

Marcela Magdová

Tělo jako nástroj politického odporu

Jazyková symbióza moci a státu

„Historie umění v Rusku je historií střetu mezi člověkem a mocí,“ řekl v jednom z rozhovorů ruský akcionista Petr Pavlenskij (1984).¹ Diskuze o roli umělce ve společnosti a o hranici mezi uměním a politickým aktivismem se vede odedávna, ovšem jak podotýká v eseji *Objazatěl'stva chudožnika pered obščestvom* s podtitulem *Russkij vklad v miroviju kul'turu* (Povinnosti umělce vůči společnosti. Ruský přínos do světové kultury) rusko-britský filozof a teoretik politického liberalismu Isaiah Berlin, „nikde neměla tato polemika tak silný vliv jako v Rusku“.² Slovo moc (vlast'), které Pavlenskij ve své výše citované tezi zmiňuje, má v ruském jazyce hned několik paralelních významů. Znamená moc, vládu, nadvládu, ale je i označením pro správu a úřady. Může se použít jako synonymum slova stát. S pomocí tohoto výrazu hovoří Rusové často o těch, kteří jim vládnou. Pavlenského výrok je proto možné formulovat i jinak: „Dějiny umění v Rusku jsou historií střetu mezi člověkem a státem.“

Následující studie si klade za cíl přiblížit a analyzovat zmíněný střet člověka a státu na poli umění, a to na příkladu akcí již zmíněného ruského umělce Petra Pavlenského, které uskutečnil v průběhu let 2012–2014 v Moskvě a Petrohradě. Akcemi Pavlenskij poukazoval na mechanismus moci/státu, přičemž jako nástroj politického odporu používal své tělo. Práce s tělem byla klíčová i pro moskevské akcionisty 90. let. S tělem jako jedním z výrazových prostředků pracovali ale také o generaci starší tvůrci, kteří spoluvytvářeli sovětskou neoficiální scénu 70. a 80. let 20. století. Domnívám se, že nahlížet tvorbu Petra Pavlenského je možné pouze v širším kontextu jeho předchůdců a jejich performancí. V neposlední řadě se studie pokusí nahlédnout práci Petra Pavlenského prizmatem teorie tří těl sociálních antropoložek Nancy Sheper Hughesové a Margaret Lockové.

Ruský akcionismus

Kořeny akcionismu³ lze hledat už u aktivit futuristů,⁴ nicméně za jeho průkopníka je v rámci ruské kultury považován spisovatel, básník

1 Noah Snieder. „Politika těla“ [on-line]. *Inosmi.ru*. 16. 6. 2016 [cit. 28. 8. 2018]. Dostupné z: <https://inosmi.ru/social/20160616/236875655.html>.

2 Isaiah Berlin. *Filosofija svobody. Jevropa*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenije, 2001, s. 23.

3 Umění akce se stalo důležitým termínem pro umění 2. poloviny 20. století. Akčním uměním, neboli také uměním akce, je chápáno pojmenování pro různé umělecké formy kladoucí důraz na živé provedení děje zasazeného do konkrétního prostředí, odehrávající se v konkrétním čase za možné aktivní spoluúčasti diváka. Viz: Jana Geržová. *Slovník světového a slovenského výtvarného umění druhé polovice 20. století*. Trnava: Dobrá kniha, 1999, s. 19. Akční umění vychází z tzv. akční malby, především Jacksona Pollocka, který takto svá díla vytvářel od roku 1947. Obdobné podněty přišly z poválečného Japonska, kde vznikla umělecká skupina Gutai, v návaznosti na kaligrafická gesta. Viz: Hal Foster a kol. *Umění po roce 1900. Modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. Přeložili Josef Hrdlička, Irena Elis a Jitka Sedláčková. Praha: Slovart, 2007, s. 373. Činnost tohoto uměleckého uskupení se stala v Evropě bezprostředním impulsem pro Yvese Kleina, jenž se proslavil fotomontáží *Skoku do prázdna* (1960) a obrazy malovanými nahými ženskými těly. Akční umění (spolu s dalšími druhy performing arts – performance, happening, body art) se rozvíjelo především v USA a západní Evropě v 60.–80. letech, kde akcentovalo politický a sociální aktivismus, vyjadřovalo nesouhlas s válkou ve Vietnamu, jadernými zbraněmi a nerovným postavením mužů a žen atd.

a umělecký teoretik Andrej Monastyrsij (1949). Kolem něho se pod názvem Kollektivnye dějstvija (Kolektivní činy)⁵ zformovala moskevská konceptualistická skupina⁶ pořádající plenérové akce *Pojezdki za gorod* (Výlety za město).⁷ Jejich „undergroundová setkání“ se většinou odehrávala na loukách, polích či v lesích podmoskevské oblasti za účasti úzkého okruhu osob. Délka akcí se pohybovala mezi několika minutami až hodinami. Pozvaní účastníci se podle instrukcí organizátorů, které obdrželi s týdním předstihem, shromáždili na odlehlém místě v přírodě, kde byli svědky polysémantických a často až mysteriózních aktů,⁸ které měly v mnohém blízko k rituálu.⁹ Monastyrsij o akcích hovořil jako o sakrálních.¹⁰

Sakrální chápal nikoli jako nějakou metafyzickou veličinu, transcendentsní světu, ale jako něco, co je imanentní prostým lidským úkonům – dechu, chůzi, hlasu či prosté, ideově nezatížené percepci, např. zvuku, větru, šumu stromů, co však není imanentní jazyku.¹¹

Jako primární prostředek svého protestu začali umělci používat svá těla, která považovali za subjekt i objekt uměleckého díla. Základní přehled o performing arts viz např.: Rose Lee Goldberg. *Performance Art. From Futurism to the Present*. London: Thames and Hudson, 1990; Allan Kaprow. *Assemblage. Environments a Happenings*. New York: Abrams, 1966; Richard Schechner. *Performance studies. An introduction*. London – New York: Routledge, 2002. Mezi zahraničními a ruskými umělci akce najdeme řadu paralel, ať už ve zvolených prostředcích, kterými své performance tvořili, tak v otevřené politické a ideologické formě odporu proti dominantní kultuře. Na rozdíl od tvůrců v jiných zemích byli ruští tvůrci nuceni z politických důvodů pracovat mimo oficiální instituce a minimalizovat tvorbu ve veřejném prostoru.

4 Rose Lee Goldberg. *Performance Art. From Futurism to the Present*, s. 31–49.

5 Skupina vznikla v roce 1976, tvořili ji především výtvarníci, řada nepravdivých účastníků přicházela i z jiných humanitních oborů. Blíže viz: Andrej Monastyrsij. *Estétičeskije issledovanija*. Moskva: Bibliotěka moskovskogo konceptualizma Germana Titova, 2009.

6 Termín moskevský konceptualismus poprvé použil v roce 1979 Boris Groys v článku nazvaném *Moskevský romantický konceptualismus* v časopise o neoficiálním ruském umění A-Ja. Viz: Boris Groys. „Moskovskij romantičeskij konceptualizm. Část 1. Lev Rubinštejn, Ivan Čujkov“. *Livejournal* [on-line]. 1. 4. 2008. Dostupné z: <https://plucer.livejournal.com/70772.html> [cit. 15. 6. 2019].

7 Skupina Kollektivní činy všechny své akce velmi důsledně audiovizuálně i písemně zaznamenávala. Dokumentace akcí nejprve vycházela samizdatově, v současné době je k dispozici v několika svazcích pod názvem *Pojezdki za gorod* (Výlety za město). Viz: Andrej Monastyrsij – Jekatěrina Bobrinskaja. *Kollektivnye dějstvija. Pojezdki za gorod*. Moskva: Ad Marginem, 1998; Andrej Monastyrsij. *Kollektivnye dějstvija. Pojezdki za gorod 1*. Moskva: Bibliotěka moskovskogo konceptualizma Germana Titova, 2011; Andrej Monastyrsij. *Kollektivnye dějstvija. Pojezdki za gorod. Tom 2–3*. Moskva: Bibliotěka moskovskogo konceptualizma Germana Titova, 2011. Archiv akcí je také dostupný on-line: <http://conceptualism.letov.ru/KD-actions.html>.

