

Sylva Poláková (Národní filmový archiv)

# Dobroslav Zborník

*Dokumentarista mezi neoficiálními výtvarnými umělci v 70. a 80. letech*

## Dobroslav Zborník

*Documentary Filmmaker Among Unofficial Visual Artists in the 1970s and 1980s*

### Abstract

This study, written within the framework of a project The Audiovisual Work Outside the Context of Cinema: Documentation, Archiving, and Access, is focused on the collaboration of film documentarian Dobroslav Zborník with independent artists who engaged in performance art in Czechoslovakia in the 1970s and 1980s. He started this collaboration already during his studies at FAMU in Prague, where he graduated with the documentary movie named *Antinomie* (1973), in which he recorded the happenings of the *Křižovnická škola čistého humoru bez vtipu* [The Crusader School of Pure Humour Without Jokes]. In the second half of the 1970s and the early 1980s, he made cinematic documentations of art events for Milan Knížák (a member of the Fluxus movement), and Milan Grygar (whose work is typified by experiments with connections between graphic art and sound).

The purpose of this study is to review Zborník's role within Czech action art, as well as an attempt at a contextual analysis of the integration of the moving image by artistic disciplines as another expressive, not purely documentary, component. Part of the study is therefore monitoring the gradual acceptance of event documentation based on the local historical context. In 1970s Czechoslovakia, performances and happenings were first recorded onto celluloid because video technologies only made their way to the Eastern Bloc countries with a considerable delay. Zborník's cinematic documentations were later, under various conditions, and with the use of methods corresponding to the times, copied onto video cassettes, or digitised, which contributed to their accessibility, but also to the omission of their specifics.

### Klíčová slova

videoart, pohyblivý obraz, performance, filmová dokumentace, Československo

### Keywords

videoart, Moving Image, Performance, Cinematic Documentation, Czechoslovakia

Spolupráce dokumentaristy Dobroslava Zborníka s neoficiální uměleckou scénou doposud nebyla dostatečně reflektována filmovou ani uměleckou obcí. A to i přes to, že díky Zborníkovým filmům zaznamenávají akce předních českých umělců, zejména Milana Knížíka a Milana Grygara, máme svědectví o performativním umění, které bylo v období normalizace na oficiálních místech v Československu považováno za podvrtné, což znesnadňovalo samotnou tvorbu, její prezentaci, a nakonec i uchování historické stopy.

Pokusy o filmové a následně video dokumentace živých akcí měly v této době spíše amatérský nebo případně zpravodajský charakter. Naproti tomu Zborník jako absolvent katedry režie na pražské FAMU respektoval specifika daných uměleckých akcí a zároveň aplikoval zavedené i inovativní kinematografické postupy i trendy. Záměrem této studie je revize Zborníkovy role v rámci českého akčního umění, a také pokus o kontextuální analýzu integrování pohyblivého obrazu uměleckými disciplínami jako další výrazové, nikoli čistě dokumentační složky. Součástí studie je tedy sledování postupného akceptování dokumentace akce na základě lokálního historického kontextu. Ten pak tvoří reflexe aktivit neoficiální umělecké scény včetně snah o mezinárodní kontakty, jež byly bedlivě monitorovány složkami Státní bezpečnosti. Zdůrazněny jsou i možnosti a limity dostupnosti záznamových médií pohyblivého obrazu, které vedly k pozvolnějšímu zapojení filmu a videa do umělecké praxe a zároveň k navazování spoluprací s amatérským i profesionálním filmovým prostředím.

## Dokumentací proti zapomnění

Médii dokumentace uměleckých akcí, které se rozvíjely v druhé polovině 20. století ve výtvarných směrech a žánrech, jako je land art, body art, performance či happening, se stal film spolu s textem, kresbou a fotografií. Způsoby a důvody, pro které byl film ve výtvarném prostředí akceptován jako vhodné záznamové médium nebo dokonce jako součást uměleckého konceptu, se však mohly lišit podle provenience i v podání jednotlivých tvůrců.<sup>1)</sup>

