

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Audiovizuální studia

Centrum audiovizuálních studií

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

ASKEZE V AKČNÍM UMĚNÍ

Význam askeze v akčním umění. Dvě případové studie

BcA. František Fekete

Vedoucí práce: doc. Mgr. Tomáš Pospiszyl, Ph.D

Oponent práce: BA MA. (hons.) Hana Janečková Pg. Cert

Datum obhajoby: 11.9.2018

Přidelovaný akademický titul: BcA.

Praha 2018

ACADEMY OF PERFORMING ARTS

FILM AND TV FACULTY

Audiovisual Studies

Center for Audiovisual Studies

BACHELOR THESIS

ASCETICISM IN ACTION ART

The meaning of asceticism in action art. Two case studies.

BcA. František Fekete

Supervisor of the thesis: doc. Mgr. Tomáš Pospiszyl, Ph.D

Opponent of the thesis: BA MA. (hons.) Hana Janečková Pg. Cert

The date of defense: 11.9.2018

Academic degree: BcA.

Prague 2018

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

ASKEZE V AKČNÍM UMĚNÍ

Význam askeze v akčním umění. Dvě případové studie.

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....
podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že jí vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

Jméno	Instituce	Datum	Podpis

Poděkování

Rád bych poděkoval doc. Mgr. Tomáši Pospiszylovi Ph.D za věcné rady a konzultace této práce.

Také bych rád poděkoval Lumíru Hladíkovi za inspiraci k úvahám, za jeho čas věnovaný tomuto textu a jeho podnětné odpovědi na mé otázky.

Abstrakt

Bakalářská práce *Askeze v akčním umění (Význam askeze v akčním umění. Dvě případové studie)* se zabývá tématem askeze a jejím použitím v uměleckém vyjadřování. Metodou jsou analýza, komparace a kontextualizace dvou performancí, *Ticho a Hlad* Lumíra Hladíka a *One Year Performance 1979 – 1980* Tehchinga Hsieha, které slouží jako případové studie. Cílem je prozkoumat tato umělecká díla, jejichž forma je velice podobná asketickým praktikám v náboženském kontextu a odpovědět na otázku, co z nich vlastně činí umělecké díla. Práce uvažuje o tom, jaké má použití askeze v uměleckém kontextu obsahovou rovinu a jaké jsou významy a hodnoty, které vytváří. Práce analyzuje a interpretuje obě performance a spojuje je se soudobým uměleckým děním a vlastním životem autorů. Jelikož je askeze silně spojena s duchovními naukami, výsledky analýzy následně porovnává a dává do kontextu s formami víry, zejména s buddhismem. Práce vysledovala důkazy k tvrzení, že při interpretaci obou děl můžeme narazit na vyjádření jistých metafyzických hodnot, ať už je autoři zamýšleli, či nezamýšleli v dílech vyjádřit. Tyto hodnoty se ale vzpírají předem vymezeným formám víry, buď je v sobě popírají, nebo mísí aspekty různých duchovních tradic dohromady. Charakter sakrálnosti v umění se ukazuje jako autonomní, proměnlivý a pluralitní.

Summary

A bachelor thesis *Asceticism in Action Art (The meaning of asceticism in Action Art. Two case studies)* deals with a theme of asceticism and its use in the art language. I use methods of analysis, comparison and contextualization of two performances, *Silence and Hunger* by Lumír Hladík and *One Year Performance 1979-1980* by Tehching Hsieh, which serve as case studies. An aim is to examine those two art pieces, whose form is very similar to ascetic practices in religious context and to answer a question, why we understand them as art in a first place. The text reflects on content of asceticism in the art context and about meanings being created and values being produced within. The work analyzes and interprets both performances and connects them with contemporary art scene and author's lives. As asceticism is strongly connected with spiritual doctrines, the results of analysis are consequently compared and contextualized with forms of religions, mainly buddhism. This work found evidence to claim, that within interpretation of both pieces we can trace expression of certain metaphysical values, whether it was author's intention or not. Nevertheless these values defeat define forms of religion, either they deny them, or intertwine aspects of many. A sacredness in art discourse thus profiles as independent, variable and pluralist.

Obsah

• Abstrakt.....	6
• Summary.....	7
• Seznam příloh.....	10
• Úvod.....	11
• 1. Ticho a hlad.....	13
1.1. Závazek k otevření.....	13
1.2. Prostor a čas.....	13
1.2.1. Naplněný čas.....	14
1.2.2. Přetrnutý čas.....	15
1.3. Společnost.....	16
1.3.1. Odcizení.....	16
1.3.2. Divák.....	16
1.4. Význam.....	18
• 2. One Year Performance 1978-1979 (Cage piece).....	20
2.1. Závazek k uzavřenosti	20
2.2. Prostor.....	21
2.2.1. Dokumentace.....	22
2.3. Samota.....	22
2.4. Význam.....	23
• 3. Duchovní a umělecká askeze.....	25
3.1.1. Forma askeze.....	25
3.1.2. Obsah askeze.....	25
3.1.3. Volba askeze.....	26
3.2. Hsieh a trvání beze smyslu.....	27
3.2.1. Každodenní čas.....	27
3.2.2. Univerzální čas.....	29
3.2.3. Umělecký čas.....	30
3.3. Hladík a nevědění jako poznání.....	31
3.3.1. Metafyzika.....	31
3.3.2. Spiritualita každodennosti.....	33

3.3.3. Antipolitika.....	35
• 4. Závěr.....	38
4.1. Askeze jako nástroj.....	38
4.2. Askeze jako hodnota.....	38
4.3. Askeze jako autonomie.....	41
• Seznam použitých publikací.....	43
• Přílohy.....	45
Příloha č.1.....	45
Příloha č.2.....	48
Příloha č.3.....	49
Příloha č.4.....	50
Příloha č.5.....	51
Příloha č.6.....	52
Příloha č.7.....	53
Příloha č.8.....	54

Seznam příloh

příloha č.1. : přepis emailové konverzace s Lumírem Hladíkem z 15.7.2018

příloha č.2.: Lumír Hladík. *Ticho a hlad* [dokumentace performance: černobílá fotografie, autor Leoš Malík, 1980], zdroj: archiv Lumíra Hladíka

příloha č.3. :Lumír Hladík. *Ticho a hlad* [dokumentace performance: černobílá fotografie, autor Leoš Malík, 1980], zdroj: archiv Lumíra Hladíka

příloha č.4. : Chris Burden. *Doomed* [dokumentace performance, černobílá fotografie, 1975] zdroj: <https://theartstack.com/artist/chris-burden/doomed-1>

příloha č.5.: Tehching Hsieh. *One Year Performance 1979-1980* [potvrzení od notáře, 21,6 x 27,9 cm, 1979] zdroj: Adrian Heathfield – Tehching Hsieh. *Out of Now: The Lifeworks of Tehching Hsieh*. London: Live Art Development Agency - MIT Press, 2009, str. 68

příloha č.6.: Tehching Hsieh. *One Year Performance 1979-1980* [dokumentace performance, černobílá fotografie, autor Cheng Wei Kuong 1979] zdroj: <https://www.tehchinghsieh.com/oneyearperformance1978-1979>

příloha č.7.: Tehching Hsieh. *One Year Performance 1979-1980* [dokumentace performance, první a poslední z 365 fotografií, autor Cheng Wei Kuong 1979-1980] zdroj: <https://www.nytimes.com/2009/02/19/arts/design/19perf.html>

příloha č.8.: Tehching Hsieh. *One Year Performance 1979-1980* [dokumentace performance, černobílá fotografie, autor Cheng Wei Kuong 1980] zdroj: <http://www.askyfilledwithshootingstars.com/wordpress/?p=812>

Úvod

Tato práce se zabývá askezí jako uměleckou strategií v akčním umění na přelomu 70. a 80. let na příkladu dvou případových studií. Metodou jsou analýza, srovnání, a kontextualizace dvou performancí, které volí prostředky asketismu a používají je k tvorbě uměleckého díla. Performance byly vybrány tak, aby rozdílnost jejich formálních znaků dovolila popsat danou problematiku v odpovídající šíři. Díla se značně liší dobou trvání a také způsobem, jakým pracují s časoprostorem, ve kterém se odehrávají. Zároveň jejich autoři pracovali v odlišné kulturně-společenské situaci. Pro přelom 70. a 80. let je typická polarizace politického světa na Východ a Západ a studená válka. Ale přesto je pro tuto dobu běžný i globální přesun lidí, zboží a kulturních hodnot, byť omezený restrikcemi danými ideologickým rozdělením světa. Z pohledu tohoto přesouvání je výběr také nosný, neboť oba autoři jsou emigranti a ve svých životních osudech spojují vždy dvě rozdílná místa a jejich společenské klima.

Performance *One Year Performance 1979-1980* Tehchinga Hsieha původem z Taiwanu se odehrála v USA v letech 1979-1980 v kapitalistickém a liberálním prostředí, zatímco akce Lumíra Hladíka v roce 1980 v totalitním komunistickém Československu, jenž bylo součástí východního bloku. Tehching Hsieh navíc celých 14 let (1974 – 1988) žil na půdě USA nelegálně. Lumír Hladík v době své performance *Ticho a Hlad* také plánuje emigraci na Západ a za rok se mu podaří ilegálně odcestovat do Kanady. Ústředním tématem práce je úvaha nad motivací uměleckých děl, které pracují s asketickými praktikami. Je tato strategie motivována a inspirována náboženstvím, nebo formami víry, nebo je používána jiným způsobem? A pokud ano, čím je charakteristická tato umělecká askeze a jaké vytváří hodnoty? Rád bych v této práci navrhl hypotézu, že hodnoty asketických praktik v obou akcích stojí primárně mimo kontext duchovních tradic i společenské situace, i když jsou jimi do jisté míry formovány. Volba tématu vyplynula z mého zájmu o zkoumání hraničních poloh uměleckého vyjadřování a vztahu umění s jinými oblastmi poznání.

Práce má tři kapitoly. V první popíši a analyzuji performanci Lumíra Hladíka *Ticho* a

hlad. I když Hladíkovu akci budu analyzovat v kontextu soudobého umění, a to jak neoficiální české umělecké scény, tak západního uměleckého diskursu, mým cílem je vycházet především z charakteru díla samotného. V druhé kapitole se budu s obdobným cílem věnovat činnosti Tehchinga Hsieha, jehož postavení na scéně severoamerického umění bylo dlouho velmi izolované a její postupy jsou tak ojedinělé, že nemá v soudobé tvorbě příliš ekvivalentů. Proto ji nebudu srovnávat s jinými autory¹, dotknu se však jejího společenského kontextu. V první a druhé kapitole položím otázky ohledně uměleckého záměru obou autorů a jejich motivace. Třetí kapitola se pokusí na tyto otázky odpovědět a potvrdit hypotézu difference duchovní a umělecké askeze. Ač askeze jako umělecká metoda v obou případech obsahuje podobnosti s některými idejemi a praktikami duchovních tradic, lze ji odlišit od askeze duchovní a stojí tedy především jako autonomní a niterná potřeba komunikovat o lidské zkušenosti ve světě, která oba umělce spojuje. Spojitosti s náboženstvím potvrdím na komparaci idejí a charakteru děl s idejemi duchovních tradic a zejména buddhismu. Volba buddhismu přirozeně vyplynula z postupu práce proto, že svým pojetím má nejbližší k uměleckým praktikám akčního umění, neboť sám se pohybuje na hranici mezi náboženstvím, filosofií a praktickým způsobem jak přistupovat ke skutečnosti. Při interpretaci obou děl narazíme na vyjádření jistých metafyzických hodnot, ať už je autoři zamýšleli, či nezamýšleli v dílech vyjádřit. Tyto hodnoty se ale vzpírají předem vymezeným formám víry, buď je v sobě popírají, nebo mísí aspekty různých duchovních tradic dohromady. Aspekt sakrálnosti v umění se ukazuje jako autonomní, proměnlivý a pluralitní.

1 Jako příklady umělců, kteří pracovali s konceptem trvání a repetice, jmenujme například dílo On Kawara, Romana Opalky nebo Hanny Darboven. Zmínění umělci však pracovali s tradičními médii kresby nebo malby. Zúženo na médium performance, má Hsieh vzhledem k délce svých performancí poměrně autentické místo v dějinách performativního umění. Jako další zástupce tendence *estetiky trvání* jmenujme například některé akce autorské dvojice Mariny Abramovič a Ulaye, nebo feministickou umělkyni Mierle Laderman Ukeles, která se ovšem soustředí hlavně na sociálně angažovaná témata, především exponování neviditelné práce.