8 S mystériem pracoval ve svém Orgien Mysterien Theater (Divadlo orgií a mystérií) již na konci 50. let 20. stol. představitel vídeňského akcionismu Hermann Nitsch (1938), na rozdíl od Monastyrského, pro něhož bylo výchozím materiálem slovo, však Nitsche inspirovala akční malba. Ve svých akcích zobrazoval násilí, bural společenské tabu a ničil „tajemství těla“, přičemž tělo používal jako hlavní vyjadřovací prostředek. Úmyslně nabízel divákům přímou smyslovou zkušenost, ne jen pouhé popisy. Estetiku destrukce chápal jako možnost regenerace, akt psychického uvolnění. Své velkolepé, choreograficky zdoluhavé a fyzicky náročné performance koncipoval jako novodobou liturgii. Blíže viz: Irena Nesvadbová. *Hermann Nitsch*. Bakalářská práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy, Teorie interaktivních médií, 2012; Radoslava Schmelzová. „Jiné podoby umění aneb hledání kořenů umění místa“. In: Tatáž (ed.). *Divadlo v netradičním prostoru, performance a site specific – současné tendence*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2010. s. 21.

9 Rituál v konceptuální tvorbě definuje Jitka Francová takto: „Koncepty promýšlejí místo člověka v přírodě a většinou i možnost prožitku krátkého sjednocení se s ní. Jde o zkušenost, kterou autor sám, anebo společně s dalšími účastníky, zažívá a sděluje; zkušenost duchovní povahy a zároveň o vědomé propojení akce pro mysl a tělesné aktivity jako zdroje této zkušenosti. Symboličnost jazyka rituálu zároveň odpovídá jeho důležité funkci, a to zesoulařování polarit řádu a možnost zažít ho jako jednotu i sama sebe bez obvyklých polarit těla a duše a sebe jako části celku. Racionální metody pro porozumění toho druhu nedostačují, něco takového se musí odehrát a být poznáno skrze tělesnou zkušenost, která teprve z ní přechází v duchovní – smyslová iniciace.“ Viz: Jitka Francová. *České land-artové akce 1969–1985*. Diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Seminář dějin umění, 2005, s. 40.

10 A. Monastyrsij. *Estétičeskije issledovanija*, s. 35.

11 Milena Slavická. „Sakrální, sakralizované a postsakrální v umění a umělecké herezi“. In: Petr Nedoma – Josef Prokeš (eds.). *Pod jednou střechou. Fenomén postmoderny v úvahách o českém výtvarném umění. Sborník textů*. Brno: Masarykova univerzita – Jota, 1994, s. 73–74.

Tvorba skupiny Kolektivní činy spočívala v instalacích v plenéru (stan sešitý z obrazů ukotvený v lese,¹² transparent napnutý mezi dřevinami¹³), ale také v konfrontaci lidského těla s krajinou. V rámci jednoho z Výletů například vyšel z lesa na pole performer oblečený do fialového roucha, nápadně připomínajícího ornát, lehl si do předem připravené jámy, načež se z druhé jámy zvedl jiný, stejně oblečený aktér, jehož hlavu zakrýval nafouknutý rudý balónek.¹⁴ Skupině šlo o tělo jako objekt v prostoru; „o metaforizaci, ztělesnění slova skrze postavy performerů“.¹⁵ Nepoužívala těla performerů ve smyslu reprezentace (ztělesnění postavy), počítala s potřebou přítomnosti, tedy s fyzickou autenticitou.

Mezi lety 1975–1979 uskutečnila několik akcí také skupina Gněздо (Hnízdo), kterou tvořili mladí konceptualisté a představitelé ruského soc-artu.¹⁶ Poprvé se představili na moskevské výstavě v jednom z pavilonů Domu kultury VDNCH,¹⁷ kde seděli uprostřed místnosti ve velkém hnězdě s cedulkou „Ticho. Provádí se experiment!“.¹⁸ Jejich akce, při nichž zorali pole, aby pomohli sovětské vlasti s úrodou, nebo když svými nahými těly oplodňovali zemi,¹⁹ oscillovaly mezi studentskou recesí a politickým aktivismem. Skupině ale chyběla koncepce nebo náznak ideového programu a hlavně vůdčí osobnost, jakou byl Monastyrskij v Kolektivních činech. Součástí neoficiální umělecké scény 70. a 80. letech 20. století byla v Sovětském svazu i řada dalších skupin jako Muchomorý (Muchomůrky),²⁰ mnohdy parodující skupinu Kolektivní činy, či Čempiony mira (Mistři světa)²¹ a TotArt – ve smyslu totální umění.²² Jmenované skupiny pracovaly s tělem jako jedním z komponentů výsledného díla, nikdy však jako s jeho základním a jediným zdrojem, navíc transformovaným do politického diskurzu, jako tomu bude u tvůrců umění akce 90. let.

12 Třetí výlet za město s názvem *Palatka* (Stan) se uskutečnil 2. října 1976. Fotodokumentace a základní popis akce viz webový portál Moskevského konceptualismu: <http://conceptualism.letov.ru/KD-actions-3.html> [cit. 18. 6. 2019].

13 Čtvrtý výlet za město s názvem *Lozung – 1977* (Heslo – 1977) tvořil transparent s nápisem „Na nic si nestěžuju, nic mi nevadí, nehledě na to, že jsem tu nikdy nebyl a tato místa neznám.“. Uskutečnil se 26. ledna 1977. Fotodokumentace a základní popis akce viz webový portál Moskevského konceptualismu: <http://conceptualism.letov.ru/KD-actions-4.html> [cit. 18. 6. 2019].

14 Devátý výlet za město *Třetí variant* (Třetí varianta) proběhl 28. května 1978. Fotodokumentace a základní popis akce viz webový portál Moskevského konceptualismu: <http://conceptualism.letov.ru/KD-actions-9.html> [cit. 18. 6. 2019].

15 A. Monastyrskij, *Estětičeskije issledovanija*, s. 34.

16 Jejimi členy byla trojice mladých výtvarníků Genadij Donskij (1956), Michail Rošal (1956–2007) a Viktor Skersis (1956). Bližší viz: Michail Rošal', *Gněздо. Donskoj, Rošal', Skersis*. Moskva: Gosudarstvennyj centr sovremennogo iskusstva, 2008.

17 Jedná se o komplex pavilonů postavený v roce 1956 pro Výstavu úspěchů národního hospodářství SSSR (Vystavka dostiženij narodnogo chozjajstva – VDNCH).

18 Viz: Sergej Chačaturov – Kirill Svetl'jakov – Sergej Batovrin, *Něvynosimaja svoboda tvorčestva. Moskva 1975. Dom kul'tury VDNCH. Moskva 2010*. Moskva: Gosudarstvennaja Tret'jakovskaja galereja, 2010, s. 52.

19 Viz: Irina Alpatova, *Drugoe iskusstvo. Moskva. 1956–1988*. Moskva: Galart, 2005, s. 105.

20 Skupina byla založena v roce 1978 Svenem Gundlachem (1959), Konstantinem Zvezdočetovem (1958), Alexejem Kamenským a bratry Vladimírem (1959) a Sergejem (1959) Mironěnkovými. Bratři Mironěnkovi studovali společně s Zvezdočetovem scénografií na Škole-studiu MCHAT. Kamenskij s Gundlachem studovali polygrafii.

