ochrankou, řediteli muzeí, s policií a soudy. Druhým důvodem bylo, že se chtěl vyhnout případnému zařazení do uměleckých sbírek. Ač přijal oficiální pozvání, koncepci trhu s uměním se nadále bránil. Zastával názor, že je mnohem těžší nebýt zařazen do muzejních sbírek, než do nich zařazen být.

Výstavy, jejichž součástí je zničení jeho děl, považuje stejně jako krvavé dary, za „conférence illustrée“ (ilustrované konference). Vnímá je jako setkávání různých lidí (ochranky, diváků, policie, ředitele muzea, jeho přátel, novinářů) při akci, která se ocitá na pomezí výtvarného umění a performance. Podobně jako krvavé X má i výstava jasně vymezenou dobu svého trvání – začátek (vernisaž), průběh a konec (demolice děl), a vstupují do ní další osoby. Stejně jako v případě Bloody X se do výstav zapojují lidé, kteří ničí umělecká díla, a jsou v této „roli“ očekávaní. Krvavé dary i výstavy vnímá Kantor jako

¹⁵⁷ Například AGO, Power Plant, National Gallery, Museum of Modern Art, Ludwig Museum, Hamburger Bahnhof ad.

příležitost mluvit o svých názorech a o podmínkách umělecké práce obecně, a z těchto důvodů pozvání od oficiálních institucí přijímá.

I přesto, že se objevil v etablované galerii Les Cent jours, kritikové, v jistém smyslu součást „oficiálního systému“ výtvarného umění, ho nadále ignorovali. V kanadském odborném tisku věnovaném výtvarnému umění nebylo jméno Istvana Kantora v souvislosti s výstavou *Monument Temporaire XX* vůbec zmíněno. Kantorovi to ale prý nevadilo, naopak. „Já to mám vlastně rád. Když jsem odmítán, cítím se silnější, protože vím, že jsem udělal něco smysluplného.“¹⁵⁸ To pronesl v roce 1993.

V roce 2004, třináct let po té, co byl vyveden z Národní galerie v Ottawě kvůli své Bloody X akci, a byl mu do ní zakázán vstup, byl na stejné místo pozván, aby převzal cenu Governor General's Award¹⁵⁹ za vizuální média, jednu z nejvýznamnějších uměleckých ocenění v Kanadě. „Vrátil jsem se zpět jako král. Je to zadostiučinění. Má práce byla vždy antiinstitucionální, antiúmelecká, antiautoritářská a teď najednou jsem byl oceněn stejnými lidmi, kteří mě kdysi zavírali do vězení. Teď můžu mluvit, teď jsem na scéně.“¹⁶⁰ Upustil od svého buřičství a zálibě v tom, že je nenáviděn, a uznání své práce oficiální institucí vnímá jako mezník ve své kariéře. Ocenění mu, kromě pocitu zadostiučinění, rozšířilo řadu odpůrců. Ti soudili, že je cena v podobě dvanácti tisíc dolarů z veřejných peněz pro vandala a anarchistu, šířícího špatný vkus, příliš vysoká odměna.

Kantor získal uznání ze strany kanadské instituce, finanční odměnu a několikrát byl podporován ze státních dotací, ale pozvánky na kanadské festivaly a umělecké akce se mu obloukem vyhýbají. Daleko oblíbenější je v Evropě a v USA. Canada Council for the Arts, který Kantora podporoval¹⁶¹, změnil po padesáti letech svou kulturní politiku. Místo podpory alternativních umělců se snaží pomáhat těm, kteří mají naději na komerční úspěch. Pro člověka, který se programově vyhýbá komerčnímu prostředí a prodeji svých děl, je současná

¹⁵⁸ „I actually like that. When I'm neglected I feel stronger because I know I have done something meaningful“. NOVA, Bretty. *Blood and Ruins CIAC talk "I'm not wasting my blood for nothing.": vandalism as the ultimate act of creation (Istvan Kantor) Monty Cantsin? Amen*. Op. cit.

¹⁵⁹ LABRIE, Martin. Nouvelles brèves. *Vie des Arts*. 2004, č. 194, s. 18-19. Dostupné z: <http://id.erudit.org/iderudit/52713ac>

¹⁶⁰ „I went back as a king. [...] It's a revenge for me. My work was always anti-establishment, anti-art art, anti-authoritarian, and now suddenly I have been recognized by the same people who at certain times put me in jail. Now I can talk, now I have the stage.“ KRAUSS, Clifford. THE SATURDAY PROFILE; 'X' Marks His (Disputed) Spot in Canada's Art Scene. *The New York Times* [online]. Op. cit.

¹⁶¹ V roce 1978 mu například hradil cestu do Portlandu za Davidem Zackem.

situace v Torontu obtížná a Kevin Temple ve své studii¹⁶² poznamenává, že pokud chce Kantor zůstat aktivním umělcem, nezbyvá mu nic jiného, než se spojit s torontským trhem umění¹⁶³. To ale Kantor, který svou práci staví na tom, že vždy spolupracuje s neziskovými organizacemi, nezávislými uměleckými centry a undergroundovými hnutími, odmítá, a chystá se přemístit do New Yorku, kde chce pokračovat ve svých aktivitách spolu s mladými umělci, kteří s jeho revolučním nadšením souzní nejlépe.