1. Ticho a hlad

1.1. Závazek k otevření

Ticho a hlad (1980) Lumíra Hladíka je jeho předposlední performancí před emigrací do Kanady ve stejném roce. Autorský popis je tento: „*Rozhodl jsem se, že budu procházet Prahou a nemluvit a nejíst tak dlouho, dokud mě někdo neosloví. Po dvou dnech jsem potkal bývalého spolužáka, který řekl: Ahoj Lumíre!*“ Věcnost popisu je pro konceptuální a performativní umění typická. Autoři většinou názvy a doprovodné materiály pojednávají jednoduchým způsobem, neimplikujícím konkrétní interpretace. Primárním obsahem akčního umění je totiž samotné prožívání specifických okolností skutečnosti ve vymezeném času a prostoru. Autor vymezuje dílo svým konáním. Už samotný Hladíkův popis nám dává mnoho podnětů k úvahám. Zprvce nám Hladík poskytuje příběh své akce v celistvosti. Představuje nám záměr a také jeho výsledek. Záměr je jasný a výsledek je poměrně očekávatelný. Zajímá nás spojení – „*rozhodl jsem se*“. Je sice jasné, že pro každé dílo se umělec rozhoduje, ale ve více extrémních či asketických body-artových dílech rozhodnutí znamená pouhý začátek, ne nutně konec. Je to vydání se všanc proudu prožívání, kdy není jasné, jak to dopadne.

1.2. Prostor a čas

Hladíková performance se dá analyzovat zejména na způsobu, jakým pracuje s časem a prostorem. Jako prostor si Hladík určuje Prahu, je to tedy poměrně rozsáhlé území, kde je však jeho pohyb libovolný. I kdyby Hladík byl nucen chodit po městě delší dobu, může kráčet pořád po nových cestách². Můžeme tedy říci, že možnosti pohybu v jeho performanci jsou libovolné a neopakovatelné. Netvoří kruh, nýbrž pomyslnou polopřímku.

S časovou rovinou jeho akce je to podobné. Ta taktéž opisuje polopřímku. Je zde

2 Lumír Hladík popisuje volbu cesty jako naprosto spontánní: „*neexistoval žádný plán, ani předem určená trasa. Každá křižovatka si vynutila rozhodnutí.*“ in: emailová konverzace autora s Lumírem Hladíkem, 15.7.2018, příloha č.1.

výchozí bod, začátek performance, avšak konec je podmíněn. Pro interpretaci performance není důležité kdy skončí, nýbrž proč. Tato otázka je pro akci naprosto zásadní. Hladík totiž přenechává rozhodnutí o jejím konci na světě kolem, na neznámém člověku (ať už mu bude známý, či nikoliv), a tento člověk (hypoteticky všichni lidé nacházející se v tom čase v Praze) je si toho nevědom. Jelikož tedy rozhodnutí o konci performance (a v konečném důsledku také o Hladíkově smrti hladem, či vyčerpáním) nezávisí ani na autorovi (protože se práva vzdal) ani na okolním světě (protože o tom neví), vydal se Hladík vstříc jakémusi prázdnu.

Sám Hladík potvrzuje přijetí této otevřené prázdnoty: „*hlavní cílem akce bylo otevřít se náhodě, vyloučit osobní motivaci, nechat se unášet proudem kontextu, jejichž drah a průsečíků se nikdy nemohu dobrat. Nechat se unášet nepoznaným, uznáváje zároveň, že je naprosto nepoznatelné.*“³ Podmínka tohoto prázdna je jádrem akce a také může být klíčem k jeho další interpretaci.

1.2.1. Naplněný čas

Lidé, které musel Lumír Hladík potkat, totiž samozřejmě netušili, že jsou součástí performance a můžou být i součástí happeningu, tedy akce, do nichž performer aktivně zapojuje diváky. Setkává se zde dvojitá nevědomost. Nevědomost autora a nevědomost diváka, které čekají na náhodné protnutí. Tak se stane po dvou dnech, kdy Hladíka pozdraví jeho bývalý spolužák Josef Davídek, kterého od základní školy neviděl⁴ a nevědomky uzavře časoprostorové kontinuum akce.

Hladíkovu performance tedy připodobníme k otevřené polopřímce. Týká se to její prostorové dimenze, kdy Praha představuje polootevřený prostor, bludiště bez hranic, ale především a zásadně té časové. U časové roviny si můžeme představit dvě základní východiska. Prvním je, že performance skončí (což se také po dvou dnech stalo) pozdravením autora a zapečetěním času do měřitelné jednotky. Druhým, hypotetickým východiskem by bylo to, kdyby autora nikdo nepozdravil tak dlouho, že by mu hrozila smrt vyčerpáním, nebo hladem. V tomto bodě úvah se rýsují opět dvě možnosti:

3 emailová konverzace autora s Lumírem Hladíkem, 15.7.2018, příloha č.1.

4 emailová konverzace autora s Lumírem Hladíkem, 10.8.2018

přerušení akce, nebo smrt.

1.2.2. Přetnutý čas

Jelikož Hladíkova akce nebyla přerušena, nýbrž ukončena, je na místě ji porovnat s akcí, která sice také byla ukončena, avšak její autor *ex post* přiznává možnost jejího přerušení. Uděláme nyní krátkou odbočku k performanci *Doomed* (1975)⁵ Chrise Burdena, podobající se ve svých podmínkách *Tichu a hladu*. Akce proběhla následovně: „*Performance se skládá ze tří prvků: ze mě samotného, z hodin na zdi a tabule průhledného skla. Sklo bylo opřeno o zeď v úhlu 45 stupňů, hodiny byly na levé straně ve výši očí diváků. Já jsem vlezl na zem do prostoru mezi sklo a zeď a lehl si na záda. Byl jsem rozhodnut zůstat v této pozici neurčitou dobu – dokud by se některý ze tří prvků, z nichž se performance skládala, neporušil. Zodpovědnost za přerušení akce jsem přenesl na vedení muzea – o tom jsem je ale neuvědomil. Akce skončila, když Denis O' Sheea donesl karafu s vodou do prostoru mezi zeď a sklo, po 45 hodinách a 10 minutách od začátku. Bezprostředně poté jsem vylezl, rozbil kladivem hodiny, které měřily čas od začátku do konce performance.*“⁶ Těsně předtím, než mu podá karafu s vodou, konzultuje ředitel galerie akci s lékařem a ten mu řekne, že se mu můžou začít rozkládat játra. Chris Burden však později v rozhovoru zmiňuje, že by nejspíše akci v případě ohrožení života sám ukončil, neboť pro nikoho nechce zemřít žijící.⁷ Tato akce se sice odehrála v institucionálním kontextu, kde si diváci byli vědomí své role diváků, avšak její východiska a podmínky jsou velice podobná s těmi Hladíkovými. I když performance byla přerušena, potvrzuje odhodlání akčních umělců jít nejen na hranici umění, ale také na hranici života. Umělecké dílo se stává otázkou života a smrti.

Hladík v rozhovoru uvádí, že s přerušáním akce nepočítal a otázku zdraví neřešil:

„*Věděl jsem, že bez jídla se dá vydržet velmi dlouho, třeba i 14 dní. Byl jsem pevně rozhodnut jít až do krajnosti. Neuvažoval jsem o předčasném ukončení, to by akci zničilo.*“⁸ Je možno se ptát, co by se stalo opravdu, kdyby mu šlo o život, avšak tato

5 příloha č.4

6 Petr Rezek. *Tělo, věc a skutečnost*. Praha: Ztichlá klika, 2010, str. 88

7 *tamtéž*, str. 90

8 emailová konverzace autora s Lumírem Hladíkem, 15.7.2018, příloha č.1.

situace zůstane jen hypotetickou. Akce však nemusí být předčasně dokončená, její čas završí Josef Davídek svým pozdravem.

1.3. Společnost

1.3.1. Odcizení

Vypovídá vlastně čas naplnění performance o míře odcizenosti normalizační společnosti? To nelze s jistotou tvrdit, neboť záleží na více faktorech, jako například na okruhu Hladíkových známých, na jeho vystupování a dalších. Dalším faktorem je samozřejmě to, že Hladík nijak nevystupoval z davu, byl prostě krácejícím chodcem, jedním z mnoha. Tato civilnost a nenápadnost, jak ještě rozvedeme dále, je pro akční umění 70. let jedním z typických rysů. Je ovšem jasné, že Hladíkova práce necílí primárně na odkrytí kořenů odcizené normalizační společnosti. Naopak, podle Claire Bishop je to právě západoevropské participativní umění, které reaguje na odcizenost individualistické společnosti, ve které plní úlohu: „*konstruktivní a opoziční odpověď na atomizaci společenských vztahů spektáklem*“⁹ A navíc, české akční umění 70. let nemá participativní charakter, není angažované směrem k celé společnosti.¹⁰ Spíše se přichyluje k individuálnímu prožitku, který je však často sdílený a v soukromí kolektivu blízkých vytváří „*nezávislé, represivním prostředím neovlivněné individuální životy či snahy budovat malá, vnitřně nesvobodná společenství, vymykající se všeobecné kontrole*.“¹¹

1.3.2. Divák

Funkce diváků je ovšem v českém akčním umění 70.let zajímavá problematika. V tomto ohledu můžeme rozlišit tři typy případů. Prvním je ten, kdy performer vykonává akci v soukromí či opuštěn v přírodě, a divák se tak o jeho činnosti může dozvědět pouze

9 Volně přeloženo autorem z Claire Bishop. *Artificial Hells: Participatory art and the politics of spectatorship*, London: Verso, 2012, str. 129

10 tak jak se projevoval spíše v 60.letech, nejvýrazněji v raných happeninzích Milana Knížíka, který se vědomě snažil o aktivní zapojení diváků a tím o jejich vytržení ze společenské apatie. In: Pavlína Morganová. *Akční umění*. 2. rozšířené vydání. Praha: J. Vacl, 2009 [1999], str. 26-31

11 Tomáš Pospiszyl. *Asociativní dějepis umění*. Praha: Tranzit, 2014. str. 126

z dokumentace.¹² Pak je tady zvláštní případ, kdy performer vykonává uměleckou akci na veřejnosti, ale ví o tom jen on sám (případně fotograf, který akci dokumentuje). Děje se tak proto, že činnost vypadá úplně obyčejně.¹³ Do této kategorie lze zařadit i *Ticho a hlad* s tím rozdílem, že výsledek této akce je na kolemjdoucích přímo závislý, ač si toho nejsou vědomí. Tato nevědomá a pasivní (i když v *Tichu a hladu* zároveň aktivní) role publika je pro kontext českého akčního umění zásadní, nejenom proto, že toto umění bylo prezentováno v neviditelnosti, mimo oficiální struktury, ale také že tuto situaci reflektuje sám umělec:

„Říkáte to správně, nikdo si toho nevšimne... Tady vidím ten nejsilnější a převratný vklad či příspěvek akčního umění té doby. Změna kontextu, předsevzetí a fyzická realizace provedená umělcem dokázaly dosud nepoznaným způsobem transformovat triviální, každodenní aktivitu, úkon, či předmět do úplně nové úrovně, předložit nový vhled a úhel pohledu.“¹⁴

Třetím případem je potom performance vědomě a záměrně cílící na kolemjdoucí diváky, jejímž výrazným zástupcem je Milan Knížák, například s happeningem *Demontrace jednoho* (1964).

I když v prvních dvou případech nebyla podstatná interakce s primárním publikem, vždy je kladen důraz na dokumentaci děl. Ty sice byly většinou byly vystavovány na neoficiálních, či bytových výstavách opět jen pro kolektiv známých, nebo v zahraničí, je ale jasné, že předání individuální zkušenosti dalším lidem bylo důležité. Právě proto plnila dokumentace zejména funkci záznamu a prostředku komunikace se sekundárním divákem.