21 Skupina existovala mezi lety 1986–1988, založili ji spolužáci Guram Abramišvili (1966), Boris Matrosov (1965), Konstantin Latyšev, Andrej Jachnin (1966), nějakou dobu v ní působil také Konstantin Zvezdočetov. Akcí se účastnili i další přízvani umělci.

22 Jejimi zakladateli byli manželé Nataľia Ablakova a Anatolij Žigalov.

Tělesnost jako umělecký materiál

Jak píše Aleksandra Jovičevićová ve své studii *Performativne telá*:

Performatívny umelec či umelkyňa, kedysi marginálna umelecká figúra, ktorá radikálne rušila všetky inštitucionálne a spoločenské prekážky, predstavuje v súčasnosti symbolickú figúru, ktorá experimentuje s vlastnou identitou. [...] možnosť transformovať vlastnú identitu či prispôbiť realitu vlastným túžbam a dokonca vytvoriť zo seba „umelecké dielo“. Tento kultúrny zvrat, ktorý prepája oblasť estetického so spoločenským područím, vytvoril z umenia performance takmer politickú otázku: koncepcia performance sa stala časťou súčasného politického diskurzu a politika a divadelnosť pôsobia teraz ako neoddeliteľné a kľúčové témy.²³

Jako príklad autorka uvádza tvůrce nového fyzického divadla rituálního a „primitivního“ násilí na těle – La Fura dels Baus, La La La Human Steps, DV8 a představitele hyper-tance Wima Vanderkeybuse, Williama Forsytheho, Sashu Waltz, kteří využívají lidské tělo jako prostředek radikálních politických a společenských odkazů, v nichž se politická funkce performance stává razantní kritikou formy a obsahu umělecké praxe a politické moci.²⁴ Obdobné ambice měli i moskevští akcionisté 90. let, kteří navíc na rozdíl od jmenovaných zahraničních umělců a domácích předchůdců (Kolektivní činy, Hnízdo ad.) netvořili v „chráněném prostředí“ divadelních sálů, galerií, pléneru, ale přímo na ulici velkoměsta.

Moskevští akcionisté následovali dynamiku společnosti. Andrej Kovalev dokonce tvrdí, že performance byla v Moskvě v 90. letech stylově závazným žánrem: „Ty nejdůležitější performance se uskutečnily na ulici, na veřejném místě. To nejdůležitější se totiž odehrávalo na veřejnosti, veřejný prostor byl v tuto chvíli jedinou reálnou institucí.“²⁵ Moskevští akcionisté využívali ulice nebo náměstí k exploataci formálních prvků politického protestu, který uskutečňovali prostřednictvím svých nahých těl.

Alexandr Breněr (1957), čelní osobnost moskevské umělecké scény 90. let, se například během akce *Svidanije* (Setkání), jež proběhla v roce 1994 na Puškinově náměstí před sochou Alexandra Puškina, pokusil o soulož s manželkou Ludmilou. Po bezvýsledné snaze vstal ze země a volal: „Nedaří se!“ Motiv neúspěšné reprodukce přetlumočil do kritiky tehdejší politické reprezentace. Breněrovu repliku lze interpretovat jako komentář poměrů tehdejší postsovětské společnosti, respektive vlády Borise Jelcina. Čečenskou válku Breněr kritizoval v akci *Pervaja perčatka* (První

23 Aleksandra Jovičević. „Performativne telá“. In: Aleksandra Jovičević – Ana Vujanović. *Úvod do performativnych študií*. Přeložila Vladislava Fekete. Bratislava: Divadelný ústav Bratislava, 2012, s. 122.

24 Tamtéž, s. 130.

25 Andrej Kovalev. *Rossijskij akcionizm 1990–2000*. No. 28–29. Moskva: World Art muzej, 2007, s. 5.

rukavice) z roku 1995. V narážce na to, že měl prezident Jelcin odvahu bojovat s Čechenskem, ho na Rudém náměstí v boxerských rukavicích vyzýval k zápasu.²⁶ Ruská teoretička Ol'ga Grabovskaja popisuje politické umění nejen jako zdroj utopických hodnot, ale také jako nástroj reálné politické transformace; umělecké gesto tak vykládá jako bezprostředně politické. Breněrova masturbace, kterou prováděl na skokanském můstku již nefunkčního bazénu Moskva v rámci stejnojmenné akce,²⁷ se podle ní tak může stát artikulovaným kritickým gestem.²⁸

Moment provokace je pochopitelně v akcích konce tisíciletí také přítomný. Příkladem za všechny mohou být skandální akce Olega Kulika (1961), při nichž nahý a s obojkem představoval psa a se štěkotem útočil na své okolí.²⁹ Při jiné akci četl rybám evangelium, ponořený ve velkém, na rušné ulici stojícím akváriu.³⁰ Breněr a Kulik se rádi stylizovali do rolí skandalistů šokujících nejen moskevskou společnost, a své aktivity rozšiřovali i do zahraničí. Podle dochovaných ohlasů v tisku akce nepřesáhly z roviny anarchistické výtržnosti do jednoznačně politického prostoru.

Akce jako politikum

Za přímou kritiku společenských reálií lze podle Václava Magida³¹ považovat jednu z prvních akcí 90. let *Těkst* (Text),³² kterou uskutečnilo anarchisticko-umělecké hnutí E.T.I (E.T.I. – Expropriace teritoria umění).³³ Mladí příslušníci punkové scény Anatolij Osmolovskij (1969) s Dmitrijem Pimenovem (1970) a několika známými vytvořili vlastními těly na Rudém

26 *Tamtěž*, s. 131.

27 Akce *Bassejn Moskva* (Bazén Moskva; v některých materiálech se objevuje pod názvem *Výška /Věž/*) se konala v roce 1994 na místě s bohatou historií. V 19. století na něm stál hlavní pravoslavný kostel carské říše Chrám Krista Spasitele, ten byl stržen v důsledku plánované stavby Paláce sovětů v období stalinismu. K jeho výstavbě ale nikdy nedošlo, základová jáma byla zatopena a posléze od konce 50. let adaptována na ohromný bazén pod širým nebem. V 90. letech vznikla myšlenka na obnovu původního chrámu jako ruského symbolu pravoslavi. V mezidobí, kdy byl bazén vypuštěn a nová stavba ještě nebyla zahájena, se na dně někdejšího bazénu konala velká výstava Soutěž na dekonstrukci symbolu (kurátorský připravila Maria Katkova), již se zúčastnilo okolo tisícovky umělců. Alexander Breněr spontánně vylezl na skokanský můstek a začal masturbovat. Viz: *Tamtěž*, s. 148–149.

28 Ol'ga Grabovskaja. „Formirovanije jazyka političeskogo iskusstva 90-ch. K voprosu o diskursivnoj otvetstvennosti“. *Chudožestvennyj žurnal*. 2013, č. 89, s. 55–67.

29 Blíže viz: Ljudmila Bredichina (ed.). *Oleg Kulik. Ničto čelovečeskoje mně ně čuždo*. Berlin: Kerber Verlag, 2007.

30 Akce se nazývala *Missioněr* (Misionář) a proběhla v roce 1995 v Moskvě. Viz: Jurij Surkov (ed.) *Oleg Kulik. The Mad Dog, or Last Taboo Guarded by Alone Cerberus*. Berlin: Kerber Verlag, 2012, s. 130–137.

31 Václav Magid. „Stručné dějiny šoku“. *Nový prostor*. 2014, roč. 16, č. 438, s. 10–11. Cituji dle verze dostupné z: <http://novyprostor.cz/clanky/438/strucne-dejiny-soku> [on-line, 4. 4. 2019].