Zdá se, že veškeré Kantorovy aktivity jsou vlastně jen snahou být přijat a uznáván. Jinak by člověk kritizující oficiální instituce neměl radost z toho, že se jeho nahrávka *Infraduction*¹⁶⁴ stala součástí sbírky Centra Pompidou v Paříži, za videoarty dostal nejvýznamnější ocenění v Kanadě a Art Gallery newyorské univerzity uspořádala výstavu zasvěcenou jeho interaktivním instalacím s názvem *Machinery Execution*¹⁶⁵. Po letech kritizování galerií, muzeí a oficiálních institucí si jejich zájmu nečekaně cení. Vzhledem ke Kantorovým názorům by se dalo očekávat, že úspěchem by mu měl být spíše reálné výsledky jeho “revolucí” a ne uznání ze strany oficiálních institucí. I přes jeho výroky o tom, že byl vždy proti nim, je třeba zmínit, že o vystavování v oficiálních institucích usiloval už při zakládání neoistické skupiny. Grantová politika ale byla tehdy koncipována na dlouhodobé projekty a neoisté nevěděli, co budou chtít vytvářet za několik let, chtěli tvořit hned. Je to známka Kantorovy rozpolcenosti mezi tím být slavný za to, že je kritizován, nebo za to, že je přijímán.

¹⁶² TEMPLE, Kevin. Toronto needs freakier rich people. WILCOX, Alana, Christina PALASSIO a Jonny DOVERCOURT. *The state of the arts: living with culture in Toronto*. 1. vyd. Toronto: Coach House Books, 2006, s. 74-81. ISBN 155245178x.

¹⁶³ Kevin Temple uvádí, že za podpory Engine Gallery vznikla Kantorova první komerční performance. Kantor ale za komerční performance nepovažuje žádnou ze svých proběhlých performancí.

¹⁶⁴ *Infraduction* (79/80) – 7min nahrávka o třech částech, stala se známou tím, že v první části vystupuje Robert Filliou.

¹⁶⁵ V roce 2005, kurátor Philip Monk. Výstava byla oceněna v magazínu NOW jako nejlepší výstava.

Závěr

Istvan Kantor je rozporuplná osobnost, která si svou pověst vystavěla na kontroverzních akcích, výrocích a činech. Pro svou radikálnost je buď oslavován, nebo zatracován. Sám uvádí, že mezi jeho hlavní témata patří destrukce, krev, ruiny, akumulace, technologie, sexualita, ale je nutné říci, že hlavním tématem, které výše jmenovaná zastřešuje, je konfrontace. Střet se zaběhnutými společenskými normami, zvyklostmi, tradicemi, náboženským modlami, zkrátka čímkoli, co je respektované a vnímané jako autorita (policie, kulturní instituce, historické osobnosti, umělecká díla a další). Cílem všech jeho aktivit je vyvolat pocit, u něhož je pro přítomné „Těžké cítit se příjemně.“¹⁶⁶ Toho se snaží dosáhnout různými způsoby. Z mnohých uvedme například stříkání krve po zdech muzeí, pálení knih¹⁶⁷, rozbíjení objektů¹⁶⁸ nebo příliš hlučnou industriální hudbu. Nepříjemný pocit, který tyto situace v přítomných vyvolá, je podle Kantora základním předpokladem ke změně úhlu pohledu. Kantor je excentrický a „Xcentrický“. Výběr písmena X pro jeho krvavé akce vystihuje celou jeho tvorbu. Znázorňuje dva protichůdné světy, které se střetávají v konfliktu. U destrukce tento konflikt vzniká mezi starým a novým, u krve mezi životem a smrtí, u muzeí mezi aktuálním a zastaralým, u politiky mezi jedincem a systémem, u trhu s uměním mezi uměním a komercí, u ruin mezi historií a současností.

V jeho názorech nalézáme rozporuplnost. Jeho negativní postoj k „mrtvým“ uměleckým dílům vystaveným v muzeu se například nevztahuje na jeho vlastní tvorbu. O svých raných videonahrávkách se domnívá, že: „I přesto, že to nejsou má nejlepší díla jejich historická hodnota je dostatečným důvodem k tomu je zachovat [...] jsou cennými dokumenty s historickou, teoretickou a estetickou hodnotou.“¹⁶⁹ Otázkou ale je, kde¹⁷⁰ by měla být tato díla uchovávaná, pokud se v muzeích, archivech a knihovnách stávají díla

¹⁶⁶ „Difficile de se sentir à l’aise“ Viz KANTOR, Istvan. La beauté du vandalisme et le spectacle du bruit et du délabrement à la porte des zéros: Une auto-entrevue exclusive avec/de Istvan Kantor Monty Canstin Amen! Op. cit.

¹⁶⁷ Projekt z roku 1997, na jehož základě vzniklo i CD. Kantor páčil tisíce knih v Torontu a v Budapešti. Nešlo mu o kritiku informací, nebo knih obecně, ale o zážitek z konfrontace s pálením knih. Tím, že primárně nešlo o spálení knih, ale o vyvolání nepříjemného pocitu, tak performerovi nevažilo, že lidé knihy zachraňovali.

¹⁶⁸ Objevuje se napříč Kantorovými projekty.