Otázku, zda dokumentovat, či ne, si kladla řada výtvarných umělců a umělkýň inklinujících k živé akci, ať už působili v západním uměleckém provozu, nebo v socialistickém bloku. Ačkoli se jejich možnosti značně lišily, vypořádávali se s tímto dilematem, které vycházelo z konceptuální ideje oproštěného umění od vizuality a hmotného objektu referujícího pouze k sobě samému. Jakékoli médium schopné částečně myšlenku konceptuálního díla reprodukovat vytváří jeho vizuální otisk, a tak dokumentace nepřipadala pro mnohé tvůrce v úvahu. Naproti tomu právě výše vyjmenované směry a žánry vymaněné

1) Nad významem fotografické dokumentace výtvarné umělecké akce se v zahraničním kontextu zabývá Štěpán Grygar, *Konceptuální umění a fotografie* (Praha: Nakladatelství AMU, 2004). Českému akčnímu umění v 70. letech a tehdejšímu pojetí fotografické dokumentace se věnuje Hana Buddeus v publikaci *Zobrazení bez reprodukce? Fotografie a performance v českém umění sedmdesátých let 20. století* (Praha: VŠUP, 2017). Tématu akceptování dokumentace byla věnována Konference Dokumentace umění, viz Jan Krůčka – Jan Prošek, eds., *Dokumentace umění* (Ústí nad Labem: Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem, 2013).

ze systému výtvarného provozu závisely na veřejném zhodnocení v podobě výtvarné kritiky, aby vůbec vešly ve známost a do společenského povědomí. Především prchavé akce, jako jsou performance a happening, které po sobě nezanechávaly žádné trvalejší známky intervence do veřejného prostoru či krajiny, nebo dokonce probíhaly bez diváků, by byly bez jakékoliv dokumentace odsouzeny k zapomnění. Proto tvůrci, kteří ve svých individuálních akcích ohledávali například vztahy mezi vlastním vnímáním a prostorem, přijali dokumentační roli fotografie a posléze i filmu.

Fotografické i filmové dokumentace, na rozdíl od textových popisů nebo od kresby, které vytvářeli samotní tvůrci, mohly být pořizovány i mimo původní záměr nebo bez přímého vědomí tvůrců-performerů. I takové dokumentace se však posléze staly referenčními stopami umělecké akce nebo byly dokonce valorizovány jako svěbytné reprezentace uměleckého díla. Jiní umělci naopak záměrně integrovali fotografii v podobě série do samotného procesu tvorby.<sup>2)</sup> V případě body artových nebo land artových akcí mohly fotografické série nabýt analytického konceptuálního charakteru. Fotografie, která byla přijímána nejprve jako autentický dokumentační nástroj, mohla koncept navíc dále rozvíjet.

Využití fotografických sérií je již krůček od akceptování pohyblivého obrazu, který byl umělci znovu rozpoznán jako médium schopné zaznamenat událost v čase. Právě důraz na procesualnost konceptualismu umožnila vstup pohyblivého obrazu mezi výrazové prostředky výtvarného umění druhé poloviny 20. století. Takto například americký umělec Bruce Nauman natáčel již koncem 60. let své performance na 16mm film i na video.<sup>3)</sup> S filmem a videem nepracoval jako čistě se záznamovým médiem. Natočené scény promítal v instalacích, které měly na diváky působit tak, aby se v danou chvíli stali rovněž performerem.<sup>4)</sup> Zatímco se Nauman rozhodoval mezi filmem a videem podle tvůrčího záměru, ve stejné době v Československu připadal z důvodu obtížného a pozdějšího rozšíření videa v úvahu pouze film. Pokud Nauman mohl již na počátku realizačního procesu počítat s vytvořením instalace a s interakcí s diváky, akční a intermediální umělci v totalitním Československu své akce pořádali buď pro omezený okruh přátel, nebo docela v soukromí, a i za takové projevy byli perzekvováni.

Důvod, proč máme první záznamy výtvarných akcí dochované na 8mm nebo 16mm filmu, nemají nic společného s autorskou konceptuální rozvahou, jakou si mohl dovolit zmíněný Nauman, ale odpovídají technickým a provozním podmínkám v tehdejší Československu. Úzké filmové formáty byly rozšířené mezi filmovými amatéry, ale vlastnili je i profesionální filmaři se zájmem o experimentální film nebo výtvarné umění, a do této druhé skupiny patřil právě i Dobroslav Zborník. Dalším způsobem, jak se dostat k filmové technice, bylo neoficiální využívání profesionální filmové techniky rozličných státních pracovišť. Na tomto šedém poli se mohli pohybovat například studenti a absolventi Fil-

2) Např. *Composite Photo of Two Messes on the Studio Floor* (Bruce Nauman, 1967).