32 Akce se uskutečnila 18. dubna 1991, několik dní před výročním narozením V. I. Lenina a úřady byla interpretována jako pokus o narušení jeho památky. Viz: Aleksandr Izvekov (ed.). *Performans v Rossii. Kartografija istorii*. Moskva: Garage, s. 122. Akce také citovala starší performanci skupiny Muchomůrky z roku 1979, při níž čtyři lidé vytvořili na sněhu nedaleko usedlosti Kuskovo v podmoskevské oblasti vlastními těly slovo „čurák“. Blíže viz: Aleksandra Obuchova (ed.). *Muchomor*. Moskva: Biblioteka moskovskogo konceptualizma Germana Titova, 2004.

33 Název uměleckého hnutí naráží na jednu z výrazných tendencí ruského akčního umění 90. let – snahu desakralizovat umění a učinit ho věcí veřejnou, všeobecně dostupnou a uchopitelnou. K tomu jim samozřejmě sloužil veřejný prostor – představa ulice jako nejdemokratičtější galerie. Jedná se ovšem o obecný rys 90. let 20. stol., související s demokratizací umění i publika.



Printscreen záznamu akce Olega Kulika *Reservoir Dog* předvedené během vernisáže výstavy *Signs and Wonder: Niko Pirosmani and Contemporary Art* v curyšské galerii Kunsthau v roce 1995. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=Y84-AkdpajA&fbclid=IwAR0qy4rUso0vHaQyN3-Uolj0X_rDFBFZVuYJufCGxVcx0PoL3ITLsdZx9Tc, 1:52 min.

náměstí slovo „čurák“.³⁴ Učinili tak v prostoru, který sám o sobě představuje sakralizovaný symbol politické a státní moci. Obdobné tendence k profanaci místa, na němž se performance odehrává, nalezneme také u Petra Pavlenského. Jak uvidíme dále, také Pavlenskij usiloval o záměrné symbolické znevážení daného prostoru. Akce *Text* také narážela na zákon proti dobrým mravům, který vešel v platnost tři dny před jejím konáním a zakazoval užívání nenormativního lexika na veřejných místech. Skutečnou podstatou protestu, jak později uvedl Osmolovskij, však byla reakce na zvyšování cen a prohloubení již existující hospodářské krize.³⁵

Politickou situaci postsovětského Ruska komentovala další Osmolovského akce *Protiv vsech* (Proti všem), která se uskutečnila v předvečer voleb do Státní dumy v prosinci 1999. Skupina čtyř mužů vylezla na Leninovo

³⁴ A. Izvekov (ed.), *Performans v Rossii*, s. 122–123.

³⁵ Více viz: anon. [Anatolij Osmol'skij]. „E.T.I. – ТЭКСТ (в народě – Чуй)“. *Osmopolis* [nedat., on-line]. Dostupné z: http://osmopolis.ru/eti_text_hui [cit. 2. 9. 2018].



Printscreen záznamu akce Olega Mavromattiho *Ně ver' glazam* (Nevěř svým očím), dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=PTOxPO3lwXo&fbclid=IwAROKcXQHS8xHyyFihEcNhfyspJ94ArUPtfBjXj8FGaOlf-2NzOoO7vTM0ZI>, ↗ 1:51 min., ↗ 3:57 min., ↗ 9:52 min.

mauzoleum na Rudém náměstí, kde na okamžik, než byla zadržena policií, rozvinula transparent s heslem „Proti všem“.³⁶ Vyjma opakující se snahy o desakralizaci ústředního náměstí státu, jehož symbolika se od rozpadu SSSR nijak výrazně neproměnila ani neposunula, upozorňovala akce na neuspokojivou volební kandidátku do poslanecké sněmovny. Poukazovala na poslední položku hlasovacího lístku, možnost volby „proti všem kandidátům“.³⁷ Performance se proměnila v jednoznačný politický komentář – agitaci k pasivní rezistenci.

Umělci 90. let k podnícení veřejné diskuze využívali také masová média, například tisk, a to třeba i bulvární. Na své akce se připravovali, jak dokazují dobové fotografie, obklopeni novináři. Známé jsou například snímky akce *První rukavice*, které zachycují Alexandra Breněra v obležení publicistů a fotografů.³⁸ Akcionisté se tak stali mediálními hvězdami. Média jim

³⁶ A. Kovalev. *Rossijskij akcionizm 1990–2000*, s. 360–363.

³⁷ Možnost hlasovat proti všem kandidátům se v Ruské federaci objevila již při prezidentských volbách v letech 1991, 1996, 2000 a 2004. Poté byla zrušena.

³⁸ *Tamtéž*, s. 172–173.

zároveň poskytovala alibi, neboť platilo, že mezi sdělovacími prostředky a státem panuje názorová shoda. Rusko Borise Jelcina bylo destabilizovanou zemí s absencí nebo nedostatečným výkonem represivních složek. Chaos, který v zemi panoval, byl vykoupěn pocitem nově nabyté svobody a zdánlivě neomezených možností. Akcionisté v 90. letech nepočítali s žádnými restrikcemi, a to minimálně do zásahu policie během akce *Barikada* (Barikáda) v roce 1998,³⁹ jejímž epilogem bylo soudní řízení a následně vyměřené pokuty. K otevřené konfrontaci státu s umělci začalo docházet až s ekonomickou prosperitou země během prvního prezidentského mandátu Vladimira Putina (2000–2004). Spolu s tlakem trhu a byrokratických institucí rostla i státní kontrola. V této souvislosti lze zmínit akce Avděje Ter-Ogaňjana (1961) *Junyj bezbožnik* (Mladý neznaboh)⁴⁰ či Olega Mavromattiho (1965) *Ně ver' glazam* (Nevěř svým očím),⁴¹ na základě nichž hrozila oběma umělcům perzekuce. Pro Putinovo druhé funkční období (2004–2008) platí, že se režim začal uměním systematicky zabývat a uplatňovat proti němu veškeré represivní metody.⁴²

Část akcionistů 90. let se zachránila před násilnou odvetou emigrací do zahraničí,⁴³ jiní tvorby zanechali zcela, někteří se integrovali do současného uměleckého systému.⁴⁴ Následkem změny společensko-politické atmosféry se ovšem objevila i nová generace akcionistů, která s tímto změněným kontextem cíleně pracovala. Provokovala moc k represivním