Nenápadnost a materiální minimalizace prostředků je tedy častým záměrem umělce. Často jde o nenápadné změny každodenní skutečnosti. Zároveň lze s Claire Bishop namítnout, že tato nenápadnost nebyla čistě dobrovolná, ale ve skutečnosti plynula z dvou charakteristických společenských rysů. Zaprvé byla v totalitní komunistické

12 Příkladem může být například série performancí *Kontakty* (1979-1980) Milana Kozelky, který sám v přírodě vykonával fyzicky náročné akce, ve kterých konfrontoval svoji tělesnost s přírodou.

13 Příznačnou akcí tohoto druhu, která ostatně pracuje přímo s tématem neobyčejně obyčejné situace je *Divadlo Jiřího Kovandy* z listopadu 1976. V něm Kovanda „hrál“ podle předem připraveného scénáře, nikdo z kolemjdoucích ale netušil, že se jedná o divadlo, protože jeho pohyby byly úplně běžné.

14 Pavlína Morganová. *Lumír Hladík*. Praha: SVIT, 2011, str.70

společnosti atmosféra všudypřítomného dohledu a aktéři vykonávající činnosti neslučitelné s ideologií se museli buďto skrývat, nebýt vidět, anebo riskovat kriminalizaci. A zadruhé, samotná manifestace státní ideologie sázela na spektakularitu v podobě masových průvodů a oslav a neoficiální umělci se proti tomuto snažili záměrně vymezit.¹⁵ Obrácení k nenápadnosti bylo tedy ambivalentní, jak vynucené, tak reflektující. Pokud tedy v západním kontextu soudobého umění dochází k přibližování umění a života strategiemi participativního umění jako reakce na atomizaci společenského života, ve východním kontextu je to naopak odvrácení se od kolektivního k individuálnímu a soukromému, avšak sdílenému, jako reakce na represivní a vynucovanou kolektivní kulturu.¹⁶

1.4. Význam

Pokud se zaměříme na další hmotné pozůstatky této akce, do dnešního dne se zachovaly dvě černobílé fotografie¹⁷, které zastihují autora otočeného zády ke kameře. Tyto fotografie byly pořízeny Hladíkovým fotografem Leošem Malíkem¹⁸, který Hladíka následně celou dobu performance v mlčení následoval a akci dokumentoval. Fotografie jsou bez kontextu dost nezajímavé¹⁹, zachycují prostě člověka, který se prochází a je k nám otočený zády. Bez znalosti vztahu fotografie k akci nemáme šanci rozpoznat obsah akce, můžeme nanejvýš hádat. Fotografie nejsou proto pro porozumění performance nezbytné, avšak pomáhají naší interpretaci. Lze v nich totiž nalézt jeden důležitý aspekt a to právě pohled zezadu. Jakoby totiž pozice kamery obrazově vystihovala onu polopřímku. Vidíme výchozí bod a směr a zbytek nám zůstává utajen. Tato kompozice byla sice ryze funkční, protože fotograf neměl jinou možnost, než performeru, jehož pohyb byl spontánní, následovat. Zároveň však podporuje ideu polopřímky a charakter celé akce. Takto vzniklá situace, kdy máme stanovený začátek, avšak konečný bod, nebo další cesta nejsou jasně definované, jsou zajímavé z hlediska

15 Claire Bishop. *Artificial Hells: Participatory art and the politics of spectatorship*, London: Verso, 2012, str. 130-131

16 *tamtéž*, str.161

17 přílohy č.2 a č.3

18 emailová konverzace autora s Lumírem Hladíkem, 15.7.2018, příloha č.1.

19 fotografie, která zachycovala tvář Josefa Davídka, který Hladíka jako první pozdravil, se nedochovala, viz. emailová konverzace s Lumírem Hladíkem, 15.7.2018, příloha č.1.

tehdejšího Hladíkova života. V té době už byl rozhodnut emigrovat do zahraničí. Sám Hladík k tomu říká: „*Pomalu jsem se mentálně i fyzicky posunoval k bodu „nenávratna“... k takové „malé smrti“, převtělení, metamorfóze... k emigraci.*“²⁰ Slova jako nenávratno, malá smrt, či převtělení jsou opředená jistou spiritualitou a odkazem na jiný život, jakoby život na západě nebyl ani součástí reality, nýbrž jiné dimenze. Pro Hladíka je tedy akce jakousi symbolickou přípravou na vykoupení v podobě emigrace, která mohla mít stejně nejistý průběh jako samotná performance.

20 Pavlína Morganová. *Lumír Hladík*. Praha: SVIT, 2011, str.74

2. One Year Performance 1978-1979 (Cage piece)

2.1. Závazek k uzavřenosti

One Year Performance 1978-1979 (Cage piece) Tehchinga Hsieha je první z pěti akcí ze série performancí, kdy Hsieh po dobu jednoho roku vykonává předem naplánovanou specifickou činnost. Autorský popis akce zní takto:

„I, Sam Hsieh²¹, plan to do a one year performance piece, to begin on September 30, 1978. I shall seal myself in my studio, in solitary confinement inside a cell-room measuring 11'6" x 9' x 8'. I shall NOT converse, read, write, listen to the radio or watch television, until I unseal myself on September 29, 1979. I shall have food every day. My friend, Cheng Wei Kuong, will facilitate this piece by taking charge of my food, clothing and refuse.“²²

Jedná se tedy opět o vědomou činnost na základě autorského rozhodnutí. Pokud autorský popis porovnáme s tím Hladíkovým, opět narazíme na ono slovní spojení „*until I unseal myself*“. Tato věta mi, stejně jako „*Rozhodl jsem se...*“ Hladíka, připadá zásadní pro pochopení jejich motivace. K omezování jistých aspektů života dochází pouze z vnitřního přesvědčení. Z této věty můžeme odvodit, že Hsieh měl celou dobu přístup k tomu, aby z klece vyšel. Na rozdíl od Hladíka totiž dovršení plánu performance závisí pouze a jenom na něm a jeho vůli. To přináší nezávislost, ale zároveň i odpovědnost. On byl tím, na kterém ležela tíha toho, že to může vzdát, on byl jediným měřítkem dokončení performance. I když existovalo potvrzení od notáře²³, že akce proběhla tak, jak se autor zavázal. Individuální svědomí zde funguje jako hodnotový systém. Hsieh se tedy obrací pouze sám k sobě, je výchozím i konečným bodem akce, je celou její předem vymezenou přímkou.

21 Tehching Hsieh používá u svých prvních tří performancí pseudonym Sam Hsieh kvůli strachu z kriminalizace jeho statusu nelegálního imigranta.

22 Autorský popis performance zde není záměrně překládán, neboť ho považujeme za součást díla. Adrian Heathfield – Tehching Hsieh. *Out of Now: The Lifeworks of Tehching Hsieh*. London: Live Art Development Agency - MIT Press, 2009, str. 66

23 příloha č. 5.

2.2. Prostor

V Hsiehově akci jsou však podmínky mnohem striktnější. Co se týče prostoru, je jasně vymezen pro tento účel připravenou celou. Cela měla přesně dané rozměry, převedené na metrický systém 350 x 274 x 244 cm, což je srovnatelné s vězeňskými celami v USA.²⁴ Součástí cely byla postel, žárovka, umyvadlo a jednoduchá kád' na umývání a vylučování. Co se týče vybavení cely, je ještě skromnější než bývá v celách vězeňských.²⁵ Umělcův pohyb je tedy extrémně omezen, dokonce radikálněji než ve věznicích, kde se chodí alespoň jednou týdně na vycházky a někdy se společně jí. Podobně to platí i o časové rovině. Performance trvá přesně 365 dní. Umělec si dále klade podmínky, že nesmí mluvit, číst, psát, poslouchat rádio a sledovat televizi.²⁶ Autor tedy volí totální omezení interakce s lidmi a světem a zároveň radikalizuje vztah k sobě samému, neboť o svém prožívání nemohl dát vědět. Autor se zkrátka uvěznil v samotě.

Hsiehovo oblečení odkazuje na vězeňský nebo vojenský²⁷ stejnokroj. Jednoduché bílé kalhoty a košile, na které je natisknuté umělcovo jméno a dvě čísla. Na pravé straně SAM s číslem 93078, na levé HSIEH s číslem 92979. Čísla, která jsou také vyškrábána na zdi cely po 365 čárkami²⁸, značí dataci Hsiehova pobytu v cele – od 29.9.1979 do 30.9.1980. Uniformita a přísnost provedení evokuje skutečné vězení. Volba vězeňské estetiky je však podle mého názoru nikoliv volba kontextuální, nýbrž konceptuální. Hsieh chtěl touto formální přísností oprostit své akce od jakékoliv vnější poetiky, chtěl je

24 přesné velikosti cel v letech 1979-1980 a počet lidí, kteří je obývali je velmi těžko dohledatelná informace, ale také ne příliš podstatná. Z volného průzkumu federálních vězeňských zařízení v USA jsem zjistil, že cely mají různé, ale velmi podobné velikosti, které se příliš neliší od velikosti Hsiehovy cely. Je však na místě podotknout, že tyto cely byly někdy obývané nikoliv jen jedním, ale skupinou vězňů. zdroj: „List of United States federal prisons“ [online]. Wikipedie.org. 7.8.2018 [cit. 13.8.2018]. Dostupné z: online: https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_U.S._federal_prisons

25 srovnáno se zařízením ADX Florence, což je zařízení s nejvyšším stupněm ochrany. Zvukotěsná cela v tomto zařízení obsahuje kromě jiného osvětlení ovládáno dálkově, betonovou postel, stůl a židli, sprchu na časovač, záchod, úzké okno, rádio a možnost sledování televize jako odměnu za dobré chování. Je přibližně stejně velká (366 x 213 cm v ploše) a o něco málo vybavenější, především v otázkách hygieny. zdroj: „ADX Florence“ [online]. Wikipedie.org. 9.8.2018 [cit. 13.8.2018]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/ADX_Florence

26 první tři podmínky jsou jasné, poslední dvě však poněkud zavádějící vzhledem k faktu, že autorova cela rádio ani televizi nezahrnovala.

27 Tehching Hsieh byl na Taiwanu mezi lety 1970-1973 vojákem z povolání. Nutno také zmínit, že Hsieh používá formální znaky spojené s vojenstvím už v jedné ze svých raných maleb, *Military ID* (1973). Tuto životní zkušenost nemusíme nutně chápat jako předobraz jeho estetiky, avšak považujeme za nutné tutu spojitost zmínit.

28 příloha č. 9

okřesat na dřeň a vytvořit jistou civilnost. A navíc ve své cele kvůli podmínkám akce ani nic jiného mít nemohl. I přes urputnou naléhavost jeho díla, je to právě tato formální objektivizace, která jeho činnost zbavuje zbytečné heroizace. Hlavně je zde však zásadní fakt, který logiku uvěznění převrací: Hsieh je vězněm dobrovolným. Není vězněm ideologickým ani trestaným, nýbrž vězněm univerzálním.

2.2.1. Dokumentace

Co se týče dokumentace, Hsieh volí věcný, pečlivý a velice systematický způsob. Kromě několika ilustračních fotek, na kterých Hsieh stojí, leží, sedí²⁹, umývá se, vylučuje, nebo vyrývá čáry do zdi, vzniklo další 365 fotografií, které jsou identicky snímány a dokumentují průběh performance frekvencí jedné fotografie za den³⁰. Tyto fotografie pořizoval Hsiehův přítel Cheng Wei Kuong, který také každý den Hsiehovi přinášel jídlo a odnášel odpadky. Fotografie jsou snímány frontálním pohledem, centrálním polodetailem, zachycují performeru ve stejné poloze a se stejným výrazem. Jediné, co se na fotografiích mění, je délka autorových vlasů. Tento způsob objektivní a neemotivní časosběrné dokumentace je pro umělce i jeho další práci typický. Do této utilitární estetiky pasových fotografií však systematická časosběrnost vnáší okouzlení zhuštěným trváním měnící se skutečnosti. Také čas jednoho roku je významným aspektem tohoto uvažování. Je to základní jednotka, kterou měříme naše životy, doba, kdy naše planeta oběhne slunce a naplní se cyklus ročních období. Je to aplikace „*kulturního měřítka na vesmírný řád*“³¹.