3) Např. video *Walk with Contraposto* (Bruce Nauman, 1968) nebo filmy pořízené na 16mm pás *Bouncing Balls* (Bruce Nauman, 1969), *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square* (Bruce Nauman, 1967–68).

4) *Art Make-Up No. 1, White* (Bruce Nauman, 1967) pořízený na 16mm filmový pás. Barevný zvukový film byl promítán na čtyři stěny, a tak se divák ocitl uprostřed světelně-zvukové scény jako herec v umělcově performance.

mové a televizní fakulty (FAMU),<sup>5)</sup> a taková byla i výchozí pozice Dobroslava Zborníka, který na FAMU studoval na přelomu 60. a 70. let.

### Podmínky na FAMU a průnik do neoficiálních uměleckých skupin

Seznámení Dobroslava Zborníka zejména s pražskou neoficiální uměleckou scénou proběhlo ještě během jeho studií na pražské FAMU. Zborník (nar. 11. 7. 1945) pocházel z Českých Budějovic a na katedru režie nastoupil v roce 1966, tedy v době takzvaného společenského uvolnění. Škola tehdy byla v konečné fázi reorganizace, která probíhala v letech 1959–1965 a souvisela s celkovou přestavbou československého vysokého školství. Během tohoto školského programu zanikla například Vysoká škola ruského jazyka a literatury (1952–1959), po níž získala FAMU budovu na Smetanově nábřeží.<sup>6)</sup> FAMU se tak rozrostla o reprezentativnější prostory a stala se jakousi výstavní školou, jejíž renomé mělo sahát až za hranice, o čemž svědčí koncipování školy jako mezinárodní. To se projevovalo například v pravidelném přijímání zahraničních studentů a studentek zejména z východního bloku nebo účast na mezinárodním vysokoškolském filmovém plénu.<sup>7)</sup> Škola tak byla v živém mezinárodním kontaktu a prioritou již nemělo být samotné řemeslo a praxe, ale celkově zájem o zvýšení úrovně vysokoškolského studia a prohloubení znalostí studentstva.<sup>8)</sup> Součástí prioritizace teoretické výuky byla jasnější diferenciací oborů. Od založení FAMU bylo v první dekádě studium nejprve oborově smíšené. V této době se nerozlišovalo mezi režii dokumentárního a hraného filmu. Úkoly zahrnovaly oba směry. Rozdělení přicházelo až na konci 3. ročníku. Následovaly státnice a natočení absolventského filmu. Po čtyřech letech studia na škole čekala studenty praxe v různých oblastech československé kinematografie. Nejstarší dochované učební plány FAMU prozrazují, že:

(S)tudenti režie měli v prvním ročníku natočit němý reportážní šot na úzký formát, v druhém připravit dokumentární šot (150m), ozvučit ho (opatřit komentářem a archivní hudbou), vedle toho také kolektivně natočit jednu až dvě scény v ateliéru.<sup>9)</sup>

5) FAMU spolupracovala s Československým státním filmem, proto studenti mohli využívat služeb Barrandova (např. laboratorního zpracování filmů, půjčování filmové techniky, využívání ateliérového fundusu nebo natáčet v barrandovských studiích). Viz Martin Franc a kol., *Dějiny Akademie múzických umění v Praze* (Praha: NAMU, 2017), 194.

6) O historii FAMU více tamtéž, 172–272 a také Martin Franc – Lenka Krátká, eds., *Dějiny AMU ve vyprávění* (Praha: NAMU, 2017), 142–213.

7) FAMU byla v roce 1953 jedním ze zakládajících členů organizace CILECT (Centre International de Liaison des Écoles de Cinéma et de Télévision), která umožňovala výměnu studijních plánů a školních filmů studentů. Součástí byl rovněž festival, který se konal v Karlových Varech. Franc a kol., *Dějiny Akademie múzických umění v Praze*, 198. Od roku 1980 byl zaveden studijní program pro zahraniční studenty z rozvojových zemí FAMU speciál, pro který zajišťovala výuku katedra dokumentu. Zahraničními studujícími na FAMU se zabývala např. historička umění Tereza Stejskalová, ed., *Filmaři všech zemí, spojte se! Zapomenutý internacionalismus, československý film a třetí svět* (Praha: tranzit.cz, 2017).