¹⁶⁹ „Even if they are not my strongest art works their historical importance is enough reason for saving them. [...] (they) are precious documents with historical, theoretical and aesthetic values.” *Istvan Kantor Media Revolt* [online]. Violetta Kutlubasis-Krajewska, Piotr Krajewski. Wrocław: Wro Art Centre, 2014. s. 24.

¹⁷⁰ Archiv Genesis P-Orrage, rebelujícího umělce, jehož aktivity se v mnohém překrývají s Kantorovými (mail art, industriální hudba, performance) byl koupen londýnským muzeem Tate Modern.

„mrtvými“ a ztrácí svůj smysl?¹⁷¹ Protichůdné informace vysílá Kantor i ohledně kompletnosti svých děl. Někdy zmiňuje, že: „Mé práce se vždy šířily dál, to je jeden z mých typických rysů“¹⁷², což se zdá logické vzhledem ke Kantorově aktivní činnosti v hnutí mail art. Jinde ale uvádí, že sbírka jeho děl je unikátní v tom, že je téměř kompletní¹⁷³. Diví se, že má problémy s policií, i když neprovádí nic šíleného¹⁷⁴, jakoby zapomínal na to, že ho jeho léty budovaná (špatná) pověst předbíhá, když chodí problémům s autoritami s oblibou vstříc, například cestováním s kompletním vybavením k odběrům krve. Kantorovo stěžování na problémy s policií a autoritami, které ho zadržují, i když nic neprovedl, se jeví jako naivní. To je jen pár ukázek z nepřeberného množství protikladných tvrzení, které Kantorovu tvorbu provázejí. Kantor v duchu neoismu, v němž je hlavním principem chaos a nepochopení smyslu, prezentuje svou tvorbu, život i sebe sama.

Tento antihrdina, jak se sám nazývá, hraje hru s rozličnými inspiračními zdroji, které nejprve nashromáždí (akumulace), rozloží (destrukce, ruiny), libovolně smíchá, a pak je podává ve jménu neoismu. Kombinuje východní filozofii s popkulturou, v uniformách kritizuje politické diktatury. Připomíná postavu šaška či blázna, který drzým způsobem upozorňuje na závažné problémy, a jemuž nic není svaté. Bohužel se u postavy šaška s vytrénovaným tělem, výstředním účesem a stříbrnými ozdobami na zubech nelze ubránit dojmu, že chce upoutat pozornost především na sebe sama.

Stejně jako jeho oblíbené X, v němž se střetávají protichůdné názory, se střetávají Kantorovy ideály s realitou. Jeho revoluční snahy nevycházejí, protože k reformování zaběhnutých systémů kulturní politiky a galerijní praxe mu chybí reálný návrh, na němž by bylo možné stavět. Ironií je, že je po celý svůj život obdivovatelem nepovedených revolucí a jeho aktivity v jistém smyslu nepovedenou revolucí připomínají. Je ceněn zejména pro své experimentální videoarty a některé multimedialní performance, jeho krvavá X na stěnách muzeí zůstávají i po několika desítkách let nepochopená. K umělecké revoluci, která by vedla k tomu, aby umělci nestáli na posledním stupni hierarchie trhu s uměním, jeho rozličné aktivity nedopomohly. To ovšem nemění nic na Kantorově odhodlání a disciplíně, s nimiž se neúnavně vrhá do dalších projektů.

¹⁷¹ Jedním z prvních kritiků muzeí byl Antoine-Chrystostome Quatremère de Quincy, který upozornil na to, že nashromážděním na jednom místě ztrácejí umělecká díla svůj kontext.

¹⁷² „My work always spread out, that's one of my characteristics.“ Z korespondence s Kantorem.

¹⁷³ *Permanent revolution: Istvan Kantor*. The Kantor Collective, 2010, s. 101.

¹⁷⁴ Při otvírání Black Black Gallery v Budapešti byl bezdůvodně zadržen policií a při natáčení filmu *Rat Life* byl nespravedlivě obviněn z toho, že krysy, se kterými film točil, nechal shořet v automobilu. Nespravedlivé obvinění bylo o to vážnější, že na film *Rat Life* dostal dotace od Canada Council for arts.

Seznam pramenů a použité literatury

Abécédaire « irrévérencieux et critique de l'art moderne et contemporain ». *Vie des Arts*. 2007, č. 206, s. 1-72. Dostupné z: <http://id.erudit.org/iderudit/2022ac>

ADAMS, Franklin P. *By and Large* [online]. Garden City, New York.: Doubleday, Page & Company, 1914 [cit. 2014-11-18]. ISBN 1110419163. Dostupné z: https://openlibrary.org/books/OL7044061M/By_and_large

ALEXANDER, Jeffrey C, Ronald N JACOBS a Philip SMITH. *The Oxford handbook of cultural sociology*. New York: Oxford University Press, 2012, 818 s. ISBN 978-019-5377-767.

AUSTIN, John Langshaw. *Jak udělat něco slovy*. Vyd. 1. Překlad Jiří Pechar. Praha: Filosofia, 2000, 172 s. Základní filosofické texty, sv. 5. ISBN 80-700-7133-8.