2.3. Samota

Můžeme tedy jen odhadnout, co Hsieh celý rok v cele dělal. Co může dělat člověk v cele bez čtení, mluvení a psaní? Sedět, stát, pohybovat se, cvičit, přemýšlet. Jistě by se daly nalézt i další činnosti, nicméně tento seznam by nebyl dlouhý. Tyto činnosti se zkrátka nacházejí někde mezi kategoriemi přežívání a prožívání pouze se sebou samým. Zajímavým bodem je škrábání čárek do zdi po vězeňském způsobu, který vycházel z

29 příloha č. 6

30 příloha č. 7

31 Adrian Heathfield – Tehching Hsieh. *Out of Now: The Lifeworks of Tehching Hsieh*. London: Live Art Development Agency - MIT Press, 2009 str. 18

Hsiehovy potřeby udržet ponětí o čase, ačkoli sám přiznává, že tímto mohl porušit pravidlo o zákazu psaní.³² Z rozhovorů je ale patrné, že Hsieh se dle vlastních slov věnoval především „*ryzímu a nevyřčenému myšlení*“³³. Jeho pobývání naznačuje vzpomínka, že aby si svůj omezený prostor myšlenkově zvětšil, rozdělil si celu na domov, který představovala jeho cela a svět, který představoval zbytek místnosti.³⁴

V plánu Tehchinga Hsieha se však nacházelo i místo pro setkání s veřejností. Zhruba každé tři týdny byla performance otevřena pro veřejnost a to od jedenácti do sedmnácti hodin (celkem devatenáctkrát). Jak veřejnost na performance reagovala a co dělal za její přítomnosti Hsieh není jisté, je však potvrzené, že se Hsieh vyhýbal jakékoliv interakci včetně očního kontaktu³⁵. Hsieh však vzpomíná, že „*jednoho dne do ateliéru přišla starší paní, rozhlédla a pak přistoupila blíže k mé kleci. Chytla se mříží a zeptala se: 'Kde je ta výstava?' Samozřejmě jsem neodpověděl.*“³⁶

Svět a lidé kolem nemají tedy žádnou možnost do jejího průběhu zasáhnout, ale mají možnost dílo vidět a přemýšlet o něm. Hsieh se uzavírá do samoty, ale nikoliv do izolace.

2.4. Význam

Jak tedy vlastně můžeme interpretovat Hsiehovu akci? Je manifestací individuální svobody vyhozené do paradoxu, či metaforou uvězněním člověka v podmínkách života, či světa? Je politickým aktem, který převrací a radikalizuje své odcizení? Sám Tehching Tsieh nechce, aby jeho performance byly považovány za proklamaci nějakých tezí. Svě akce ale nevnímá ani jako prostý život. Jejich tématem je prožívání, jak ale sám poznamenává, jejich časem je čas umělecký, nikoliv čas života:

„*Moje umění má určitě rysy života jako takového. Ale já opravdu nerozmazávám hranici mezi uměním a životem. Rozdíl mezi každou roční performancí je onen život. Ale ona*

32 Adrian Heathfield – Tehching Hsieh. *Out of Now: The Lifeworks of Tehching Hsieh*. London: Live Art Development Agency - MIT Press, 2009 str. 67-100

33 volně přeloženo autorem z *tamtéž*, str. 24

34 *tamtéž*, str.327

35 volně přeloženo autorem z *Amelia Jones. Perform, record, repeat: Live Art in History*. Chicago: The University of Chicago Press, 2012, str. 460

36 *tamtéž*, str. 459

díla samotná jsou časem umění, ne žitým časem.“³⁷

Hsieh tedy prožívá skutečnost asketickým způsobem, pořád ale rozlišuje mezi prožíváním uměleckým a prožíváním skutečným. Rýsuje se zde jasná hranice. Askeze zde tedy není život sám, ale uzávkované prožívání času, které se stává objektivním. Ale lze vlastně oddělit umění, které objektivizuje prožívání, od života samotného? Lze to podmínit pouze rozhodnutím umělce? Má umělec právo definovat svoje umění, nebo je tento úkol zodpovědností druhých? Právě od tohoto bodu se dá pomalu uvažovat o vztahu umění a náboženství. V náboženství jsou asketické praktiky součástí života, nebo dokonce život sám, protože askeze prostupuje všemi jeho kategoriemi. Taky má askeze jasný cíl, zatímco umění může mít pro každého jinou funkci. Náboženství míří k jednotě, umění k pluralitě.

Hsieh tvrdí, že jeho akce jsou jen prožíváním času³⁸. Člověk si dobrovolně udělá rozvrh a svou vůli ho splní. Jakmile skončí, je to minulost a přichází budoucnost. Podobným způsobem se zrodila i motivace k jeho ročním performancím. Hsieh trávil čas v ateliéru, aniž by něco dělal, když ho napadlo, proč neudělat umění ze samotného plynutí času a přemýšlení, který je ohraničen lidským bytím v něm? Hsiehovy akce tedy vycházejí z jeho životní filozofie, že život je rozsudkem (*life is sentence*) a plynutím času.³⁹ Jeho akce jsou pokusem přenést tuto filosofii do umění, A když chce tedy oddělit čas umění od času života, musí mu dát zaprvé strukturu a formu. A také tato systematická forma je významným rysem. Jako by Hsiehovi nestačila osobní umělecká zodpovědnost ke svému dílu, ale potřeboval ji mít zajištěnou i oficiální notářskou cestou. Souvisí to s faktem, že sám byl ve Spojených státech ilegálně a bez oficiálního povolení úřadu? Je to Hsiehův záměr pracovat s jistou byrokracií vynahrazením jeho skutečného statusu ilegálního uprchlíka? Vytváří paralelní systém uznání právním systémem? Nebo je zkrátka jen člověk se systematickou náturou? Možné je obojí: „*Jazyk zákona byl přiměřený k artikulaci mých nápadů. Byl jsem ale jediný kdo zákony navrhoval, vykonával a taky porušoval.*“⁴⁰

37 Adrian Heathfield – Tehching Hsieh. *Out of Now: The Lifeworks of Tehching Hsieh*. London: Live Art Development Agency - MIT Press, 2009 str. 334

38 *tamtéž* str. 328

39 *tamtéž*, str. 324

40 volně přeloženo autorem z Amelia Jones. *Perform, record, repeat: Live Art in History*. Chicago: The University of Chicago Press, 2012, str. 458

3. Duchovní a umělecká askeze

3.1.1. Forma askeze

A jaké jsou tedy linie vedoucí od používání askeze v performanci k duchovním tradicím? Technika askeze je přirozeně spojená s formami víry. Zajímá nás tedy, čím je podobná a rozdílná askeze dějící se primárně v uměleckém kontextu. Nebudeme se ovšem zabývat konkrétními postupy askeze, ale spíše východisky a motivacemi, které k ní vedou. V prvním plánu se budeme zabývat obecnou askezí, která může být ve svém zjednodušení chápána jako společný postup různých duchovních tradic a posléze se budeme snažit najít styčné ideové body performancí a forem víry.

Obecně se dá askeze charakterizovat takto: „*Askeze se chápe jako dobrovolné odpírání si čehosi, zejména rozkoší a požitků, aby asketa mohl pokračovat v nastoupené cestě pokání či ctností dle určitého morálního kodexu nebo z přesvědčení.*“⁴¹ Tato definice nám pro první plán této práce stačí. Askeze je zde chápána jako forma k dosažení změny - nabytí určitého poznání, či hodnoty. Z hlediska formy se umělecká a duchovní askeze shodují. V obou případech jde o činnost odpírání si potřeb a požitků a je to dobrovolný proces. Ovšem dále je to složitější. Zatímco duchovní askeze usiluje o změnu stavu, či přijetí předem definované hodnoty, v umělecké askezi jsou motivace zamlženější. Ač jsou oba druhy askeze společné v kontemplaci a redukci interakce člověka se světem, otázkou zůstává, zda-li umělecká askeze usiluje o vytvoření přidané hodnoty a pokud ano, jaké.

3.1.2. Obsah askeze

Zásadním bodem úvahy o diferenci mezi obsahem umělecké a duchovní askeze se stává její motivace. V umělecké tvorbě motivace vyvěrá nejčastěji z umělcovy touhy tvořit cestu novou, nikoli následovat cestu určenou. Umělecká tvorba samotná se sice dá chápat jako nastoupená cesta, ale ta se liší u každého individua zvlášť. Motivace

41 „Askeze“ [online]. Wikipedie.org. 4.10.2017 [cit. 13.8.2018]. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Askeze>

umělecké tvorby může být chápána jako snaha vytvořit výpovědní hodnotu, ta sama ale může mít různé formy a interpretace, není pevná. Anebo může zcela chybět. Ideové cíle také nemusí být předem definovány, umělecká askeze nefunguje primárně ani jako očišťující metoda, ani jako činnost vedoucí k nějakému jinému stavu, ale jako činnost produkující významy samovolně a spontánně. Duchovní askeze je formou vedoucí k obsahu, kdežto forma a obsah umělecké askeze jsou jedno a to samé. Abychom však mohli porovnávat uměleckou a duchovní askezi a odlišit je od sebe, je potřeba nejdříve najít jejich konkrétní styčné ideje s duchovními naukami. Ač oba umělci byli ovlivněni také křesťanským kontextem, nejvíce podobností jejich snahy lze najít s idejemi buddhismu.

3.1.3. Volba askeze

Ať je to vědomé, či nevědomé rozhodnutí, oba autoři docházejí ke strategiím, které se nápadně podobají asketickým praktikám, jaké známe z náboženství. Jak dále ukážeme, duchovní a umělecká askeze má různé motivace a kontext, ve kterém probíhají se značně liší. Volba strategie askeze samozřejmě vyplývá jak z uměleckého, tak společenského a historického kontextu.

V 70. letech je v uměleckém dění výrazným trendem dematerializace umění, důraz na konceptuální přemýšlení a práce s tělesností a prožíváním skutečností. Je to období v dějinách umění poznamenáno snahou hledání hranic mezi životem a uměním a jejich narušování nejenom ve smyslu hry⁴², ale také samotného prožitku těla. Navíc kontrakturní hnutí 60. let ve své snaze o zpochybnění západní racionalistické tradice a technokracie⁴³ přináší široký zájem o východní duchovní učení, které vyzdvihují důraz na poznání prostřednictvím zkušenosti a ne pouhého rozumu⁴⁴. Je tedy vidět, že volba askeze v umění byla samozřejmě součástí soudobého uměleckého dění i

42 jako to například dělá hnutí Fluxus

43 o tomto tématu podrobně viz. Theodore Roszak. Zrod kontrakultury: Úvahy o techokratické společnosti. Přeložil Pavel Černovský. Praha: Malvern, 2015

44 historie vzájemného vlivu křesťanství a buddhismu je dlouhá a podrobně popsána v knize *Setkávání buddhismu se Západem* Frédérica Lenoira. Ve zmíněném kontrakturním hnutí jí zpopularizovali hlavně spisovatelé Allen Ginsberg a Jack Kerouac, kteří také byli hlavními postavami tzv. Beat Zen Generation, in Frédéric Lenoir. *Setkávání Buddhismu se Západem*. Přeložila Lada Bosáková. Praha: Volvox Globator, 2002

společenského kontextu, že na něj do jisté míry navazovala. Zároveň však oba umělce přivádí k těmto strategiím jejich vlastní životní příběh a pnutí vnitřních otázek, které se snažili pomocí své tvorby klást a zodpovědět.