8) „Projekt přestavby FAMU“, Archiv AMU, f. FAMU, k. 1.

9) Viz nejstarší dochované učební plány, Archiv AMU, f. FAMU, učební plány 1951/1952, k. 25.

V době, kdy na FAMU studoval Dobroslav Zborník, vedl pod katedrou režie kabinet dokumentárního filmu Alan František Šulc,<sup>10)</sup> scenárista a režisér, který se zaměřoval na dokumentární filmy o architektonických památkách, archeologických výzkumech a na portréty výtvarných skupin a umělců, jež — v souladu s výše zmíněnými učebními plány — opatřoval didaktickým komentářem.<sup>11)</sup> Charakteristickým rysem pro Šulcovu dokumentární tvorbu, ale i pro studentské práce na FAMU nejen v době jeho působení, nýbrž také v následujících dekáдах, byl právě onen didaktický komentář, kterým byla doprovázena většina studentských dokumentárních filmů.<sup>12)</sup>

Dobroslav Zborník, Šulcův žák, absolvoval dokumentárním dvoj-portrétem umělců Karla Malicha a Karla Nepraše, tedy generačně i esteticky velice odlišných tvůrců, z čehož vycházel i název tohoto filmu *Antinomie* (1973). Dokument je vystaven pomocí protikladů, přičemž nejvýraznější je způsob tvorby obou umělců. Proces a koncept Malichovy práce je představen jako zástupce subjektivní výpovědi interpretující základní stavební principy světa, v němž žijeme. Neprašovu osobnost Zborník zastihl v ohnisku malé umělecké komunity, takzvané Křižovnické školy čistého humoru bez vtipu. Ta vznikla v reakci neoficiální kultury na utlumení galerijního života, redukci oborových časopisů a na opětovné zrušení spolkové činnosti.<sup>13)</sup> Tyto represe odebraly výtvarníkům (a samozřejmě dalším tvůrčím osobnostem) možnost sdílení soudobých uměleckých témat a přístupů. Vyloučení z institucionální pudy posílilo pozici akčního umění a s tím i otázku dokumentace.<sup>14)</sup> Zborník se díky svému zájmu o Karla Nepraše dostal do komunity výtvarných umělců, literátů, teoretiků, ale i dalších osobností, které se od poloviny 60. let scházely v pražské hospodě U Křižovníků, odkud také byl odvozen název skupiny. Ústředními osobnostmi byli sochař Karel Nepraš a konceptualista a kreslíř Jan Steklík a dále teoretici Ivan a Věra Jirousovi, autoři happeningů, básníci a spisovatelé Eugen Brikcius, Olaf Hanel, Petr Lampl a Andrej Stankovič, fotografka Helena Wilsonová a malíři Otakar Slavík, Zbyšek Sion a Rudolf Němec. Zborníkovi se podařilo natočit jednu z legendárních her, kterou měli členové skupiny zvlášť v oblíbě, a to Fando, nezlob se, a zařadil ji do svého filmu *Antinomie*. Parafráze na hru Člověče, nezlob se vznikla na základě jména hospodského z piv-

10) O kabinetu dokumentárního filmu vedeném A. F. Šulcem viz Franc a kol., *Dějiny Akademie múzických umění v Praze*, 202.

11) Např. *Věstonické mysterium* (A. F. Šulc, 1947), *Dílo Bedřicha Hrozného* (A. F. Šulc, 1951) — k těmto dvěma filmům Šulc napsal rovněž scénář a komentář; *Objevená Kouřim* (A. F. Šulc, 1953), *Betlémská kaple* (A. F. Šulc, 1954), *Osvobozená paleta* (A. F. Šulc, 1963), *Kupecký: 1667–1740* (A. F. Šulc, 1965).

12) Vycházím ze vzorku desítek studentských filmů natočených na FAMU od 50. do 90. let, které Národní filmový archiv v roce 2019 poskytl Tereze Stejskalové ve formě studijních projekcí, na jejichž přípravě jsem se podílela.