- 39 Šlo o blokádu klíčové moskevské komunikace Velká Nikitská Avdějem Ter-Ogaňjanem, Anatolijem Osmolovským a Dmitrijem Pimenovem. Akce měla připomenout třicáté výročí francouzské studentské revoluce v květnu 1968 a byla při ní deklamována revoluční hesla: „Zakázáno zakazovat!, Podvádějí nás!, Ne penězům – nejsou potřeba!“ a další. Poté, co policie opakovaně požadovala vyklizení ulice a co se účastníci dali na pochod směrem ke Kremlu, zahájili příslušníci silových složek zatýkání. Blíže viz: A. Izvekov (ed.). *Performans v Rossii*, s. 157–159.
- 40 Ter-Ogaňjan štípal roku 1998 na výstavě současného umění ArtManěž kopie ikon sekera a popisoval je sprostými nápisy, následně za to byl pravoslavnými fundamentalisty žalován, před soudem uprchl do České republiky a pak do Berlína. Viz: Tomáš Glanc. *Souostroví Rusko. Ikony postsovětské kultury*. Praha: Revolver revue, 2011, s. 38.
- 41 Akce se odehrála v dubnu 2000. Mavromatti se nechal ukřižovat s nápisem „Nejsem boží syn“ vyrytým břitvou na zádech. S ohledem na křesťanské symboly zvolil „obrácenou“ polohu tváří ke kříži. Akce měla být součástí zamýšleného hraného filmu o umělci-performerovi. Záznam vyvolal pozornost ultrapravoslavných fundamentalistů a vedl k žalobě, kterou soud začal šetřit jako podezření z porušení zákona. Viz: *Tamtéž*, s. 38.
- 42 V roce 2006 byl například přijat zákon, podle něhož lze extremismem nazvat prakticky cokoliv a který zároveň zakazuje možnost pořádát veřejné demonstrace. Má sloužit jako nástroj k likvidaci nežádoucí opozice, kterou zákon označuje slovem extremismus. Podle výše uvedeného zákona je trestné i pouhé šíření jakýchkoliv materiálů podporujících „extremismus“ stejně jako mluvit neslušně o politických činitelích Ruské federace. Výslovný zákaz podporování „extremismu“ se týká i sdělovacích prostředků, které nesmí o plánovaných akcích „extremistů“ informovat. Televizní stanice jsou vystaveny neustálé kontrole podpořené výhrůžkami ze strany vlády, a tak je zcela nutné dodržovat politiky stanovenou linií vysílání. Média se záměrně vyhýbají politické kritice a většinu vysílacího času se snaží zaměřit na zábavu, sport a další povolená témata. V témže roce byl přijat další zákon, který pod názvem Novela vybraných legislativních ustanovení Ruské federace schválil prezident Putin. Umožňuje bez odůvodnění zlikvidovat nechtěné skupiny. Putin také otevřeně vyjadřuje lítost nad rozpadem Sovětského svazu. Z jeho iniciativy došlo k sepsání učebnic, které vytváří nový ruský historický narativ. Vedle Putina hraje roli při utužení státní kontroly též pravoslavná církev, která má v Rusku značnou moc a je v úzkém vztahu s nejvyššími politickými představiteli. Blíže viz: Kirill Kobrin. *Postsovětskij mavzolej prošlogo. Istorija vremen Putina*. Moskva: Novoje literaturnoje obozrenije, 2017; Masha Gessenová. *Muž bez tváře. Neuvěřitelný vzestup Vladimira Putina*. Přeložil Marek Sečkař. Praha: Akropolis, 2016; Sonia Válečková. *Vladimir Putin – ruský prezident a politik*. Bakalářská práce. České Budějovice: Jihočeská univerzita, Pedagogická fakulta, Katedra ruského jazyka a literatury, 2015.
- 43 Alexandr Breněr žije od roku 1997 střídavě ve Vídni, Londýně a Berlíně. Oleg Mavromatti žije od roku 2000 v USA a Bulharsku.
- 44 Anatolij Osmolovskij se stal v roce 2007 laureátem domácí ceny udělované za současné umění v kategorii umělec roku. Oleg Kulik se začal věnovat konceptuálnímu umění.

zákrokům, které odhalovaly násilnou povahu establishmentu.⁴⁵

Výraznou pozici zaujala v prvním desetiletí nového milénia zejména skupina Vojna.⁴⁶

Veřejný skandál způsobila v únoru 2008 akce této skupiny *Jebis' za následníka Medvežonka!* (Šukej za následníka Medvidě!), během níž parodicky oslavila nástup Dmitrije Medveděva do prezidentského úřadu hromadnou souloží v Biologickém muzeu v Moskvě.⁴⁷ V roce 2008 uspořádala akci *Pamjati děkabristov – podarok meru Lužkovu na Děň goroda* (Na památku děkabristů – dárek ke Dni města pro starostu Lužkova), kdy v nákupním centru Ašan zinscenovala performanci oběšení pěti lidí: tří gastarbeiterů a dvou homosexuálů. Narážela tím na rasistickou a homofobní politiku tehdejšího moskevského starosty. Mezinárodní zájem vzbudila akce *Chuj* (Čurák) v létě 2010, která volně citovala výše zmiňovanou akci hnutí E.T.I. z kraje 90. let. Členové skupiny Vojna namalovali na petrohradský zvedací most, který stojí přímo před budovou státní bezpečnosti, šedesát pět metrů dlouhý falus. Ten se následně s vyklopením mostu vztyčil na několik hodin přímo před budovou instituce.⁴⁸



Printscreen záznamu akce skupiny Vojna *Pamjati děkabristov – podarok meru Lužkovu na Děň goroda* (Na památku děkabristů – dárek ke Dni města pro starostu Lužkova), dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=mg4hhAxtFKg>, 5:58 min., 8:12 min.

45 Blíže viz: V. Magid. „Stručné dějiny šoku“, s. 10–11.

46 Skupinu Vojna tvořil kolektiv (až desítek) lidí bez ideového vůdce. Její členové se na počátku rekrutovali ze studentů filologie a žurnalistiky. První akce, kterou na sebe upozornili, byla v roce 2007 performance *Pir* (Hostina), kar ve vagonu moskevského metra. Skupina se v roce 2010 rozštěpila do dvou frakcí – moskevské a petrohradské. V současné době žije většina někdejších členů Vojny mimo Rusko. Blíže viz: <http://gruppa-vojna.piter.tv/> [cit. 22. 6. 2019].

47 Více viz: Anon. „Žutkaja vakchanalija v Biologičeskom muzeje. 29 fevralja 2008 g. Novaja akcija art-gruppy Vojna“. *Livejournal*. 2. 3. 2018 [on-line]. Dostupné z: <https://plucer.livejournal.com/55710.html> [cit. 30. 3. 2019]. Termínem Medvidě tvůrci minili prezidenta Medveděva.

48 Více viz: Anon. „Novaja akcija Vojny Chuj v PLENU u FSB! i inauguracija Našego Prezidenta Leni Jobnutogo“. *Livejournal*. 24. 6. 2010 [on-line]. Dostupné z: [Livejournal: https://plucer.livejournal.com/265584.html](https://plucer.livejournal.com/265584.html) [cit. 30. 3. 2019].



Printscreen záznamu akce skupiny Vojna Chuj (Čurák), dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=3E3V-wRnLkI>,
 ↖ 0:42 min., ↑ 0:54 min., ↗ 0:58 min.

Se záměrnou provokací k represivnímu zákroku pracovala i punk-rocková kapela Pussy Riot složená z některých bývalých členek skupiny Vojna. Svou punkovou modlitbou v Chrámu Krista Spasitele⁴⁹ rozpoutala diskusi o pravoslavné církvi a její vazbě na prezidenta Vladimira Putina a tajné služby FSB; navíc učinila z následného soudního procesu mezinárodně sledovaný politický akt a z lavice obžalovaných tribunů k šíření svých politických postojů. Jejich akce tedy neskončila přerušením písně v Chrámu Krista Spasitele, pokračovala zatčením a vězněním. Můžeme si zde všimnout jakési „absolutizace akce“, tendence proměnit následnou odezvu – jednání silových složek – v součást samotné akce.

V souvislosti s veřejnou a společensko-politickou intervencí skupin Vojna, Pussy Riot a i Petra Pavlenského bychom mohli jejich tvorbu také označit za angažované umění. Český teoretik umění Václav Magid jej vymezuje následovně:

Angažované umění by mělo být spojeno s konkrétním dlouhodobým programem se zaujetím jasněho politického, ne-li životního postoje, s odvahou odevzdat svou tvorbu službě nějakému mimouměleckému účelu, a tedy kompromitovat její výsostný status umění.⁵⁰

49 Akce proběhla 21. února 2012, členky skupiny Pussy Riot se pokusily přednést před ikonostasem v Chrámu Krista Spasitele píseň kritizující prezidenta Vladimira Putina, patriarchu Kirilla a další duchovní. Hudební produkci přerušila po pár minutách bezpečnostní služba chrámu. Bližší viz: Lenka Fleková, *Umělecko-politická činnost aktivistického hnutí Pussy Riot*. Bakalářská práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav slavistiky, 2018.