3.2. Hsieh a trvání beze smyslu

Tehching Hsieh jakékoliv metafyzické interpretace své práce odmítá. Spíše se odvolává na základní lidské filosofické otázky:

*„Tohle je život: plynutí času. Není o tom, jak ho prožít, ale o přijetí myšlenky plynutí času. Víím, že lidé o mé práci uvažují ve spirituální rovině, ale je to opravdu jen o tom, že trávím čas. To je všechno.“*⁴⁵

Co znamená žít? Nejde o to, jak trávíme čas, ale jednoduše o přijetí plynutí času. I přes jeho jasné odmítnutí metafyziky se však v jeho životním příběhu a v rozhovorech dají najít určité náznaky směrem k duchovním tradicím a tyto spojitosti jeho uměleckého uvažování s východní duchovní kulturou potvrzuje i Adrian Heathfield: *„Pokušení takto uvažovat plyne ze silné naléhavosti díla uvažovat o umění jako praxi žitých zákonů sebeobjevování a sebedefinování a jako důsledek ohromujícího závazku Hsiehova díla.“*

46

3.2.1. Každodenní čas

Ačkoliv sám Hsieh to odmítá, není možné tyto souvislosti nevidět a nepopsat je. Další odstavce tedy berme jako možnou, ale nikoli nutně platnou interpretaci; sám Hsieh chce, aby jeho práce byla otevřená a spojitost s východními tradicemi je jednou z možností, jak se k nim postavit. Zajímavý je především fakt, že ačkoliv na jeho rodném Taiwanu převládá u dvou třetin lidí buddhistická nebo taoistická víra, Hsieha silně ovlivnila jeho matka, která byla oddanou křesťankou: *„Ovlivnila mě v otázkách oddanosti a obětavosti. Ale ne v křesťanském pojetí – ona byla křesťankou. Já to dělal pouze pro*

45 volně přeloženo autorem z „Performance artist Tehching Hsieh talks taking risks with Marina Abramović“ [online]. Interviewmagazine.com. 6.11.2017 [cit. 13.8.2018]. Dostupné z: <https://www.interviewmagazine.com/art/performance-artist-tehching-hsieh-talks-taking-risks-marina-abramovic>

46 volně přeloženo autorem z Adrian Heathfield – Tehching Hsieh. *Out of Now: The Lifeworks of Tehching Hsieh*. London: Live Art Development Agency - MIT Press, 2009 str. 28

umění.⁴⁷

Je jisté, že jeho performance v sobě implikují hodnotu obětování a i zarputilé oddanosti své činnosti. Avšak tato hodnota není cílem, není primární výpovědní hodnotou, je něčím, co vzniká až sekundární interpretací. Právě trváním beze smyslu a zanícením bez hodnot je jeho tvorba silně fascinující. Motiv sebeobětování je v moderním umění častým námětem⁴⁸, avšak Tehching Hsieh se vzdává excentričnosti a estétského mučednictví. Jeho performance jsou redukovány na prožívání extrémní pouze z hlediska prostoru a času. Je to prožívání lidské, nikoli mučednické.

Tehching Hsieh totiž nachází východiska ke své tvorbě především v každodenním prožívání, na které klade důraz buddhismus. „*Život není problém, jež je třeba vyřešit, ale zkušenost, jež je třeba prožít.*“⁴⁹ Takové chápání života nám nechce dát jasnou odpověď v jediné pravdě a klade důraz na odpovědnost jedince za svůj život. U Hsiehovy akce a celé tvorby to vidíme zřetelně. Není náhoda, že jeho monografie má podtitul *Lifeworks of Tehching Hsieh*. Adrian Heathfield nám tím naznačuje těsnou spjatost umělcova život s jeho dílem. Také jednou z pohnutek vedoucí ke koncepci první roční performance je odkázat na odcizenost, se kterou se Hsieh potýkal jako chudý a ilegální imigrant s jazykovou bariérou. Heathfield poznamenává, že jeho performance „*jednoduše přenesla aktuální podmínky jeho tehdejších životních okolností – jejich obecnou setrvačnost, jejich okrajový a spekulativní charakter, jejich nedostatečnou aktivitu a viditelnost.*“⁵⁰ Jeho první roční performance byla prohloubením a zároveň radikální odpovědí na životní podmínky, se kterými se potýkal. Ty sice vycházely z jeho konkrétního postavení sociálně a kulturně izolovaného jedince, ale zároveň jako by byly z jistého pohledu univerzálně lidskými. Život je jen prožíváním času a jeho umění toto manifestuje.

Zároveň je jeho přístup podobný také tomu, jak tělesnou a myšlenkovou aktivitu vnímá

47 volně přeloženo autorem z: „No time like passing time: conversation with Tehching Hsieh (Part 1)“ [online]. Artasiapacific.com. 4.10.2017 [cit. 13.8.2018]. Dostupné z: <http://artasiapacific.com/Blog/NoTimeLikePassingTimeAConversationWithTehchingHsiehPart1>

48 k tomuto tématu esej Dílo a oběť Jindřicha Chalupického z roku 1978, in Jindřich Chalupický. *Cestou necestou*. Jinočany: H&H, 1999, str.246-254

49 Claire B. Levenson. *Buddhismus*. Přeložila Jana Žůrková. Praha: Agite/Fra, 2009, str. 37

50 volně přeloženo autorem z Adrian Heathfield – Tehching Hsieh. *Out of Now: The Lifeworks of Tehching Hsieh*. London: Live Art Development Agency - MIT Press, 2009, str. 24

buddhismus:

*„Přísná tělesná disciplína je sice základem buddhistické praxe, avšak pravda není dána zvnějšku, procitnutí je v tomto pojetí možné jen uvnitř uvědomělého lidského těla. To je nezbytnou podmínkou pro začátek hledání.“*⁵¹

Hsieh také v rozhovoru tvrdí, že ačkoliv v *One Year Performance 1978-1979* uvěznil své tělo, jeho mysl byla od uvěznění oprostěna a volná.⁵² A ačkoliv se ohrazuje vůči interpretaci akce jako sebe-kultivace Zenu, je to příznačné ohrazení, neboť sám Zen je založen na přesvědčení, že zkušenosti vedoucí k procitnutí se nedají vyslovit, nedají se učit, dá se k nim pouze dospět životní zkušeností a praktikováním různých cvičení.

3.2.2. Univerzální čas

Dalším aspektem je význam prožívaného času. Není to prožívání historického času, nýbrž prožívání času univerzálně lidského. Samozřejmě, že performance mají konkrétní dataci, ale ta je nutností, nikoliv významem. Hsieh strukturuje a prožívá univerzální lidský čas. Tento čas nezávisí ani tak na sledu minut, hodin, či dnů, ale na jisté esenci času, protože *„život je trávení času“*. Hsieh tedy nehledá podobu soudobého světa, ale obecných lidských podmínek. O objektivitě tohoto času může svědčit nakonec i onen civilní způsob dokumentace a prezentace. A v takovém úhlu pohledu Hsiehovo bytí v čase, ona nečinnost je podobná spíše idejím východních duchovních směrů než západní osvícenské tradice. Podobu této ne-činnosti můžeme najít například v taoistickém principu *wu-wej*, pojmu, který naznačuje běh světa nikoliv konáním, ale nekonáním – přirozeným růstem. To je zásadní rozdíl mezi křesťanským pojetím světa, kde Bůh tvoří svět konáním.

One Year Performance 1978-1979 se koncentruje na radikální omezení lidské činnosti, což je opačným principem západní osvícenské tradice, která neustále usiluje o lepší poznání světa, o nacházení absolutní pravdy, která ospravedlní lidský život a naplní ho obsahem. Je zde kladen velký důraz na konání, které vede k pokroku. Hsieh však

51 Claire B. Levenson. *Buddhismus*. Přeložila Jana Žůrková. Praha: Agite/Fra, 2009, str. 47

52 Adrian Heathfield – Tehching Hsieh. *Out of Now: The Lifeworks of Tehching Hsieh*. London: Live Art Development Agency - MIT Press, 2009 str. 328

většinu času ve své cele prostě je. To sice nevylučuje možnost růstu, naopak, jak uvidíme dále, jí to může podporovat, ale sám Hsieh nám tento růst nepředkládá. Říká nám pouze: jsem v čase. Je toto pouhé bytí v čase něčím reduktivním, či naopak něčím, co nás osvobozuje? Ideje buddhismu říkají, že pokud svůj život podrobujeme neustálým cílům, uniká nám.

*„Zdá se možná paradoxní, ale život směřující k cíli nemá žádný obsah, žádnou pointu. Spěchá dál a dál a všechno mu uniká. Nespěchajícímu, bezcílnému životu neunikne nic, neboť jen tam, kde není žádného cíle, spěchu, jsou lidské smysly plně otevřeny pro přijímání světa.“*⁵³

A Hsieh má ve své akci pouze jediný cíl, prožít a přežít, což nejsou samo o sobě cíle, to je život ve svých nejnnutnějších podmínkách.

Ovšem i když Hsieh jakoby žil univerzální čas, prožívá ho jako konkrétní osoba a to mu dodává rozměr určité lidskosti. Je to spojení každodennosti s jistou hodnotou, která tuto každodennost překračuje. Tento rozpor tvoří transcendence a imanence, který podle Jindřicha Chalupeckého tvoří autentický základ každého umění:

*„Tajemství umění spočívá v paradoxu transcendence a imanence. Existuje-li pro nás vůbec transcendentní, nemůže to být jinak, než že se hlásí k naší všední zkušenosti, že ji tato naše zkušenost v tomto světě někdy a někde může obsáhnout. ... To vzdálené, to docela jiné, to transcendentní přitom je zároveň to nejbližší, to nejhlouběji se nás dotýkající; to všední, to obyčejné, to každodenní je jakoby bezvýznamností a lhostejností.“*⁵⁴

3.2.3. Umělecký čas

Co ale tedy nakonec odděluje jeho akce, které mají tolik styčných bodů s buddhistickým přemýšlením o prožívání, je právě jejich vědomé uzávorkování do uměleckého času.

I když je obsahem akce prožívání redukováné na dřev, toto prožívání je vědomě nazváno uměním a uměle odděleno od prožívání neuměleckého. Zatímco tedy u asketů jejich prožívání splývá s jejich životem a je to cesta vedoucí k nějaké změně, u

53 Allan W. Watts. *Cesty zenu*. Přeložil Petr Jochmann. Olomouc: Votobia, 1995, str. 183

54 Jindřich Chalupecký. *Cestou necestou*, Jinočany: H&H, 1999, str. 151

uměleckých asketů je to autonomní časoprostor, život-objekt. Hsieh jakoby ze své žité subjektivní zkušenosti vyňal kus svého času a zarámoval ho jako umění. Tímhle vytváří čas nikoliv subjektivní, ale zdání času objektivního.

V rozhovoru s Adrianem Heathfieldem Hsieh tvrdí, že když ještě žil na Taiwanu, byl inspirován osvěcenskou tradicí a ruskou klasickou literaturou⁵⁵. Tento fakt je vzhledem k předešlým úvahám zajímavý z toho důvodu, že východní a osvěcenská tradice chápou prožívání a čas odlišným způsobem. Je potom tato inspirace osvícenstvím a racionalistickou tradicí zakódována v oné systematičnosti, s jakou přistupuje k plánování a dokumentaci svých akcí? Je jisté, že ač nás jeho performance nutí přemýšlet o metafyzických hodnotách, jsou paradoxně velmi materialistického založení a předchází jim jasné racionální rozhodnutí. Tento rozpor je podle mého názoru dalším důkazem, že Hsiehovo myšlení syntetizuje dohromady několik tradic, aby si získalo svoji autonomii a autentičnost. Uniká hodnotovým systémům, vytváří vlastní systém, kde hodnoty jsou proměnlivé; záleží na interpretaci každého diváka. Nebo jak to vyjadřuje Adrian Heathfield: *„Dílo zobrazuje umění jako způsob bytí, jako etickou praxi, jejíž etos ovšem není programový a transcendentální, kdežto odráží a koresponduje s fragmenty mnoha existujících etických systémů víry.“*⁵⁶

3.3. Hladík a nevědění jako poznání

3.3.1. Metafyzika

Narozdíl od Hsieha Hladík otevřeně přiznává vliv jak zen-buddhismu, tak křesťanství. Co se týče křesťanství, připisuje mu Hladík velkou inspiraci, avšak ne toliko v samotné víře v Boha, nebo morálních hodnot, ale spíše v tom, jak ovlivňovalo společnost a lidské myšlení. Hladík křesťanství chápe jako kulturně-historický fenomén, jako zdroj inspirace i prostředků pro umění a jako výrazné učení, které formovalo západní myšlenkovou tradici. Boha nevnímá jako tvůrce a soudce, ale jako princip, jenž je zakódován v přírodě

55 Adrian Heathfield – Tehching Hsieh. *Out of Now: The Lifeworks of Tehching Hsieh*. London: Live Art Development Agency - MIT Press, 2009, str. 324

56 Volně přeloženo z Adrian Heathfield – Tehching Hsieh. *Out of Now: The Lifeworks of Tehching Hsieh*. London: Live Art Development Agency - MIT Press, 2009, str. 28

v podobě kvantové fyziky, avšak dodnes plně nepochopen.⁵⁷ Křesťanství tedy nemá přímočarý vliv na charakter jeho tvorby, spíše obecný vliv na jeho myšlení. Zároveň však podotýká, že pro něj byla důležitá hodnota obětování: *„jde o nastolení hraniční, vyhrocené situace, kde jsme schopni překročit svoje limity, schopnosti, překročit svůj vlastní stín a tak se vykolejit do alternativního kontextu či arbitráže. ... zároveň také vydání se osudu a být ochoten, schopen trpět v případě jeho nepřízně.“*⁵⁸