13) Spolková činnost byla poprvé zrušena již v roce 1948. Výsledkem kritiky tohoto zákazu bylo vytvoření tzv. tvůrčích skupin, které bylo součástí transformace Svazu československých výtvarných umělců (SČSVU) v roce 1956. Opětovné posílení zákazu proběhlo v letech 1971 a 1972. Více k tématu spolkové činnosti v rámci SČSVU viz Alena Binarová, *Svaz výtvarných umělců v českých zemích v letech 1956–1972* (Olomouc: Vydavatelství FF UP, 2017).

14) Výhody akčního umění jako jednoho z projevů konceptualismu shrnula Pavlína Morganová: „Naprostá institucionální nezávislost, nehmotnost a materiálová nenáročnost udělaly z konceptualismu ideální formu neoficiální kulturní sféry, neboť umožňovaly umělcům a umělkyním relativně svobodně tvořit a svou práci prezentovat díky tehdy populárnímu mail artu doslova po celém světě.“ Dagmar Svatošová – Pavlína Morganová – Terezie Nekvindová, *Výstava jako médium: České umění 1957–1999* (Praha: Akademie výtvarných umění, 2020), 84.



Záběr z filmu *Antinomie* (Dobroslav Zborník, 1973)

nice Křižovnické školy. Záznam hry Zborník pořídil během společného pikniku na jednom z výjezdů, které členové skupiny čas od času organizovali a které byly místem realizace rozličných happeningů.

Zborníkův snímek nebyl prvním filmovým svědectvím o těchto „vlasteneckých tripech“, jak byly akce jejich účastníky nazývány. Člen skupiny, malíř Rudolf Němec, jenž vlastnil 8mm kameru, natáčel tyto výjezdy Křižovnické školy již o dva roky dříve. Jako amatérský filmař zaznamenal společný výlet, který měl být uměleckou interpretací svatováclavské pouti z Prahy do Staré Boleslavi.<sup>15)</sup> Jeden ze zúčastněných, Eugen Brikcius, o několik dekád později poskytl k tomuto filmu svoje vzpomínky. Němce jako kameramana zhodnotil jako neovladatelného a nerespektujícího tehdejší výtvarné zobrazovací konvence a popsal základní charakteristiku struktury výletů, během nichž se zúčastnění věnovali pseudotvorbě, k níž využívali či zneužívali nalezené předměty, například střepy, části rámu šlapacího kola, architekturu (boží muka), přírodu (stromy) i veřejné interiéry (hostince). Přizvaný host poutního výletu, Josef Kroutvor, podle Brikciuse tehdy po krátké době akci opustil s námitkou, že jde o pouhý výlet, nikoliv happening.<sup>16)</sup>

15) Původní 8mm film (*Bez názvu*, Rudolf Němec, 1971) zapůjčila Němcova partnerka Alena Taschnerová Vědecko-výzkumnému pracovišti Akademie výtvarných umění, kde byl digitalizován za účelem publikace na DVD, viz Pavlína Morganová – Terezie Nekvindová – Sláva Sobotovičová, eds., *České akční umění: Filmy a videa 1956–1989* (Praha: Akademie výtvarných umění, Vědecko-výzkumné pracoviště, 2015).

16) Viz „Rudolf Němec a Eugen Brikcius / Kuklení a sluneční hodiny“, *Art for Good*, cit. 30. 6. 2022, <https://www.artforgood.cz/cs/dalsi-dila/pakukleni-a-slunecni-hodiny>.



V hodnocení událostí a aktivit provozovaných Křižovníky nepanovala shoda. Filmové záznamy Rudolfa Němce a Dobroslava Zborníka jsou však vedle ústních svědectví téměř jedinou historickou stopou vedoucí k umělecké skupině, která vědomě pracovala s možnostmi živé umělecké akce. Zda si aktéři křižovnických „vlasteneckých tripů“ kladli otázku, jestli dokumentovat, či ne, o tom nejsou jasná svědectví.