50 Václav Magid. „Angažovanost bez angažovaného umění“. A2. 2011, roč. 7, č. 13, s. 15.

Do takto definovaného angažovaného umění potom spadá i umění, které je součástí projevů občanského aktivismu. Tedy aktivit, jež mohou prosazovat určitý společenský konflikt či konflikt s vládnoucí elitou. Jeho důvodem může být jak prosazení vlastních politických konceptů, tak zpochybnění těch aktuálně etablovaných.⁵¹

Petr Pavlenskij a tělo jako nástroj politického odporu

Petr Pavlenskij (1984) prošel tradičním výtvarným školením na katedře monumentální malby Petrohradské státní umělecko-průmyslové akademie. Během studií se zúčastnil vzdělávacího programu nestátního nadačního fondu Pro arte orientujícího se na současné umělecké formy, především na vizuální umění a design. Právě tento program zásadně formoval umělcovy estetické ale i společensko-politické postoje.⁵² Na podzim roku 2012, tedy krátce po první uskutečněné akci, začal Pavlenskij spolu s partnerkou Oksanou Šalyginou vydávat on-line časopis *Političeskaja propaganda* (Politická propaganda) věnovaný otázkám současného umění v kontextu politiky.⁵³ Pavlenského realizované akce se vymykají ruskému performativnímu umění ve dvou ohledech. Žádný ze současných ruských představitelů akcionismu tak explicitně nepracuje se svým tělem. Na něm Pavlenskij přímo demonstruje zmíněný střet člověka a státu. A ani jedna z ruských akcí – vyjma několika performancí Pussy Riot – nedosáhla takové mezinárodní pozornosti a nevynesla svému tvůrci hned několik ocenění.

V průběhu dvou let (2012–2014) uskutečnil Pavlenskij čtyři akce, které vykazují podobné rysy.⁵⁴ Jejich ústředním tématem je jednotlivec podléhající státu a jeho aparátu. Pavlenskij v akcích přímo citoval akty či symboly omezení svobody nebo samotný represivní zákrok, který odhaloval násilnou povahu moci, jak ho již známe od jeho předchůdců – skupiny Vojna a Pussy Riot. Jako nástroj politického odporu většinou používal své nahé statické tělo, které bylo nějakým způsobem ochromeno, poškozeno, a tím znehybněno.

51 Viz: Tereza Křepelová. *Politické umění: konceptuální entropie?* Bakalářská práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy, Sdružená uměnovědná studia, 2014, s. 20.

52 Pavlenskij se také účastnil aktivit Školy vovlečennogo iskusstva (Škola angažovaného umění) radikálně levicové skupiny Čto dělat' (Co dělat'), s jejíž politickými názory se ztotožňuje a které potvrzuje nejen ve své medializované tvorbě, ale hlavně svým životním programem. Blíže viz: Michail Bondarev. „Pavlenskij-byt“. *Colta* 9. 6. 2016 [on-line]. Dostupné z: <https://www.colta.ru/articles/specials/11383-pavlenskij-byt#ad-image-0> [cit. 15. 6. 2019].

53 Blíže viz: Petr Pavlenskij. *Petr Pavlenskij. O ruskom akcionizme*. Moskva: AST, 2016.

54 Pavlenskij uskutečnil vyjma citovaných akcí, kterými se bude text dále zabývat, v roce 2014 také kolektivní akci *Svoboda* (Svoboda) na podporu kyjevského Majdanu, dále médií hojně citovanou akci *Ugroza* (Hrozba) z roku 2015, při níž podpálil vstup do sídla ruské Federální bezpečnostní služby (FSB), a naposledy akci *Osveščenie* (Světlo), kdy v říjnu 2017 opět podpálil vchodové dveře významné veřejné instituce – tentokrát francouzské centrální banky v Paříži. Ani v jedné z těchto akcí nebyl ovšem položen důraz na umělcovo tělo, které by se samo o sobě transformovalo do „uměleckého díla“.

Prostřednictvím těla demonstroval člověka, který je schopen si působit bolestivější tělesná poranění než ta, která mu mohou způsobit druzí. Upozorňoval tudíž na slabost systému: jeho moc končila tam, kde začínalo Pavlenského tělo, protože s ním nemohl udělat to, co dělal on sám sobě.

Tak popsal Pavlenského tvorbu galerista a někdejší organizátor nezávislého uměleckého života v Moskvě Marat Gelman.⁵⁵ Podstatnou analogií Pavlenského akcí byla tedy práce umělce s nástroji moci, správy a kontroly, přičemž tyto nástroje se samy proměňovaly v umělcův materiál.



Printscreen záznamu z akce Petra Pavlenského Šov (Šev), dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=YmMmNpn0KVC>, ← 0:38 min., → 1:01 min.



První akcí, kterou na sebe Pavlenskij upozornil, byl v roce 2012 Šov (Šev), během něhož hodinu a půl stál se zašitými ústy a transparentem na podporu skupiny Pussy Riot na schodech Kazaňské katedrály v Petrohradě.⁵⁶ Akce měla vyjádřit umělcův nesouhlas s odsouzením členek punk-rockové kapely k několikaletým trestům odnětí svobody. Použil k tomu starou vězeňskou praktiku – sešití úst reznou nití. Sešitá ústa navíc symbolizují člověka zbaveného slov; člověka, kterému mocenský aparát zakazuje mluvit, neboť kdo nemluví, souhlasí.⁵⁷ Volba Kazaňské katedrály nebyla náhodná. Pavlenskij ve svých akcích podobně jako někteří jeho předchůdci systematicky usiluje o záměrnou desakralizaci symbolického prostoru. Katedrála Panny Marie Kazaňské je symbolem Petrohradu, nachází se v centru města přímo na hlavní Něvské třídě. Svatostánek je zasvěcen kazaňské ikoně Matky Boží, která patří mezi nejvýznamnější ikony pravoslaví. Budova má navíc od začátku nového milénia status katedrálního chrámu, místa z hlediska pravoslavné církve výjimečného, obdobně jako Chrám Krista Spasitele v Moskvě, kde vystoupily s modlitbou členky Pussy Riot. Matka Boží je ale také symbolem milosrdenství, na něž chtěl umělec v souvislosti s uvězněnými ženami poukázat. Akci Šev můžeme označit za prolog k následujícím Pavlenského vstupům do veřejného prostoru. Umělec hledal vhodný, dostatečně působivý výrazový prostředek, kterým by vyjádřil politický nesouhlas, aniž by ho byl nucen verbalizovat či jinak gesticky tematizovat. Jako materiál mu sloužilo vlastní tělo, během první akce ještě zahalené oděvem (černé barvy). Sešitím úst Pavlenskij také poprvé omezil funkci svého těla – v tomto případě mluvní orgán. Poprvé a zároveň naposledy formuloval motiv své akce písemně: nad hlavou držel transparent s nápisem „Vystoupení Pussy Riot bylo přehráním proslulé akce Ježíše Krista“.⁵⁸

Téma osobní svobody v současném Rusku dovedl Pavlenskij do krajnosti v květnu 2013 v akci *Tuša* (Mršina).⁵⁹ Spolupracovníci nejdřív omotali nahého umělce ostnatým drátem, následně kokon s jeho tělem položili před sídlo petrohradského gubernátora. Pavlenského obnažené tělo bylo zcela znehybněno. Ostnatý drát mimo jiné odkazoval k oplocení koncentračních táborů, nechvalně proslulých gulagů či pletivu tzv. železné opony. Druhá Pavlenského akce měla být podobně jako ta předcházející protestem proti represivní politice země.⁶⁰ Umělec následně akci komentoval slovy:

56 Akce Šev proběhla 23. července 2012. Aleksej Mavlijev. „Chudožnik zašil svoj rot surovoj nitkoj v podděržku Pussy Riot“. *Komsomolskaja pravda*. 23. 7. 2012. Dostupné také on-line z: <https://www.spb.kp.ru/online/news/1204927/> [cit. 22. 4. 2019].