BAIRD, Daniel. Istvan Kantor with Daniel Baird. *The Brooklyn Rail: Critical perspectives on arts, politics and culture* [online]. 1. 6. 2004 [cit. 2014-11-18]. Dostupné z: www.brooklynrail.org/2004/06/art/istvan-kantor

BARBER, Bruce. La blague de Jubal Brown : la souveraine conscience de l'in/subordination. *Inter : art actuel*. 2000, č. 75, s. 16-21. Dostupné z: <http://id.erudit.org/iderudit/46173ac>

BAZZICHELLI, Tatiana. *Networked disruption: rethinking oppositions in art, hacktivism and the business of social networking*. Aarhus N, Denmark: Digital Aesthetics Research Center, Aarhus University, 2013. 262 s. ISBN 87-918-1024-8. Dizertační práce. Aarhus University, Faculty of Arts. Vedoucí práce Søren Pold.

BAZZICHELLI, Tatiana. *Networking: The Net as Artwork* [online]. anglické vydání. Aarhus Universitæt, 2008, 336 s. [cit. 2014-11-18]. ISBN 8791810086. Dostupné z: <http://www.networkingart.eu/english.html>

BEAUCAGE, Réjean. Festival Elektra 2001. *Circuit : musiques contemporaines*. 2002, č. 2, s. 81-88. DOI: 10.7202/902255ar. Dostupné z: <http://id.erudit.org/iderudit/902255ar>

BEAUMONT-THOMAS, Ben. Google launches online street art gallery to bring global graffiti to anyone. *The Guardian* [online]. 2014 [cit. 2014-12-21]. Dostupné z: <http://www.theguardian.com/artanddesign/2014/jun/11/google-street-art-project-graffiti>

BENJAMIN, Walter. *Výbor z díla*. Vyd. 1. Editor Martin Ritter. Praha: OIKOYMENH, 2009, 335 s. Knihovna novověké tradice a současnosti. ISBN 978-80-7298-278-3.

BENNETT, Susan. *Theatre audiences: a theory of production and reception*. 2. vyd. New York: Routledge, 1997, 248 s. ISBN 04-151-5723-4.

CAGE, John. *Experimental Music: Doctrine. The Score, I.M.A. Magazine*. Londýn, 1955. Dostupné z: <http://academic.evergreen.edu/a/arunc/compmusic/cage3/cage3.pdf>

- CANTSIN, Monty. *Flaming Iron: The Monty Cantsin? Handbook of Neoism?! [online]. [cit. 2014-11-18]. Dostupné z: http://www.academia.edu/3702477/Flaming_Iron*
- CANTSIN, Monty. Gift to Rauschenberg: A blood-x action. In: *Canadian Art Database [online]. [cit. 2015-01-07]. Dostupné z: http://ccca.concordia.ca/performance_artists/k/kantor/kantor_perfl8/blood/ludwigtext.html*
- CANTSIN, N O. *A Neoist Research Project*. OpenMute, 2010. ISBN 1906496463. Dostupné z: http://neoism.pleintekst.nl/neoist_research_project.pdf
- CARLSON, Marvin A. *Performance: a critical introduction*. 2. vyd. New York: Routledge, 2004, 276 s. ISBN 04-152-9927-6.
- CARRIÈRE, Daniel. Un mythe pour la fin du siècle. *Ciné-Bulles*. 1992, č. 4, s. 42. Dostupné z: <http://id.erudit.org/iderudit/34034ac>
- CARTER, Alexandra a Janet O'SHEA. *The Routledge dance studies reader*. 2. vyd. New York: Routledge, 2010, 405 s. ISBN 02-038-6098-5.
- CÍLEK, Václav a Radoslava SCHMELZOVÁ. *Divadlo v netradičním prostoru, performance a site specific: současné tendence : [úvodní publikace]*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2010, 249 s. ISBN 978-80-7331-184-1.
- COHEN-CRUZ, Jan. *Radical street performance: an international anthology*. New York: Routledge, 1998, 302 s. ISBN 04-151-5231-3.
- Collection Corridart. [online]. [cit. 2014-11-18]. Dostupné z: <http://archives.concordia.ca/fr/P119>
- COURBET, David. L'Origine du monde 2.0 méritait mieux que l'hypocrisie du musée d'Orsay. *L'Obs [online]*. 10. 6. 2014 [cit. 2014-12-21]. Dostupné z: <http://leplus.nouvelobs.com/contribution/1212713-l-origine-du-monde-2-0-meritait-mieux-que-l-hypocrisie-du-musee-d-orsay.html>
- COUTURIER, Louis. Istvan Kantor : « une bouffonnerie dépourvue de toute originalité ». *Revue d'art contemporain ETC [online]*. 1994, č. 25, s. 21-25 [cit. 2014-12-16]. Dostupné z: <http://id.erudit.org/iderudit/35616ac>
- David Zack. In: *The Centre for Contemporary Canadian Art: The Canadian Art Database: Artist Files [online]*. [cit. 2014-12-21]. Dostupné z: http://ccca.concordia.ca/artists/artist_info.html?languagePref=en&link_id=13323
- DURAND, Guy Sioui. Faire écrans à la violence. *Revue d'art contemporain ETC*. 2004, č. 67, s. 37-43. Dostupné z: <http://id.erudit.org/iderudit/35148ac>
- DURAND, Guy Sioui. Trois soirées de rencontres-performances à Québec en octobre. *Inter : art actuel [online]*. 1996, č. 67, s. 31-35 [cit. 2014-12-16]. Dostupné z: <http://id.erudit.org/iderudit/60030ac>

- FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Vyd. 1. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011, 334 s. Teorie (Na konáři). ISBN 978-80-904487-2-8.
- FORTIER, Mark. *Theory/theatre: an introduction*. 2. vyd. New York: Routledge, 2002, 266 s. ISBN 04-152-5437-X.
- GAJDOŠ, Július. *Od inscenace k instalaci, od herectví k performanci*. 1. vyd. Praha: KANT, 2010, 198 s. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-037-3.
- GAJDOŠ, Július. *Postmoderné podoby divadla*. Vyd. 1. Brno: Větrné mlýny, 2001, 159 s. ISBN 80-861-5154-9.
- GODDARD, Peter. *Goddard: A portrait of the artist as provocateur*. [online]. 19. 6. 2010 [cit. 2014-11-18]. Dostupné z: http://www.thestar.com/entertainment/2010/06/19/goddard_a_portrait_of_the_artist_as_provocateur.html
- GOLDBERG, RoseLee, GOLDBERG. *Performance art: from futurism to the present*. 3. vyd. New York: Thames, 2011, 256 s. World of art. ISBN 05-002-0404-7.
- GOSS, Steven. *A partial guide to the tools of art vandalism*. *Cabinet Magazine* [online]. Immaterial Inc., Brooklyn, NY, 2001, č. 3 [cit. 2014-12-16]. Dostupné z: <http://www.cabinetmagazine.org/issues/3/toolsofartvandalism.php>
- HLAVICA, Marek. *Performační studia* [online]. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2007 [cit. 2014-12-21]. 276 s. Dostupné z: <http://rtds.jamu.cz/wp-uploads/2010/02/performancni-studia.pdf>. Disertační. Janáčkova akademie múzických umění. Vedoucí práce prof. Petr Oslzlý.
- HOME, Stewart. *Plagiarism: art as commodity and strategies for its negation*. London: Aporia, 1987. ISBN 09-485-1887-1.
- HRABCOVÁ, Stanislava. *Novodobé graffiti jako součást a reflexe postmoderní kultury* [online]. 2012 [cit. 2014-12-21]. Dostupné z: http://is.muni.cz/th/216397/ff_m_b1/. Diplomová práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Rostislav Niederle.
- HUNTER, Roddy. *Éloignement, rencontre, nomadisme*. *Inter : art actuel*. 1999, č. 73, s. 55-57. Dostupné z: <http://id.erudit.org/iderudit/46231ac>
- HUSHEGYI, Gábor a Zsolt SŐRÉS. *Transart communication: performance*. [1.vyd.]. Bratislava: Kalligram, 2008, 293 s. ISBN 978-807149-975-6.
- CHALUPECKÝ, Jindřich. *Na hranicích umění: několik příběhů*. V Praze: Prostor, 1990, 158 s., [29] s. obr. příloh. ISBN 80-851-9006-0.
- CHROMEČEK, Richard. *Tehching Hsieh: interpretace a filozofické paralely aktu performance*. Brno, 2010. Dostupné z: http://is.muni.cz/th/180350/ff_m/. Diplomová práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Tomáš Ruller.

- Istvan Kantor Media Revolt* [online]. Violetta Kutlubasis-Krajewska, Piotr Krajewski. Wrocław: Wro Art Centre, 2014 [cit. 21. 12. 2014]. WIDOK: WRO Media Art Reader, 3. ISBN 978-83-929186-7-7. Dostupné z: http://issuu.com/wroartcenter/docs/istvan_kantor_media_revolt
- Istvan Kantor Monty Cantsin? Amen!. *CCCA Canadian Art Database* [online]. [cit. 2014-12-21]. Dostupné z: http://ccca.concordia.ca/performance_artists/k/kantor/kantor_perf18/index.html
- Ivan Preissler. [online]. [cit. 2014-12-21]. Dostupné z: <http://preissler-ivan.blog.cz/1007/zivotopis>
- KANTOR, Istvan. *Different Ideas for a Proposal to Claude Gosselin / CIAC*. Montreal, 1992. Dostupné z: http://ccca.concordia.ca/performance_artists/k/kantor/kantor_perf18/installation/ciac_proposal.rtf
- KANTOR, Istvan. La beauté du vandalisme et le spectacle du bruit et du délabrement à la porte des zéros: Une auto-entrevue exclusive avec/de Istvan Kantor Monty Canstin Amen!. *Les Éditions Intervention: art actuel* [online]. 2000, č. 75, s. 22-29 [cit. 2014-11-18]. Dostupné z: <http://www.erudit.org/culture/inter1068986/inter1104344/46174ac.html>
- Konceptuální umění. In: GLENN, Martina. *Artmuseum.cz* [online]. 9. 6. 2009 [cit. 2014-12-21]. Dostupné z: http://www.artmuseum.cz/smery_list.php?smer_id=75
- KRAUSS, Clifford. THE SATURDAY PROFILE; 'X' Marks His (Disputed) Spot in Canada's Art Scene. *The New York Times* [online]. 20. 3. 2004 [cit. 2014-11-18]. Dostupné z: <http://www.nytimes.com/2004/03/20/world/the-saturday-profile-x-marks-his-disputed-spot-in-canada-s-art-scene.html>
- KURR VAN GENNEP, Charles-Arnold. *Přechodové rituály: systematické studium rituálů*. Překlad Helena Beguivinová. Praha: Lidové noviny, 1997, 201 s. Mythologie, sv. 1. ISBN 80-710-6178-6.
- LABRIE, Martin. Nouvelles brèves. *Vie des Arts*. 2004, č. 194, s. 18-19. Dostupné z: <http://id.erudit.org/iderudit/52713ac>
- LAJUZAN, F. a Monty CANTSIN. S'éditions : la censure nous poursuit. *Intervention*. 1984, 22-23. Dostupné z: <http://id.erudit.org/iderudit/57283ac>
- LAMARRE, Claire. Première rencontre internationale d'art postal : région de Québec du 9 au 24 mai 1994. *Inter : art actuel*. 1994, č. 60, s. 82-85. Dostupné z: <http://id.erudit.org/iderudit/46648ac>
- LAMONTAGNE, Valérie. Wearable Technologies: From Performativity to Materiality. *Studies in Material Thinking: Where Art, Technology and Design Meet*. Auckland University of Technology, 2007, č. 7.