Zborníkův absolventský dokument se od Němcova neurotického amatérského záznamu výrazně odlišuje právě díky profesionální studijní přípravě, respektováním kinematografických konvencí týkajících se kompozice, střihu a dramaturgie a také dodatečným didaktickým komentářem, který byl na FAMU v této době standardní součástí filmového cvičení.<sup>17)</sup> Zatímco Němcovy snímky jsou třeba i rozostřené, tmavé, a posloupnost jednotlivých scén a záběrů působí velmi nahodile, ve Zborníkových dokumentech rozpoznáváme klasické postupy filmové montáže i rysy připomínající snímky československé nové vlny. Rudolf Němec se mezi přáteli pohyboval s kamerou v ruce jako jeden z účastníků výletů. Dobroslav Zborník, který nebyl součástí skupiny, si zachovával odstup pozorovatele, který se projevuje v komponování záběru, kde se střídají celky s detaily a pohyby kamery (jízdy, transfokace), jež podporují dramaturgickou linii. Detaily tváří zkřivených po vypití panáka a úsměvy těch, kteří postupují ve hře dále, nebo hudebníci vyprovázející kolemjdoucího pasáka evokují konvence československého filmu 60. a 70. let, v nichž se mísila autenticita s poetickou stylizací. Tyto dva rozličné snímky dobře ukazují možnosti filmové dokumentace živé akce, které se postupně v českém akčním umění rozvíjely ve dvě paralelní linie: využití autentičnosti filmového záznamu, které vychází z pozice amatérského filmu a na straně druhé estetizace filmové reprezentace spojující výtvarné umění s kinematografií.

### Pozvolné přijímání dokumentace pod vlivem hnutí Fluxus

Výlety s rysy happeningů Křižovnické školy čistého humoru bez vtipu organizoval malíř, fotograf a performer Olaf Hanel. Skupinu stmelovala potřeba vymezit se vůči každodenní všednosti normalizované společnosti a tyto výlety plnily funkci katalyzátoru. V oblasti soudobých uměleckých směrů a idejí se však jednotliví členové mohli lišit. Nevytvářeli tedy uměleckou skupinu v pravém slova smyslu s identickým uměleckým názorem. Hanel, který se již na počátku 70. let zajímal o hnutí Fluxus a jeho pojetí akčního umění, vnášel do aktivit skupiny pojmy jako happening či performance.<sup>18)</sup>

Navazování kontaktů se zahraničním děním probíhalo sice velice kuse a nesoustavně, ale bylo by nepřesné o československé neoficiální kultuře v 70. letech uvažovat jako o zcela izolované. Nesnáze, s jakými byly informace získávány, nebyly o nic složitější než mož-

17) Na DVD *České akční umění: Filmy a videa 1956–1989* byl však „snímek“ Fando, nezlob se, ve skutečnosti pouze fragment Zborníkova absolventského filmu *Antinomie*, uveden bez zvuku, čímž se výrazně pozměnilo vyznění snímku, jenž vznikl v běžných studijních podmínkách FAMU. Tímto rozhodnutím byla uměle posílena uměleckohistorická interpretace díla jako záznamu happeningu na úkor dokumentárního charakteru snímku.

18) Viz „Rozhovor Pavlína Bartoňové s Olafem Hanelem Nesoudit od boku (jaro 2018)“, *Art for Good*, 2018, cit. 30. 6. 2022, <https://www.artforgood.cz/cs/umelec/olaf-hanel>.

nosti jejich sdílení s generačními souputníky. Takových mikro-center, kde skupinky umělců mohly bezpečně diskutovat témata moderního a postmoderního umění nebo je dokonce společně ohledávat a experimentovat s nimi, bylo jen velmi málo. Navíc Státní bezpečnost vytrvale usilovala o jejich rozklížení, a to například nasazením agenta, získáním některého člena jako informátora nebo i vytvářením falešného dojmu, že se jím stal někdo z členů komunity.

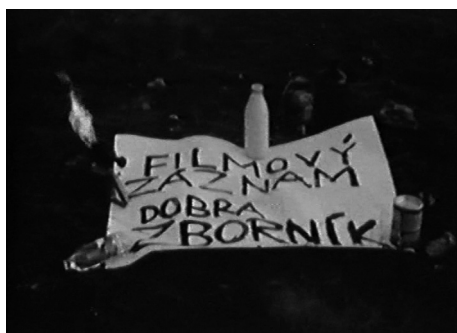
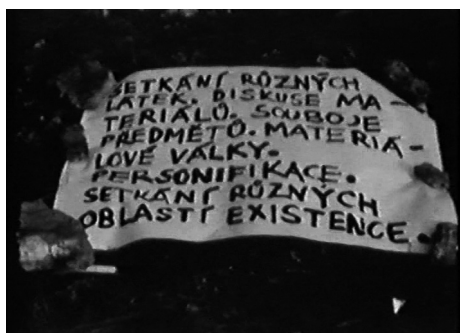
Ještě před Křižovnickou školou čistého humoru bez vtipu rozvíjela živé umělecké formy skupina Aktuální umění seskupená okolo Milana Knížíka. V této době neměl Dobroslav Zborník se skupinou ještě kontakt — natáčení starších reinscenovaných akcí skupiny proběhlo až v 70. letech, což dokládá prvotní nezájem o filmovou dokumentaci. Knížíkova cesta k akceptování filmové dokumentace vedla od seznámení s hnutím Fluxus přes vlastní zkušenost s natáčením ve Spojených státech až k osobnímu setkání s Dobroslavem Zborníkem.