57 Rty si před Pavlenským sešil i umělec a politický aktivista David Wojnarowicz. Se sešitými ústy se nechal v roce 1990 v USA vyfotit na plakát k dokumentárnímu filmu *Die Aids-Trilogie: Schweigen = Tod – Künstler in New York kämpfen gegen AIDS* (Trilogie AIDS. Mlčení = smrt – Newyorští umělci v boji proti AIDS, 1990, režie Rosa von Praunheim). V tomto filmu sám účinkoval. Film mapoval uměleckou komunitu v New Yorku a její představitele postižené AIDS. Viz: David Breslin. *David Wojnarowicz. History Keeps Me Awake at Night*. New Haven: Yale University Press, 2018.

58 A. Mavlijev. „Chudožnik zašil svoj rot surovoj nitkoj v podděržku Pussy Riot“.

59 Akce *Mršina* se konala 3. května 2013. Viz: A. Izvekov (ed.). *Performans v Rossii*, s. 226.

60 Dmitrij Volček. „Kul'turnij dněvnik. V strastnuju pjatnicu“. *Radio Svoboda*. 8. 5. 2013. Dostupné také on-line z: <https://www.svoboda.org/a/24978110.html> [cit. 22. 4. 2019].



Printscreen záznamu akce Petra Pavlenského *Tuša* (Mršina), dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=SbCUcLpCyFQ&t=30s>,
 † 0:14 min., † 0:29 min., † 0:45 min., † 1:12 min., † 1:17 min., † 1:26 min.

Nahé lidské tělo je jako mršina. Není na něm nic, jen ostnatý drát, který vymysleli k ochraně domácího dobytka. Zákony této země jsou jako tento ostnatý drát, zadržují lidi v individuálních ohradách. [...] Děje se tak, aby přetvořili lidi ve spolehlivě chráněný slabošský dobytek, který pouze konzumuje, pracuje a rozmnožuje se.⁶¹

Omezování občanské svobody v současném Rusku Pavlenskij demonstroval také ve své následující akci *Fiksacija* (Fixace), v níž zároveň „citoval“ další z běžných ruských vězeňských praktik: přibil si šourek k dlažbě Rudého náměstí, kde seděl nahý a bez hnutí až do příjezdu policie a záchrannářů.⁶² Stejně jako si ruští vězni sešivali rty, přibíjeli si také k podlaze své genitálie. Pro *Fixaci* si Pavlenskij zvolil Rudé náměstí, které bylo

61 Tamtéž.

62 A. Izvekov (ed.). *Performans v Rossii*, s. 227.



Printscreen záznamu akce Petra Pavlenského *Fiksacija* (Fixace), dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=BpLYI9osjMc>, ← 0:14 min. ↑ 0:18 min.

nejednou svědkem uměleckých vstupů do veřejného prostoru 90. let, ať už šlo o již zmíněné akce hnutí E.T.I. nebo Alexandra Breněra. Pavlenského akce se navíc odehrála kousek od Leninova mauzolea, prominentní státní hrobky. Ani výběr data nebyl náhodný. Akce *Fixace* proběhla 10. listopadu 2013 tedy v den, na který v Rusku připadá svátek bezpečnostních složek. A performer jejím prostřednictvím opět poukazoval na zesilující represivní režim v zemi.

Poslední námi sledovaná akce se uskutečnila v říjnu 2014 v Serbského centru psychiatrie v Moskvě a nesla název *Otdělenije* (Oddělení). V souvislosti s trestním řízením, které bylo proti Pavlenskému zahájeno jako důsledek jeho předchozích akcí, se měl umělec podrobit psychiatrickému vyšetření. Navštívil proto tento institut, kde bývali v SSSR pod záminkou psychiatrické diagnózy internováni politicky nepohodlní lidé. Nahý vylezl na střechu a nožem si uřezal pravý ušní lalůček.⁶³ Aktem *Otdělení* splnil požadavek aparátu, který si nárokoval jeho tělo. Dostavil se na psychiatrickou kliniku, fyzicky byl přítomen, a navíc zde zanechal část svého těla – ušní lalůček.

63 Viz: Anon. „Chudožnik Petr Pavlenskij otrezal sebe močku ucha“. *Interfax* [on-line]. 19. 10. 2014. Dostupné z: <https://www.interfax.ru/culture/402668> [cit. 30. 3. 2019].

Akcí Pavlenskij mimo jiné upozornil na segregaci společnosti, její rozdělení na rozumné, spolupracující – „normální“ – a psychicky nemocné, nespolupracující – „nenormální“. Obdobně jako přibití šourku nebo sešití rtů nebylo odříznutí části ucha ryze originální. Umělec jím volně citoval známý exces Vincenta van Gogha z konce 19. století. Důvodem malířova zmrzačení byla pravděpodobně psychická porucha – v akci Pavlenským akcentované téma. Pavlenského tělo se během této autorovy akce stalo nástrojem nejen politického, ale i osobního odporu člověka, který nesouhlasí s praktikami, jež na něm mají být vykonávány. Své tělo tentokrát neomezil v pohybu, ale poškodil ho. I přesto ale seděl strnulý a zkrvavený na střeše psychiatrického institutu s nožem v ruce a čekal až do příjezdu silových složek a zpacifikování akce.

U všech čtyř popsaných akcí Pavlenskij přímo počítal se zásahem bezpečnostních složek, přičemž i dokumentaci, jež tyto struktury vytváří, vnímal jako součást uměleckého díla. Orgány moci o celém řízení vedly velmi podrobné zápisy, vznikla tak cenná dokumentace celého uměleckého procesu. Nástroje moci se samy svým jednáním proměňovaly v umělcův materiál. „Vykonavatelé moci“ – silové struktury – se během jeho akcí stávaly objekty situace a to dvojím způsobem. Na jedné straně plnily funkci, kterou jim moc stanovila a akci neutralizovaly. A na druhé straně se transformovaly do uměleckých objektů a proměňovaly v aktivní účastníky. Na rozdíl od Pavlenského, který vyčkával zásahu, policisté a zdravotníci v rámci akce aktivně jednali. Svým jednáním zároveň umožňovali umělci nahlédnout do vlastního mechanismu, který se před ním předtím snažili systematicky skrývat. Umělec byl zatčen, a tím se ocitl uvnitř systému. Obdobně jako u silových složek, s jejichž spoluúčastí na akci počítal, nevylučoval umělec ani participaci dalších osob. Pokud jde o spolupracovníky, až na výjimku (*Mršina*) připravoval i realizoval své akce sám.

Do kontrastu k mechanismům moci předkládal Pavlenskij své tělo, na které také můžeme nahlížet jako na subjekt ve smyslu živoucí zkušenosti vlastního těla (tělo individuální) nebo jako na metaforu, respektive zrcadlo společnosti (sociální tělo). Tělo z hlediska sociálněvědního bádání nepředstavuje neměnný fyzický objekt, ve vztahu jedince ke společnosti se proměňuje a nabývá různé funkce. Pavlenského práci s tělem můžeme interpretovat pomocí teorie tří propojených rovin těla: těla individuálního, sociálního a politického, jak jej popsaly ve studii *The Mindful Body. A Prolegomenon to Future Work in Medical Anthropology*⁶⁴ sociální antropoložky Nancy Sheper Hughesová a Margaret Locková.