- Le Lieu, centre en art actuel. *Inter : art actuel*. 2008, č. 100, s. 110-113. Dostupné z: <http://id.erudit.org/iderudit/45520ac>
- LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. 1. vyd. Bratislava: Divadelný ústav, 2007, 365 s. Svetové divadlo. ISBN 978-80-88987-81-9.
- LÉTOURNEAU, André Éric. (L'épisode d')Article. *Inter : art actuel*. 1996, č. 64, s. 49. Dostupné z: <http://id.erudit.org/iderudit/46497ac>
- LEVY, Beverley a Michael LUMB. PERFORMANCE ART: THERAPY FOR WHOM?. In: *Michael Lumb* [online]. [cit. 2014-12-22]. Dostupné z: Http://www.michaellumb.co.uk/texts/Therapy_for_Whom.php
- MANCHESTER, Elizabeth. Rudolf Schwarzkogler 3rd Action. In: *TATE* [online]. 2003 [cit. 2014-12-21]. Dostupné z: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/schwarzkogler-3rd-action-t11848/text-summary>
- Manoeuvres : le lieu, centre en art actuel. *Inter : art actuel* [online]. 1990, č. 51 [cit. 2014-12-16]. Dostupné z: <http://id.erudit.org/iderudit/46787ac>
- Manoeuvres: Le lieu, centre en art actuel. *Inter : art actuel*. 1990, č. 51, s. 19-56. Dostupné z: <http://id.erudit.org/iderudit/46787ac>
- MARTEL, Richard, Patrice LOUBIER, André Éric LÉTOURNEAU, Guy Sioui DURAND a Danyèle ALAIN. Rencontre internationale d'art performance de Québec. *Inter : art actuel*. 1995, č. 62, s. 33-60. Dostupné z: <http://id.erudit.org/iderudit/46541ac>
- MCLUHAN, Marshall. *Jak rozumět médiím: extenze člověka*. Vyd. 1. Překlad Miloš Calda. Praha: Odeon, 1991, 348 s. Eseje (Odeon), sv. 4. ISBN 80-207-0296-2.
- MIRANDOLA, Antonio. The World as Vril and Misrepresentation. *Re:Action: Newsletter of the Neoist Alliance*. 1994, č. 1.
- MONGER, Monia a Monty CANTSIN. Radio-Canada et l'Affaire Rivington School : de tout pour faire un monde. *Inter : art actuel*. 1996, č. 66, s. 6-13. Dostupné z: <http://id.erudit.org/iderudit/46400ac>
- MORGANOVÁ, Pavlína. *Akční umění*. 2. dopl. vyd. Olomouc: Nakladatelství J. Vacl, 2009, 277 s. ISBN 978-80-904149-1-4.
- MORGANOVÁ, Pavlína. Problematika pojmů v českém akčním umění. *Opuscula Historiae Artium*. 2011, č. 60.
- MORGANOVÁ, Petr Štembera. In: *Artlist - Centrum pro současné umění* [online]. [cit. 2014-12-21]. Dostupné z: <http://www.artlist.cz/petr-stembera-2655/>
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie z estetiky [1-2956]*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1966, 371 s.

NOVA, Bretty. *Blood and Ruins CIAC talk "I'm not wasting my blood for nothing.": vandalism as the ultimate act of creation (Istvan Kantor) Monty Cantsin? Amen.* Dostupné z: http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:8BjHmZ81fOMJ:ccca.concordia.ca/performance_artists/k/kantor/kantor_perfl8/blood/blood%2Bruins_ciac_interview.rtf+&cd=1&hl=cs&ct=clnk&gl=cz

PARADIS, Viviane, Richard MARTEL, Sonia PELLETIER, Mariette BOUILLET, Jean-Claude SAINT-HILAIRE a Caroline THIBEAULT. Comptes rendus critiques. *Inter : art actuel.* 2005, č. 90, s. 19-45. Dostupné z: <http://id.erudit.org/iderudit/45819ac>

PAUL, Jan. Zemřel český nekonformní umělec Ivan "Evín" Preissler. *Britské listy* [online]. 10. 4. 2002 [cit. 2014-12-21]. Dostupné z: <http://blisty.cz/art/10268.html>

Performance - performativita. Vyd. 1. Editor Ondřej Sládek. Praha: Ústav pro českou literaturu, 2010, 201 s. ISBN 978-808-5778-762.