Vedle Knížíka byli členy skupiny Aktuální umění Jan Maria Mach, Vít Mach, Soňa Švecová a Jan Trtílek, kteří v letech 1963 a 1967 organizovali demonstrace a manifestace, jak události nazývali, na pražském Novém Světě, kde měl Knížík ateliér. Skupina v roce 1964 vydala Manifest aktuálního umění a začala používat zkrácený název Aktual. Vydávala také nepravidelně vycházející stejnojmenný samizdatový časopis. Těmito akcemi na sebe Knížík upozornil Jindřicha Chalupeckého, jenž mu v roce 1965 zprostředkoval kontakt se zakládajícím členem hnutí Fluxus, Georgem Maciunasem. Obě hnutí spojovala umělecká revolta proti umění samotnému. Zástupci hnutí Fluxus vyvíjeli specifické výrazové formy blízké žánrům akčního umění. Namísto označení performance a happening více pracovali s termíny events (událost) a také scores (ve smyslu návod). Maciunas, jenž pocházel z území dnešní Litvy, prosazoval šíření myšlenek hnutí do střední a východní Evropy. Jejich levicové smýšlení však nekonvenovalo se zájmy totalitních komunistických režimů, a tak vzniklo jen několik událostí v tehdejších východním bloku, které byly Fluxem inspirovány nebo dokonce organizovány. Šlo zejména o festivaly ve Vilniusu (1966), Praze (1966), Budapešti (1969) a Poznani (1977).<sup>19)</sup> Podstatná byla rovněž pozvání do Spojených států amerických, která mířila k umělcům z východního bloku. Milan Knížík se tak roku 1968 dostal do New Yorku, kde realizoval několik uměleckých akcí. Jako první byl natočen jeho happening zaměřený na prožitek trvání času, *Ležící obřad*, v němž účinkovali studenti Dougals's College v New Jersey. Sám si pak vyzkoušel práci s filmem při natáčení krátkého snímku o New Yorku a také o neobydleném Ginger Island v souostroví Britské Panenské ostrovy.<sup>20)</sup> Nicméně po návratu do Československa filmové zázna-

19) Komplexně se historií hnutí Fluxus ve střední a východní Evropě věnovala kurátorka Petra Stegmann, která v roce 2007 připravila putovní výstavu Fluxus East, jež proběhla v Berlíně, Vilniusu, Krakově, Budapešti a Tallinu. Do obsáhlého katalogu za české výtvarné prostředí přispěl Milan Knížík a historička umění Pavlína Morganová, viz Petra Stegmann, ed., *Fluxus East: Fluxus Networks in Central Eastern Europe* (Berlin: Künstlerhaus Bethanien, 2007).

20) Film *Ležící obřad* (Milan Knížík, Paul Ryan, 1968) je uchován v newyorském Muzeu moderního umění MoMA, kam byl darován jako součást sbírky The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection, viz „Milan Knížík Lying Ceremony from Performance Files 1968“, MoMA, cit. 30. 6. 2022, <https://www.moma.org/collection/works/178953>. Druhý snímek byl později zařazen do filmu *George: The Story of George Maciunas and Fluxus* (Jeffrey Perkins, 2018), jelikož referoval o Maciunasově záměru založit na ostrově komunu hnutí Fluxus.