V tomto lze najít paralelu ke křesťanským hodnotám obětování a oddanosti, stejně jako jsme ji našli v Tehchinga Hsieha. Ale opět tím nastolujeme otázku: oddanost a obětování čemu? U Hladíka to není oddanost Bohu, kterého nechápe jako aktivního tvůrce, nýbrž jako dosud nevyřešený a nepochopený princip, který je základem jsoucna. A právě tento pokus dotýk nepoznaného je motivací Hladíkových akcí: *„vytvořit vykolejenou situaci a dotknout se tak aspektu jsoucna, které bych jinak nerozeznal.“*⁵⁹ Tímto jasně proklamuje, že jeho tvorba se chce zabývat metafyzikou. Tím, že redukuje svoje bytí v jednom aspektu, ho jinde rozšiřuje a překračuje sám sebe. Ovšem zároveň je si vědom, že toto vykolejení situací může být pouze lidskou iluzí, neboť *„Jsme jen lidé, nic jiného neznáme, umění zase jen reflektuje, kam jsme se myšlenkově dostali.“*⁶⁰ Hladík tedy křesťanský kontext v jistém ohledu překračuje, nebo přinejmenším ho rozšiřuje vlastní interpretací. Spojení jeho tvorby s ním je spíše obecného rázu než výlučným spojováním konkrétních aspektů. Je však jistým faktem, že s askezí pracuje jinak než Hsieh. Neboť u Hladíka jeho akce jsou jistou cestou ke změně. Jsou snahou o poznání mimo smyslovou skutečnost, nebo její prodloužení. V takovém pohledu mají více styčných bodů s duchovní askezí, než u Hsieha, který je chápe pouze jako činnost beze smyslu. Hladík se odvolává na mnichy, kteří se nechali zazdít, nemluvili, nebo drželi půsty a nachází v nich styčné body se svojí akcí ve vyhrocení situace, která nás povznáší nad nás samé⁶¹. Jeho snaha o metafyziku ale zároveň přiznává možnost iluze a zároveň syntetizuje vlivy několika duchovních tradic. V tom získává autonomii od již definovaných struktur chápání metafyzických hodnot a profiluje se jako askeze v řádu

57 emailová konverzace s Lumírem Hladíkem, 15.7.2018, příloha č.1

58 tamtéž

59 tamtéž

60 tamtéž

61 tamtéž

umění.

3.3.2. Spiritualita každodennosti

Přímé spojení jeho akcí najdeme v komparaci s ideami buddhismu a praktikami zen-buddhismu. Vliv zen-buddhismu byl mezi českými akčními umělci šířen pomocí samizdatu a vzájemným informováním. Lumír Hladík se se zenem seznámil prostřednictvím Karla Milera. Kromě toho, že se o buddhismus zajímá teoreticky, praktikuje také *zazen* meditaci⁶². V tomto ohledu vidíme přímější vztah k buddhismu, který klade důraz na praktické cvičení a prožívání každodenního života. Prožívání přítomnosti a obyčejných situací ovšem slouží Hladíkovi k transcendenci mimo ně, k hledání nepoznaného a nepoznatelného.

Vliv buddhismu a zen-buddhismu na akční umělce v dobách normalizace je potvrzený jak samotnými tvůrci z okruhu undergroundového umění, tak teoretiky:

*„Tyto aktivity byly v jistém ohledu spirituálními cvičeními. ... Praktiky spřízněné s učením Zenu nabídly způsob niterného setkávání se se světem a pokus o ovládnutí jistého stupně kontroly, i přes ochuzujících podmínkách normalizace, individuálním chováním v míře, která zůstala nerozeznatelná zvenčí.“*⁶³

O Hladíkových akcích mluví Pavlína Morganová o *vykolejených* situacích⁶⁴, což je jistý odkaz ke koánům, zenovým příběhům, které měly člověka svým často zdánlivě paradoxním, či nelogickým obsahem nutit k procitnutí, k nahlédnutí na věci jiným způsobem.

Těchto procitnutí lze dosahovat pomocí praktických cvičení, které jsou syntézou tělesné a duševní aktivity, neboť dualita těla a ducha je podle buddhismu pouhá iluze.

Nejznámějším zenovým cvičením je *zazen* meditace, kterou také Hladík praktikuje. Jeho akce byly obdobnými cvičeními s přidanou uměleckou hodnotou, praktickou činností, která má za úkol objevit další dimenze lidského myšlení. A dále, ona procitnutí se nutně

62 emailová konverzace autora s Lumírem Hladíkem, 15.7.2018, příloha č.1.

63 volně přeloženo z Kemp-Welch, Klara: *Antipolitics in Central European Art*, vydáno nakladatelstvím I.B.Tauris & Co Ltd., Londýn 2014, str. 211-212

64 Pavlína Morganová. *Lumír Hladík*, Praha: SVIT, 2011, str. 8

musí objevit každodenním živote. Podle buddhismu „*Pochopit nebo prožít vlastní pravdu... znamená aktivně přijmout obyčejný život a rozpoznat jeho mimořádnost.*“⁶⁵

Hladík tento obyčejný život a každodennost přijímá jako zdroj pro hledání odpovědí a posouvá tak normalizační realitu prostoupenou ovzduším materialismu na jistou spirituální rovinu:

„*Byla to úžasná epocha. My jsme zpochybňovali, otrásali stoletými jistotami, ale také jsme objevili a znovu uchopili svět a jsoucno a existenci.. Nic najednou nebylo zřejmé. A nemuseli jsme lítat do vesmíru nebo se prodírat amazonským pralesem. Obyčejné pole, les, Václavské náměstí nebo sklep se proměnilo v nejmodernější laboratoř ...*“⁶⁶

Z rozhovorů jeho a Pavlíny Morganové je patrné, že Hladíka zajímá metafyzický rozměr jeho body-artových děl a napětí, které vyplývá z tenze mezi tělesným a myšlenkovým rozměrem akcí. Pokud jsme mluvili o určité rovině prázdnoty, nebo nekonečnosti, sám Hladík o tom referuje jako o nevědění:

„*Budu tady muset udělat malou odbočku a popsat svoji obsesi, která se týká nevědění, či spíše akceptování faktu, že záměrné, metodicky vedené nevědění je vlastně nově nabytá vědomost. Většina mých akcí je právě o tom. Moje akce vlastně nejsou „body art“, protože nejsou o těle. Používal jsem „osobu“ fyzickou a „osobu“ duševní jako nástroj k vyjádření vykořeněných situací, které poskytovaly otevření, průnik do matrice dění, které by mi jinak zůstalo navždy uzavřeno. Slyšel jsem námitku, že téhož lze pochopitelně dosáhnout čistým myšlením. Nelze. Fyzické konání a zkušenost v prostoru a čase má daleko vyšší náboj než pouhá myšlenka. Teprve vysoká energie „vykonání“ vyřízne trvalý průnik do struktury jsoucna, kterým lze proklouznout k dalším „dveřníkům“...*“⁶⁷

Snaha o nevědění, nebo zpochybnění empiristické koncepce možnosti poznání je charakteristické pro buddhistickou nauku: „*Neboť člověk nepoznává svět pouhým myšlením o něm a konání v něm. Musí ho nejdříve prožít mnohem bezprostředněji a setrvat v tomto prožitku, aniž by z něho kvapně činil závěry.*“⁶⁸

65 Tony Doubleday – David Scott. *Zen*. Praha: Ikar 2002, str 14

66 Pavlína Morganová. *Lumír Hladík*, Praha: SVIT, 2011, str.70

67 Pavlína Morganová. *Lumír Hladík*, Praha: SVIT, 2011, str.62

68 Allan W. Watts. *Cesty zenu*. Přeložil Petr Jochmann. Olomouc: Votobia, 1995, str. 163

Dalším aspektem, skrze který se dají najít styčné body mezi performancemi a buddhismem je otázka času⁶⁹. Hsieh čas rozděluje mezi čas života a čas umění a jím přesně naplánovaná přítomnost se tak stává konstantní budoucností. Hladík k otázce času přistupuje jinak a více otevřeným způsobem. Budoucnost *Ticha a hladu* je nepoznaná a Hladík je tedy jakoby vydán přítomnosti, která je bezcílná. Tento stav bezcílnosti je také něco o co se zajímají buddhističtí učenci. Chápat život jako přítomnost bez cíle – naplánované budoucnosti. Hladík svou performancí dobře manifestuje některé zenové poznatky:

*„Neboť jestliže otevřeme oči a vidíme jasně, je okamžitě zřejmé, že neexistuje žádný jiný čas kromě tohoto okamžiku a že minulost a budoucnost jsou abstrakce, jež postrádají jakoukoli konkrétní skutečnost.“*⁷⁰

Z těchto úvah je tedy jasné, že *Ticho a hlad* a také další Hladíkovy akce mají několik vrstev, skrze které je můžeme interpretovat a spojit s východní duchovní tradicí. Je to hledání každodenní spirituality a snaha o poznání světa mimo empiristický rámec. V duchu performativního umění nejenom ve východoevropském kontextu můžeme tvrdit, že jde o navrácení určité podoby rituálu do soukromého i veřejného života. Tento rituál vychází ze subjektivního a niterného prožívání každodennosti. Je patrné, že obdobným způsobem přemýšlela celá skupina tehdejších performerů, kteří se nakonec navzájem znaly a sdíleli onu sdíleně subjektivní zkušenost.⁷¹

3.3.3. Antipolitika

Zde se nabízí udělat malou odbočku od konkrétní akcí k tendenci, která se dá u jistých autorů středoevropského neoficiálního umění považovat za rozšířenou. Zdá se, že na soudobou interpretaci historie a společnosti marxistickým vědeckým materialismem, který proklamoval že pomocí dialektiky vyřešil dějiny i budoucnost, mají autoři tendenci

69 Hladík přisuzuje tématu času ve svém díle stěžejní důležitost. O dílech *Někde, nikde* a *Už nikdy tenhle balvan* dokonce tvrdí, že budou ukončeny až jeho smrtí, že trvají neustále, in emailová konverzace s autorem, 10.8.2018

70 Allan W. Watts. *Cesty zenu*. Přeložil Petr Jochmann. Olomouc: Votobia, 1995, Allan W. Watts. *Cesty zenu*. Přeložil Petr Jochmann. Olomouc: Votobia, 1995, str. 208

71 Například Jiří Kovanda popisuje svoje akce jako: „silně teraupetické. Bylo pro mě nejdůležitější udělat něco sám pro sebe a v osamění.“ Volně přeloženo z Klara Kemp-Welch. *Antipolitics in Central European Art*. London: I.B.Tauris & Co Ltd., 2014, str. 209

reagovat pochybováním. Totalitu odpovědi konfrontují s nezodpovězenou otázkou. Ta signalizuje možnost vícero odpovědí, pokud otázka zůstává samotným sdělením. Jde o proměnu jednoty v pluralitu.