PERLMUTTER, D. *The Sacrificial Aesthetic: Blood Rituals from Art to Murder* [online]. 1999/2000 [cit. 2014-12-12]. *Anthropoetics - The Electronic Journal of Generative Anthropology.* Dostupné z: <http://www.anthropoetics.ucla.edu/ap0502/blood.htm>

Permanent revolution: Istvan Kantor. The Kantor Collective, 2014, 125 s. ISBN 978-0-9936249-0-2.

PERROMAT AUGUSTÍN, Kevin. Plagiarism : aesthetics or contemporary movement?. *452°F: Journal of Literary Theory and Comparative Literature.* 2011, č. 5, s. 115-127. Dostupné z: <http://www.452f.com/es/05-kevin-perromat.html>

PHILIPS, Susan A. Graffiti Definition. *The Dictionary of Art* [online]. London: Macmillan Publishers - Grove's Dictionaries Inc, 1996 [cit. 2014-12-16]. Dostupné z: <http://graffiti.org/faq/graf.def.html>

Reçu au lieu. *Inter : art actuel.* 1998, č. 71, s. 73-76. Dostupné z: <http://id.erudit.org/iderudit/1117ac>

Reçu au Lieu. *Inter : art actuel.* 2003, č. 84, s. 79-82. Dostupné z: <http://id.erudit.org/iderudit/45969ac>

REZEK, Petr. *K teorii plastičnosti. 2., rozš. a pozměň. vyd.* Praha: Ztichlá klika, 2011, 185 s. ISBN 978-809-0464-100.

RICHARD, Suzanne. La performance démystifiée (un brin). *Liaison.* 2005, č. 127, s. 23-24. Dostupné z: <http://id.erudit.org/iderudit/41312ac>

SAINT-HILAIRE, Jean-Claude. De la mémoire et autres petits concepts.... *Inter : art actuel.* 2007, č. 96, s. 36-37. Dostupné z: <http://id.erudit.org/iderudit/45696ac>

STEVEN, Goss. *Cabinet: A partial guide to the tools of art vandalism* [online]. Immaterial Inc., Brooklyn, NY, 2001 [cit. 2015-01-07]. 3. ISBN 1531-1430. Dostupné z: <http://www.cabinetmagazine.org/issues/3/toolsofartvandalism.php>

- STEWART, Home. *Plagiarism: art as a commodity*. Aporia Press, 1987, 31 s. ISBN 0-948518-87-1.
- TEMBLE, Kevin. Toronto needs freakier rich people. WILCOX, Alana, Christina PALASSIO a Jonny DOVERCOURT. *The state of the arts: living with culture in Toronto*. 1 vyd. Toronto: Coach House Books, 2006, s. 74-81. ISBN 155245178x.
- TEMPLE, Kevin. Toronto needs freakier rich people. WILCOX, Alana, Christina PALASSIO a Jonny DOVERCOURT. *The state of the arts: living with culture in Toronto*. 1. vyd. Toronto: Coach House Books, 2006, s. 74-81. ISBN 155245178x.
- TÉRA, Jakub. *Komunikační kanály v české graffiti subkultuře* [online]. 2007 [cit. 2014-12-16]. Dostupné z: http://is.muni.cz/th/64614/ff_m. Diplomová práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Josef Smolík.
- THOMPSON, Don. *Jak prodat vycpaného žraloka za 12 milionů dolarů: prapodivné zákony ekonomiky současného umění a aukčních domů*. Vyd. 1. Zlín: Kniha Zlín, 2010, 361 s., [8] s. barev. obr. příl. Tema (Kniha Zlín). ISBN 978-80-87162-58-3.
- TOURANGEAU, Jean. Art Montréal. *Intervention*. 1981, 10/11, s. 78-79. Dostupné z: <http://id.erudit.org/iderudit/1223ac>
- Trickster Strategies in the Artists' and Curatorial Practice*. Anna Markowska. Polish Institute of World Art Studies & Tako Publishing House Warsaw–Toruń, 2013, 302 s. ISBN 978-83-62737-26-0. Dostupné z: http://historiasztuki.uni.wroc.pl/sklad/cw/doc/Cezary_Was_Tricker.pdf
- VANČÁT, Jaroslav. *Vývoj obrazivosti od objektu k interaktivitě: gnozeologické předpoklady analýzy obrazové stránky nových médií*. Vyd. 1. Praha: Karolinum, 2009. 245 s. ISBN 978-802-4616-254. Univerzita Karlova.
- VARTANIAN, Hrag. Performance Artist Does the Impossible, Shows Up Courbet's "Origin of the World". *Hyperallegic: Sensitive to art & its Discontents* [online]. [cit. 2014-12-21]. Dostupné z: <http://hyperallegic.com/131008/performance-artist-does-the-impossible-shows-up-courbets-origin-of-the-world/>
- Videonale Online archiv* [online]. [cit. 2014-12-21]. Dostupné z: <http://archiv.videonale.org/1/videothek/k/kantor/>
- VLČEK, Martin. *Tělo a krajina*. Praha, 2012. 95 s. Dostupné z: <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/107842/>. Diplomová práce. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta. Vedoucí práce PhDr. Vladimír Czumalo, CSc.
- VONDRÁKOVÁ, Darja. *Street art a graffiti (vandalství vs. umění)* [online]. 2006 [cit. 2014-12-16]. Dostupné z: http://is.muni.cz/th/126119/pedf_b. Bakalářská práce. Masarykova univerzita, Pedagogická fakulta. Vedoucí práce Radek Horáček.
- Vue panoramique. *24 images*. Marie-Claude Loïsele. 1996, č. 81, s. 52-59. Dostupné z: <http://id.erudit.org/iderudit/23468ac>