Součástí Pavlenského sociálního těla, jako symbolu stávajícího společenského paradigmatu, byli všichni, kteří na jeho akcích participovali,

64 Nancy Sheper Hughes – Margaret Lock. „The Mindful Body. A Prolegomenon to Future Work in Medical Anthropology“. *Medical Anthropology Quarterly*. 1987, roč. 1, č. 1, s. 6–41.

především součástí složek záchranného integrovaného systému. Jejich úkolem, k němuž byli zplnomocněni mechanismem moci, bylo situaci neutralizovat, a tím ji normalizovat: odstranit objekt – Pavlenského individuální tělo – z veřejného prostoru. V tu chvíli se z původních subjektů proměnili v objekty situace. Stávali se aktivními účastníky akce, která se rozvíjela v závislosti na jejich jednání. Pavlenskij bez hnutí seděl, stál nebo ležel. Akce nekončila „likvidací“ nahého těla, ale pokračovala prostřednictvím sociálního těla na policejních služebnách, vyšetřovných psychiatrických oddělení a u soudu. Nancy Sheper Hughesová a Margaret Locková používají v konceptu tří těl také pojem politické tělo. Rozumí tím jednotlivce podléhajícího státu a jeho aparátu, což je základní Pavlenského téma obsažené ve všech uvedených akcích. Kontrola a moc, která je patrná už v představě sociálního těla, je nad jednotlivcem a skupinami uplatňována centralizovaně, je viditelně i méně viditelně prováděna jak nad tělem, tak nad myslí a má široké spektrum podob.

Jestliže Pavlenskij považuje za součást svých akcí i činnost státního aparátu a následnou medializaci, nutně se zde dotýkáme také otázky „hranic díla“. Kde a kdy jeho dílo končí a kdo ho má vůbec šanci recipovat? S tím úzce souvisí i otázka jeho interpretace. Je vůbec možná bez toho, aniž by nám umělec poskytl návod, jak jeho dílo číst?

Závěrem

Pavlenskij, ať už jde o jeho individuální, sociální či hlavně politické tělo, ve všech čtyřech popsanych uměleckých intervencích narušoval a upozorňoval na snahu státu posílit svou moc. Odmítal se podřídít procesům a mechanismům, u kterých by měl pocit, že budou jeho tělo manipulovat, tvarovat a disciplinovat. Z těla učinil vlastní nástroj politického odporu, namísto aby se stalo strojem v rukou moci. Pro autority představoval nebezpečí, proto se snažily jeho umělecké aktivity zdiskreditovat hrozbou kriminalizace nebo nálepkou psychického narušení.⁶⁵ Pokud by političti představitelé připustili, že jde v jeho případě o umělecký akt, umožnili by zároveň debatu o směřování ruské společnosti k autokracii. A to si v zájmu zachování statu quo nemohou dovolit.

Pavlenského akce prokazatelně v mnohém navázaly a čerpaly z tvorby jeho ruských předchůdců, i když vznikaly ve jiných společensko-politických

65 Například v souvislosti s akcí *Fixace* bylo proti Pavlenskému zahájeno trestní stíhání ve věci výtržnictví. Viz: Anon. „Blagodarja něbrežnosti policejskich chudožnik, pribivšij svoju mošonku k brusčatke Krasnoj ploščadi, vyšel na svobodu“. *Newsru.com* [on-line]. 11. 11. 2013. Dostupné z: <https://www.newsru.com/russia/11nov2013/pavlensky.html> [cit. 30. 3. 2019]. Jeho již zmiňovaná akce *Hrozba*, během níž podpálil vchodové dveře do sídla ruské Federální služby bezpečnosti (FSB), byla klasifikována příslušnými úřady jako ničení kulturního dědictví. Pavlenskij byl vyšetřován ve vazební věznici, v níž strávil sedm měsíců, nakonec byla umělcí uložena pokuta půl milionu rublů. Viz: Anon. „Sud prigovoril chudožnika Pavlenskogo k 500 tys. rublej štrafa za poždog dveri zdanija FSB“. *Tass* [on-line]. 8. 6. 2016. Dostupné z: <https://tass.ru/proisshestviya/3348202> [cit. 30. 3. 2019].

podmínkách. Obnažené tělo bylo na rozdíl od aktivně jednajících performerů 90. let vždy statické. Jeho znehybněním, respektive ochromením Pavlenskij přímo citoval akty či symboly omezení svobody, které používá ruský represivní aparát. Na rozdíl od podobně názorově angažovaných skupin Vojna a Pussy Riot, s nímž ho pojilo sociální tělo akce, tvořil Pavlenskij většinou sám a jeho jediným materiálem bylo jeho nahé tělo. Z tohoto hlediska ho můžeme vnímat za výrazného solitéra ruského akčního umění.

O autorce

Marcela Magdová absolvovala doktorské studium na KTK DAMU v roce 2017 disertační práci s názvem *Ruské „nové drama“. Od subkultury k mainstreamu*; rukopis práce vyjde tiskem v Nakladatelství AMU. Jako autorka přispěla studií o současném ruském dramatu do kolektivní monografie *Horizonty evropského dramatu. Současný divadelní text mezi dramatickými a postdramatickými tendencemi* (Zuzana Augustová, Jan Jiřík a Daniela Jobertová eds., NAMU, 2017) a studií o fenoménu scénického čtení do kolektivní monografie *V hlavní roli text. Podoby a proměny scénického čtení* (Daniela Jobertová ed., NAMU, 2014). Ve sborníku *Divadlo a interakce VIII.* (2014) publikovala studii *Postavení současného ruského dramatika*. Působí jako nezávislá teatroložka, publicistka, překladatelka a pedagožka.
Kontakt: marcelamagdova@gmail.com

Abstrakt

Studie přibližuje akce Petra Pavlenského, které se uskutečnily mezi lety 2012–2014 v Petrohradě a Moskvě. Nahlíží je v kontextu ruského akcionismu, zejména tvůrců 90. let a první dekády nového milénia. Letmo se dotýká i předchozích domácích eventů označovaných za konceptualistické. Hledá mezi zmíněnými aktivitami analogie i případné odlišnosti. Pavlenského tvorbu charakterizuje skrze explicitní zacházení s vlastní tělesností a moment „absolutizace akce“. Studie se věnuje především vizuálním metaforám omezování občanské svobody, které jsou pro Pavlenského typické a jimiž umělec vyjadřuje svůj nesouhlas se stávajícími mechanismy moci. Zároveň je zde Pavlenského tvorba ztotožněna s teorií tří těl sociálních antropoložek Nancy Sheper Hughesové a Margaret Lockové, těla individuálního, sociální a politického.

Klíčová slova

Petr Pavlenskij, ruský akcionismus, Andrej Monastyrskij, skupina Kolektivní činy, Alexandr Breněr, Oleg Kulik, tělo, teorie tří těl, skupina E.T.I., skupina Vojna, Pussy Riot

Summary

The article delves into the artistic actions of Pyotr Pavlensky, which took place during 2012–2014 in Saint Petersburg and Moscow, looking at them in the context of Russian actionism, especially artists from the 90s and 2000s, and briefly touches upon some previous events labeled as conceptual, searching for analogues and differences within these activities. Pavlensky's work is characterized by the explicit manipulation of parts of his own body, and the moment of the “absolutization of the action.” The article is most of all interested in visual metaphors of the limitation of civil rights, which are typical for Pavlensky, and with which the artist expresses his disapproval of the emerging mechanisms of power. Meanwhile, Pavlensky's work is put in context here with the theory of the social anthropologists Nancy Sheper Hughes and Margaret Lock of three bodies – the individual, social, and political.

Key Words

Pyotr Pavlensky, Russian actionism, Andrey Monastyrsky, Collective Actions group, Alexandr Brenier, Oleg Kulik, body, three-bodies-theory, E.T.I. group, Voyna group, Pussy Riot