„Nesmíme zapomenout, že jsme vyrůstali v prostředí „vědeckého dialektického materialismu“. Ve škole nám říkali, že marxistická věda zvítězila a všechno vyřešila. Marxistická věda byla měřítkem všehomíra. Bylo to to nejvyšší, čeho se dalo v roce 1977 dosáhnout. Když se věci nedají vědecky dokázat, tak prostě NEEXISTUJÍ. Pro mě otevřelo konceptuální a akční umění cestu k průkazným důkazům, že to, co osobně prožívám, jsa ve SVĚTĚ, totálně odporuje nejen všemu, čemu jsem byl vystaven osobně, ale i čemu byla vystavena celá tehdejší společnost, která podlehla a strnula v zakletí.“⁷²

Klara Kemp-Welch, která mapuje „antipolitiku“ v umění střední Evropy se právě na tento stav věčné otázky odvolává. Její tezí je právě také to, že neoficiální umění stavící se do opozice vůči oficiální doktríně socialistického realismu je antipolitické. Jejich přístup sice reagoval na společenský kontext, obsah performancí si ale chtěl uchovat nezávislost na urgenci odpovídat konkrétním řešením. Nevědění bylo ve své neuchopitelnosti odpovědí na ideologický dogmatismus. Je příznačné, že s tímto nevěděním záměrně operují autoři napříč zeměmi východního bloku. Například v sousedním Slovensku je tvorba umělce Juliuse Kollera a její mytologie protkána otázníky, spekulací o mimozemských, či zaniklých civilizací. Koller ohledává potenciál nevěděného: *„Moje aktivita spočívá v poznání a ražení cesty antiteze, na přijetí myšlenky neřešitelnosti světa. Proč bychom měli dostat odpověď od přírody, Boha, lidstva? Nevadí mi nepoznané.“*⁷³ Odpovědi jsou apriori podezřelé a tak umělecká aktivita, která odpovědi dává, také. A proto je i Hladíkovo umění apolitické, i když neodvrácené od soudobého dění. Na podobných závěrech se shodují i jiní tuzemští a zahraniční teoretici a interpretátoři neoficiálního umění v střední Evropě:

„Jedním z velkých nedorozumění v chápání konceptuální praxe socialistické východní Evropy je, že se v ní okamžitě čte něco antikomunistického, přímo kritického vůči

⁷² Pavlína Morganová. *Lumír Hladík*. Praha: SVIT, 2011, str.64

⁷³ Volně přeloženo z Klara Kemp-Welch. *Antipolitics in Central European Art*. London: I.B.Tauris & Co Ltd., 2014, str. 95

režimu. Přesně tak je to v mnohých konceptuálních praktikách Západu. Jestli mají nějaký politický důvod, pak toto politické není jen přímou reakcí. Podněcuje je spíše oblasti společenských a mocensko-politických konfliktů. V 60. a 70. letech bylo jak na Západě, tak na Východě jasné, co je možné jako výraz individua v socializované, normované, standardizované občanské společnosti – a možná i v socialistické společnosti. ...“⁷⁴

74 Rozhovor Jiřího Ševčíka s Georgem Schollhammerem, *in*: Vít Havránek (ed.), *Jiří Kovanda: Akce a instalace 2005-1976*. Praha: Tranzit 2005, str. 110

4. Závěr

4.1. Askeze jako nástroj

Dvě případové studie, *Ticho a Hlad* a *One Year Performance 1978-1979* jsou spojené použitím asketických praktik v uměleckém vyjadřování. U autorů můžeme rozlišit dva přístupy. Hladík volí poddání se otevřené prázdnotě, jeho performance má určený začátek, avšak otevřený konec, je symbolickou polopřímkou. Konec jeho akce závisí na nevědomém okolí, na náhodném protnutí autorského a diváckého nevědění.

Hsieh pracuje přesně opačným způsobem, vnější svět ze svých akcí naprosto vytěsňuje a podřizuje se pouze sám sobě. U Hsieha bylo už od začátku jasné, jak performance proběhne, je strukturovaná a uzavřená. Jejím obsahem je samotné trvání beze smyslu, které je do značné míry soukromé. Uzavírá se v samotě.

Díla jsou rozdílná ve způsobu, jakým pracují s časem a prostorem a také v tom, jak sami autoři svou činnost, a významy z ní plynoucí, hodnotí. Hsieh je materialistou, Hladík metafyzikem. Shodují se ovšem především v tom, že technika askeze zde není používána k vytváření či potvrzení předem definovaných hodnot, ale je cestou s nejasným průběhem a cílem.

4.2. Askeze jako hodnota

Obě akce mají mnoho styčných bodů se životem, avšak není to život sám. V duchovní askezi mnich neodděluje čas svého života od času prožívání askeze. Jsou nositelem stejného významu. Avšak u umělců je to život uzávorkovaný autorským přiřčením umělecké hodnoty, která je individuální a proměnlivá. Charakter těchto hodnot není v jednotě, ale pluralitě.

Dalším aspektem, co odděluje duchovní a uměleckou askezi, jsou diváci. Diváci jsou součástí světa umění a do jisté míry ho potvrzují. Hsieh na své akce zve diváky a ti stvrzují jejich objektivní čas. Také, stejně jako Hladík, vytváří dokumentaci a tu dál šíří. Performance je život-objekt, který je vnímán subjekty. Kdyby šlo pouze o vnitřní změnu

samotných tvůrců, zbyla by askeze duchovní. Tím netvrdíme, že bez diváků by akce neměla uměleckou hodnotu. Ale samotná motivace tvůrců o své akci komunikovat svědčí o jiném významu jejich činnosti než je tomu u mnichů. V duchovní askeze je pouze subjekt se svým vědomím, která prochází změnou, ale není reflektována. Mnich v askezi odmítá skutečnost, nebo se snaží nastolit novou. Umělec může dělat to samé, ovšem nakonec se s ní musí konfrontovat, protože exponuje svoje dílo směrem ven. Samotná dokumentace a její reflexe diváky se tak stává stěžejní součástí přístupu umělecké askeze: „*Umění může a má postoupit až na sám okraj nevyřknutelného a nezpodobitelného; nesmí však tuto hranici překročit, nemá-li sebe samo zhatit.*“⁷⁵ Toto potvrzení uměleckého díla v dokumentaci a jeho zpředmětnění ve světě umění je ale tím, co z umělecké hodnoty dělá cosi výjimečného. Ač obě akce splývají se životem, jsou odděleny, aby si jejich charakter podržel nezávislost na světě kolem. Hsieh i Hladík dělají ze svého života, který uzávorkovali do uměleckého díla, objekt. Toto zpředmětnění obhájí znovu Jindřich Chalupecký jako jednu z podmínek autenticity uměleckého díla. Říká, že po úplném rozrušení hranic mezi uměním a praktickým životem upadá umění do vulgarity⁷⁶. Umělecké dílo podle něj nemůže totálně splynout ze skutečností, protože do ní úplně nepatří:

„*Umění nemůže splynout se životem. Předmětnost uměleckého díla není vězením, z něhož by měl umělec uniknout. Naopak, zajišťuje jeho dílu autonomní strukturu, a tím poskytuje umělci místo pro svobodu, kterou nemůže nalézt v reálném světě.*“⁷⁷

Pokud objektivizace života uměleckým konáním spojuje oba tvůrce, zásadním rozdílem mezi je potom přístup s jakým chtějí vytvářet hodnoty. Hsieh na vytváření hodnot mimo tu uměleckou rezignuje. Jádrem jeho akcí je samotné prožívání, které potvrzuje jen samo sebe. Jeho umění, i přes neuvěřitelnou obětavost a naléhavost, je v podstatě materialistické. Zároveň lze v něm však najít myšlení ateistického existencialismu, poznání, že „*existence předchází esenci*“⁷⁸. Hsieh manifestuje existenci tak, jak jí chápe – trvání beze smyslu. Svoje umění však dokumentuje a vystavuje. Má potřebu ho komunikovat, i když by nemusel. My tak v jeho dokumentované existenci můžeme najít

⁷⁵ Jindřich Chalupecký. *Cestou necestou*. Jinočany: H&H, 1999, str. 139

⁷⁶ *tamtéž*, str. 251

⁷⁷ *tamtéž*, str. 250

⁷⁸ Jean Paul Sartre. *Existencialismus je humanismus*. Přeložil Petr Horák. Praha: Vyšehrad, 2004, str.13

hodnoty a smysl. Prožívání samo jim však předchází.

Hladík se naopak skrze askezi snaží dobrat nových možností poznání a tím vědomě vytváří hodnoty. Toto poznávání nevědění je motivací, jak pochopit svět širěji než nám dovoluje smyslové a rozumové poznání. Askeze je tak v jeho případě prostředkem k dosažení hodnoty poznání. Ale toto poznání není pevné, není vyjádřitelné, je dosažitelné pouze individuální zkušeností a tedy proměnlivé. Hladík apriori nevyjadřuje hodnoty, ukazuje pouze jeden ze způsobů, jak lze k vytváření hodnot přistupovat. Pokud jejich akce interpretujeme, my sami můžeme vytvořit nové hodnoty, naše samotná interpretace se stává dalším obsahem. Jelikož se formy i obsahy uměleckých děl neustále mění stejně jako jejich interpretace, umění tak vytváří neustále proměnlivé hodnoty a soudy. Zatímco duchovní tradice se snaží najít hodnoty univerzálně lidské, či univerzálně společenské, můžeme tvrdit, že umělecké snažení jde naopak cestou univerzální proměnlivosti.

V ideových východiscích zkoumaných performancí můžeme najít společné body s buddhismem, zejména proto, že tato tradice je postavená na zpochybňování pouze rozumového poznání a svým důrazem na prožívání života jako zkušenosti. Sám buddhismus však cíl má, zpřetrhat okovy s utrpením v pozemském životě oproštěním se od touhy. Cíle umělecké tvorby se však neustále proměňují.

Co se týče ideových východisek tradičního křesťanství, oba umělci se volně inspirovali hodnotami oběti a oddanosti, které definuje, avšak křesťanství klade důraz spíše na univerzálně společenské – vytvoření ideální společnosti a to navíc až po smrti. Oba umělci se naopak orientují na prožívání teď a tady. A navíc nevytvářejí univerzální hodnotu. Naopak, svět umění je jednotný pouze v univerzální proměnlivosti. V této proměnlivosti hodnot, které umění vytváří, vystupují v této práci na povrch Lumír Hladík a Tehching Hsieh. Oba vypovídají o lidském bytí. Hsieh vytváří hodnotu z bytí beze smyslu – trvání. Hladík naopak klade důraz na nevědění jako poznání. A i když se liší, jejich motivace zůstává podobná, nacházet univerzální podmínky bytí v konkrétních obrysech bez použití vymezených pojmů a hodnot.

4.3. Askeze jako autonomie

Uvažování o performancích Tehchinga Hsieha a Lumíra Hladíka a jejich komparace mě utvrdilo v přesvědčení, že jejich asketické strategie jsou uměleckým přístupem, který je nezávislý na strukturovaných myšlenkových paradigmatech náboženství či duchovních směrů. Zároveň si zachovávají nezávislost i na konkrétních rysech společensko-historické situace, i když v jistém aspektu odkazují na společnost, ve které žili i na okolnosti vlastního života. Hsieh a Hladík si udržují odstup i od světa uměleckého, byť oba poněkud nedobrovolně.⁷⁹ Jejich díla tak vytváří autonomní strukturu v konkrétním čase, který je však symbolem času univerzálního. Jejich akce se snaží tázat na základní lidské otázky, vztah jedince a společnosti, času a prostoru a lidského prožívání v něm. Tyto otázky jsou přirozeným a a univerzálním tázáním. Jejich jednoduchost spolu s jejich hloubkou je kombinace, kterou si může osvojit pouze umělecké konání. Umění se totiž nemusí spoléhat na předem danou strukturu tázání a odpovídání jako náboženství, politika nebo filosofie.

Uměleckou činnost a zvlášť činnost tak hluboce provázanou s prožíváním skutečnosti můžeme vnímat také jako autonomní víru založenou na proměnlivých hodnotách. Autonomie umění tak vytváří nezávislou skutečnost, jenž nám pomáhá pochopit svět, který mlčí. Tuto funkci určité posvátnosti či zbožnosti umění, která po výrazné sekularizaci evropské společnosti od konce 18. století, zůstává možná jedinou její legitimní formou, označuje Jindřich Chalupecký jako sakrální:

„V profánním čase a prostoru si člověk musí především budovat svůj svět lidský, chránit a realizovat svou fyzickou existenci. Ale potřebuje se vracet k tomu, co jediné mu může dávat sílu, aby tento svůj svět a tuto svou existenci si vytvářel; vracet se k tomu, co je dál než jeho rozum a vůle. Také čas a prostor uměleckého díla je v tomto smyslu

⁷⁹ Tím mám na mysli izolovanost a nezávislost na strukturách institucionálního světa umění. U Hladíka je tato izolovanost dána charakterem jeho práce neslučujícím se s oficiální doktrínou socialistického realismu. Na druhou stranu si však byl vědom dění na západní umělecké scéně, jejíž postupy znal a do jisté míry se jimi inspiroval. Ale i u něj přesto motivace jeho tvorby nesouvisí s touhou zařadit se do uměleckého světa, nýbrž vychází z vnitřní potřeby komunikace. U Hsieha je tato izolovanost přímá. V době své první performance žil jako ilegální imigrant a nebyl součástí soudobé ametické umělecké scény. Hsieh dokonce přiznává, že většinu ikonických děl performance v té době neznal a slova jako happening nebo konceptuální umění byly pro něj spíše mlhavé pojmy, než kategorie, do kterých by svoji tvorbu cílevědomě zařazoval, in : Adrian Heathfield – Tehching Hsieh. *Out of Now: The Lifeworks of Tehching Hsieh*. London: Live Art Development Agency - MIT Press, 2009, str. 322

Tehching Hsieh i Lumír Hladík vytváří svět nový, svět autonomní a svět proměnlivý; zároveň má jejich počínání stejné kontury jako život. Jejich performance jsou jednoduché a přitom skýtají mnoho podnětů k zamyšlení. Čím více nad nimi přemýšlíme, tím více máme pocit, že mluví o něčem, co je nesmírně složité, ba nepochopitelné, něco, čím se můžeme zabývat dlouhou dobu a nemusíme na to nalézt odpověď. Jejich umění je katalyzátorem tohoto přemýšlení, podněcuje nás a zachovává v nejistotě, která je opravdová.