ZADAR, Zara. Istvan Kantor : tel est son non. *Vie des Arts*. 1994, č. 155, s. 52-55. Dostupné z: <http://www.erudit.org/culture/va1081917/va1158918/53524ac.html?vue=resume>

Internetové zdroje:

http://en.wikipedia.org/wiki/Istvan_Kantor

<http://monoskop.org/Monoskop>

<http://www.c3.hu/events/98/kantor/kantor.html>

<http://www.enginegallery.ca/artists/catalog/19/>

<http://www.hellfireclub.com.au/intro.html>

<http://www.interlog.com/~amen/>

<http://www.istvankantor.com/>

<http://www.torturegarden.com/>

<https://www.tumblr.com/search/Istvan+Kantor>

<https://www.youtube.com/user/amenmonty>

Příloha 1 - Darovací listina

from

AMEN.

Nomen Est Omen

Neoist?! Refugee Forces

Union of Alienated Citi-zens

member of OSP

168 A Euclid ave Toronto, Ont., M6J 2J9

to the attention of

Shirley Thompson

director

The National Gallery of Canada

OTTAWA

jan 30, 1991

IDEAL GIFT

LETTER OF DONATION

I hereby declare that I donate a blood painting, intitled *IDEAL GIFT*, to The National Gallery of Canada, Ottawa, on jan 30, 1991. To create *IDEAL GIFT* I have used 6 vials of blood, taken from my arm. My donation includes an additional interpretation to *IDEAL GIFT* intitled *SWEET BLOOD OF A DEAD PIGEON MANIFESTO*, as well as supplementary information about *Blood Campaign*.

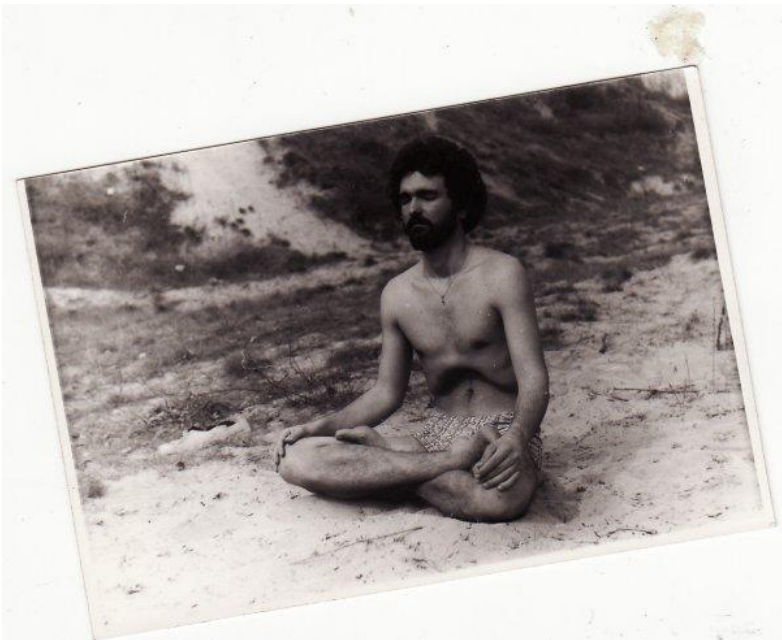
With great expectations

AMEN.

Obrazová příloha



Istvan Kantor v roce 1961 (zdroj: archiv autora)



Istvan Kantor cvičící jógu v létě roku 1971 v Surany (zdroj: archiv autora)



Zadržení po vykonání krvavého daru 31. ledna 1991 v National Gallery v Canadě na výstavě Marcela Duchampa (zdroj: Canadian Art Database)



Krvavý dar v Museum of Modern Art v New Yorku v roce 1988



Odebírání krve pro vánoční darování krve, tzv. X-mas Gift v Art Gallery v Ontariu, prosinec 1989 (zdroj: Canadian Art Database)



Předávání darovací listiny v Art Gallery v Ontariu v roce 1989 (zdroj: Canada Art Database)



S Kristou Ceres v Torontu na začátku 90. let (zdroj: archiv Istvana Kantora)



Istvan Kantor, Krista Ceres a jejich dvouletý syn Jericho při krvavém X 23. října 1992 v Torontu. (Zdroj: Interzone)



Fotografie z prvního krvavého X na vyžádání na pozvání na výstavu *100%Cráp Exhibition* v New Yorku 3. května 2014 (zdroj: archiv Istvana Kantora)



Krvavé X za jednou z nejznámějších soch Jeffa Koonse (*Rabbit*, 1986) ve Whitney Museum v New Yorku 21. srpna 2014 (zdroj: Antoine S. Lutens, Facebook)