„Hmotnost světa se rozpouští; místo jeho ustálených tvarů člověk začíná být přítomen silám, které svět tvoří; jsou to tytéž síly, které vytvářejí i jeho vědomí. Nové poznání začíná vystupovat, poloneskutečné, mlžné, přeludné. Ožívají v něm prvotní souvislosti, které člověka svazují s vesmírem. Zatím je to spíš pohnutí elementárních sil. Člověk potřebuje promítnout si je do viditelných hmatatelných, slyšitelných tvarů svého konkrétního života. To jej činí umělcem. Chce si zpřítomnit celý tenhle živoucí svět. Potřebuje pro něj nové místo, nový čas; nikoli místo a čas světa už hotového, nýbrž místo a čas, kde by tento svět mohl znovu začínat, znovu se rozvíjet, znovu se zhmotňovat. Proto umělecké dílo musí být odděleno od ostatního světa, uzavřeno samo v sobě, řídit se vlastním řádem; ... musí být i v sobě autonomní a vůči ostatnímu světu iluzí.“⁸¹

80 *tamtéž*, str. 246

81 *tamtéž*

Seznam použitých publikací

- BISHOP, Claire. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso 2012.
- DOUBLEDAY, Tony – SCOTT, David. *Zen*. Přeložila Alexandra Fraisová. Praha: Ikar, 2002.
- HAVRÁNEK, Vít. *Jiří Kovanda: 2005-1976 akce a instalace*. Praha: Tranzit, 2006.
- HEATHFIELD, Adrian – HSIEH, Tehching. *Out of Now: The Lifeworks of Tehching Hsieh*. London: Live Art Development Agency - MIT Press, 2009.
- HEATHFIELD, Adrian - JONES, Amelia. *Perform, repeat, record: Live Art in History*. London: Live Art Development Agency, 2012.
- HLADÍK, Lumír – MORGANOVÁ, Pavlína – ŠNEPPOVÁ, Daniela. *Lumír Hladík*. Praha: SVIT, 2011.
- CHALUPECKÝ, Jindřich. *Cestou necestou*. Jinočany: H&H, 1999.
- CHALUPECKÝ, Jindřich. *Na hranicích umění*. München: Edice Arkýř, 1987.
- KEMP-WELCH, Klara. *Antipolitics in Central European Arts*. London: I.B.Tauris & Co Ltd., 2014.
- LENOIR, Frédéric. *Setkávání buddhismu se Západem*. Přeložila Lada Bosáková. Praha: Volvox Globator, 2002.
- LEVENSON, Claire B. *Buddhismus*. Přeložila Jana Žůrková. Praha: Agite/Fra, 2009.
- MORGANOVÁ, Pavlína. *Akční umění*. 2. rozšířené vydání. Olomouc: J. Vacl, 2009 [1999].
- POSPISZYL, Tomáš. *Asociativní dějepis umění*. Praha: Tranzit, 2014.
- ROSZAK, Theodore. *Zrod kontrakultury: Úvahy o technokratické společnosti a mládeži v opozici*. Přeložil Pavel Černovský. Praha: Malvern, 2016.
- SARTRE, Jean Paul. *Existencialismus je humanismus*. Přeložil Petr Horák. Praha: Vyšehrad, 2004.
- SRP, Karel. *Karel Miler, Petr Štembera, Jan Mičoch: 1970-1980*. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 1997.
- ŠPIDLÍK, Tomáš. *Spiritualita křesťanského východu*.
- REZEK, Petr. *Tělo, věc a skutečnost*. 2. rozšířené vydání. Praha: Jan Placák – Ztichlá

klika, 2010 [1981].

WATTS, Alan W. *Cesta zenu*. Přeložil Petr Jochmann. Olomouc: Votobia, 1995.

Přílohy

Příloha č.1.

1. Kdo akci dokumentoval a jakým způsobem?

Leoš Malík, fotograf, černobílý film 6 x 6 cm

2. Strávil s Vámi fotograf pouze krátkou dobu na začátku performance a potom už jste se po městě pohyboval sám?

Byl se mnou každou minutu, ve dne i v noci, spali jsme v mém ateliéru.

3. Je kompozice fotografií (pohled zezadu) spíše náhodná, nebo záměrná? Toto mě zajímá především proto, že Vaši performance interpretuji jako určitou otevřenou polopřímku, akci, která má výchozí bod, ale otevřený konec. Způsob dokumentace toto uvažování evokuje.

Fotograf šel za mnou, neměl jinou možnost. Nevěděl, kam půjdu, musel mně jen následovat. Neexistoval žádný plán, či předem určená trasa... , každá křižovatka si vynutila rozhodnutí... Také chtěl zachytit moment, kdy mě někdo osloví a zachytit jeho tvář. Ten snímek se ztratil, ale vím, kdo to byl. Josef Davídek, bývalý spolužák.

4. Jaké bylo Vaše očekávání délky doby, po které Vás někdo pozdraví? Očekával jste pozdravení v řádu hodin, dní, nebo jste o tom spíše nepřemýšlel?

Neměl jsem žádnou představu, ani odhad, byl to ponor do neznáma... Ale pevně jsem věřil, že k tomu dojde... otázku zdraví jsem neřešil.

5. Jelikož jsem v jedné části práce Vaši akci krátce porovnal s performancí Chrise Burdena Doomed, kde o žízni ležel v galerii a potom přiznává, že by akci dobrovolně

ukončil, kdyby mu šlo o život, zajímalo by mě jaký je Váš pohled na toto. Kdyby jste se cítil průběhem performance fyzicky ohrožen, ukončil byste jí? Považoval byste to za neúspěch, nebo za jeden z možných výsledků práce?

Věděl jsem, že bez jídla se dá vydržet velmi dlouho... třeba i 14 dní, byl jsem pevně rozhodnut jít až do krajnosti..., neuvažoval jsem o předčasném ukončení, to by akci zničilo.

6. Jak jste volil trasu chůze po Praze, Byla spontánní, nebo jste sledoval určité vzory?

Naprosto spontánní..., hlavním cílem akce bylo se otevřít náhodě, vyloučit osobní motivaci, nechat se unášet proudem kontextu, jejichž dráh a průsečíků se nikdy nemohu dobrat. Nechat se unášet nepoznaným, uznáváje zároveň, že je naprosto nepoznatelné. (nekončený počet kauzálních řetězců.

7. Jaký byl váš tehdejší vztah k buddhismu, či zen-buddhismu? Byl jste inspirován jejími duchovními tradicemi, či například konkrétními praktikami zenu, jako tomu bylo třeba v případě Karla Milera, či Petra Štembery?

Zen jsem objevil díky Karlu Milerovi, se kterým mě seznámil Jiří Kovanda. Cestou samizdatu jsem začal studovat a objevovat Zen a studuji ho dodnes. Fascinovalo mě zenové nelineární myšlení, které je, jak jsem později zjistil, v podstatě kvantové. To jsem také aplikoval v akci Někde, nikde a Cesta do nikam. Také jsem tenkrát praktikoval zazen.

8. Řekl byste, že na Vaší akci mělo vliv i křesťanství? Tato otázka je pochopitelně příliš široká, takže se pokusím ji rozvést: měly na Vaší akci vliv křesťanské hodnoty obětování a oddanosti?

Křesťanství mě vždycky velmi ovlivňovalo a ovlivňuje moji práci dodnes. A to hned z několika pohledů.

Zavedlo pojem Boha, který si vyjasňujeme dodnes jako princip, algoritmus, či kód, a na který jsme dodnes nenašli finální odpověď (kvantová fyzika). Pochopitelně nemyslím Boha stvořitele, který se zlobí, když něco provedeme.

Umění, kterému křesťanství dalo náměty a peníze a které je pevně zakódováno v našem DNA. Já je pochopitelně vnímám jako záminku k reflexi lidství. Jsme jen lidé, nic jiného neznáme, umění zase jen reflektuje, kam jsme se myšlenkově dostali.

Kulturně-historický fenomén, který dodnes ovlivňuje myšlení lidí, ať chtějí nebo ne.

Bohužel dal základ k antropomorfismu (proti animismu), který nakonec asi skončí devastací naší planety a zániku civilizace...

9. Měla akce Ticho a Hlad spirituální rozměr? Vedlo její provedení k nějaké výrazné duchovní zkušenosti či seberozvoji, anebo její provedení mělo spíše vliv na Vaše uvažování o kontextu odcizení tehdejší společenské situace?

Tady je souvztažnost s jinými mými akcemi, kde, abych tak říkajíc mohl provést drobný řez do struktury jsoucna, musel jsem si ale něco odepřít: zrakové vjemy, orientaci v prostoru. Tady je hned několik vlivů: mniši se nechávali zazdít, nebo nemluvili, drželi půsty..., jde o nastolení hraniční, vyhrčené situace, kde jsme schopni překročit svoje limity, schopnosti, překročit svůj vlastní stín a tak se vykolejit do alternativního kontextu či arbitráže. Malá mořská víla se zřekla hlasu, aby získala nohy a lásku prince..., i za cenu bolesti.

Zároveň také vydání se osudu a být ochoten, schopen trpět v případě jeho nepřízně. Znásobit možnost vykolejení se do jiného souběžného kauzálního řetězce... nehoda náhody... vím, že mnohé teorie (Allan Watts, David Hawkins) tuto možnost popírají, není možno začít hru v kostky s determinací. To je velmi složité. Již záhy v mladých letech jsem si uvědomil, že nad determinací nelze zvítězit. Ať udělám cokoli, vždy to může být předem určený akt (efekt motýlích křídel). Navzdory tomu ale mohu vycouvat z metafyziky a pracovat pouze v rámci mé osobní iluze a udělat něco totálně proti srsti, nebo, jak o mně napsala Pavlína Morganová, "vytvořit vykolejenou situaci" a dotknout se tak aspektu jsoucna, které bych jinak nerozeznal.

Příloha č.2.



Příloha č.3.



Příloha č.4.



Příloha č.5.

ROBERT PROJANSKY
ATTORNEY AT LAW
415 WEST BROADWAY
NEW YORK, NEW YORK 10012
—
(212) 925-0350

TO WHOM IT MAY CONCERN:

I HEREBY CERTIFY:

That on the 30th day of September, 1978, I did personally observe Mr. SAM HSIEH enter a cell constructed of pine dowels and two-by-fours and located in the second floor premises at 111 Hudson Street in the City, County and State of New York; that I then and there did observe the door to said cell locked immediately upon Mr. HSIEH's entry and each and every joint of said cell sealed with a paper seal inscribed by me that day;

That on the 29th day of September, 1979, I did personally observe Mr. SAM HSIEH within said cell and each and every paper seal inscribed by me as aforesaid then and there still complete, intact and unbroken; and

That based upon said observations aforesaid, I hereby certify that Mr. SAM HSIEH remained within said locked cell continuously for a period of ONE YEAR from September 30, 1978, until the door thereof was opened for him and he did exit from said cell on September 29, 1979.

IN WITNESS WHEREOF, I have hereunto set my hand and seal this 30th day of September, 1979.


Robert Projansky [L.S.]

Příloha č.6.



Příloha č.7.



Příloha č.8.