Úvodní titulková sekvence z filmu *Materiálová events* (Milan Knížák, Dobroslav Zborník, 1977)

my nevyužíval. A to až do roku 1977, kdy spolu s Dobroslavem Zborníkem natočili na 8mm černobílý materiál rekonstrukci jeho happeningu *Kamenný obřad*. V roce 1977 dále realizovali záznam z performance *Materiálová events* a v polovině 80. let ještě krátký film o módě *Zab se a leť*, oba na 8mm barevný film. Je zajímavé, že ačkoli byl *Kamenný obřad* pro natáčení reinscenován, Zborník se držel velmi skromného a nenápadného způsobu záznamu, takže celá akce působí autenticky a civilně. *Materiálová events*, v níž Knížák podroboval různé materiály destrukci či transformaci, a která byla provedena bez diváků v době, kdy bylo Knížákovi uloženo domácí vězení, podtrhuje uzavřenost události subjektivní kamerou. Umělce Zborník tentokrát nesnímá (vyjma jeho rukou) a kameru soustředí pouze na samotnou interakci materiálů, které uvozují mezititulky napsané na papírové čtvrtky. Poslední spolupráce Knížáka a Zborníka na filmu *Zab se a leť* vznikla v období, v němž se performer zabýval užitými uměleckými disciplínami včetně módy, kterou pojímal jako vysoce individualizovaný projev a zároveň terén pro parodování konzumní společnosti. Zvukový film dotvořila hudba skupiny Aktual, která na Knížákův popud převzala název původního výtvarného hnutí. Scény v tomto snímku připomínají pokusy o choreografii a spolu s hudbou přibližují tento krátký film žánru videoklipu, jenž už v 80. letech inspiroval i průkopníky českého videoartu.<sup>21)</sup>

21) Např. amatérský filmař a člen oboru video Ivan Tatíček přiznává, že ho v 80. letech inspirovalo vysílání videoklipů rakouské televize. Srov. Martin Blažíček – Sylva Poláková, „Ivan Tatíček — od amatérského filmu k profesionální videotvorbě“, *Iluminace* 32, č. 1 (2020), 85.

Milan Knížák vzpomíná, že s ideou filmového záznamu přišel právě Dobroslav Zborník, zatímco on v této době neměl koncepční představu o dokumentování vlastních happeningů a performancí.<sup>22)</sup> Důvody, které vedly Knížáka k natočení těchto filmů, mohly mít z umělcovy strany spíše pragmatický ráz. V roce 1981 v samizdatovém časopise *Vokno* uvedl:

Happeningy šedesátých let ještě dokumentaci tolik nepotřebovaly. Vznikala sice, ale nějak na okraji, jako zpráva pro pokračovatele, jako předem připravovaná stránka Dějin umění.<sup>23)</sup>

Obdobně jako v případě rekonstrukce historie Křižovnické školy čistého humoru bez tipu a Zborníkovy *Antinomie* nebo Němcova filmu z vlasteneckého tripu, také Milanu Knížákovi přinesly filmové záznamy v budoucnu uznání v podobě zahrnutí těchto filmů do uměleckých sbírek.<sup>24)</sup>

## Performance jako „zakázané“ umění i její komodifikace

Pro Státní bezpečnost měla Knížákova a Zborníkova spolupráce, a také přátelství, rovněž pragmatické využití, které umožňovalo získávat informace o Knížákově kontaktu se zahraničím.<sup>25)</sup> Jak uvádí ve svém výzkumu subversivní role výtvarného umění v období normalizace Mirek Vodrážka, Státní bezpečnost instruovala agenty k získávání informací o výtvarnících, které pak využívala pro domácí i zahraniční zpravodajské strategické účely. Jedním z takových informátorů byl také Dobroslav Zborník, jenž byl donucen ke spolupráci poté, co v roce 1969 natočil studentský film o upálení a pohřbu Jana Palacha.<sup>26)</sup> Film byl pravděpodobně zničen. Podle Vodrážky Zborníkův případ souvisel se snahou StB o vymýcení jakýchkoliv svědectví (fotografických, textových, filmových) o Palachově protestu, jelikož se jednalo o silnou symbolickou událost namířenou proti totalitnímu režimu.<sup>27)</sup> Snaha o potlačení historických stop konkrétních událostí a osobností s nimi spojených, které nevytvářely dobrý obraz komunistické společnosti, byly strategií, z níž lze vyvodit, jaké umění bylo Státní bezpečností vnímáno za problematické. Vedle obsahových důvodů byly postihovány i ty tvůrčí projevy, které byly inspirovány západním moderním uměním. Do kategorie zakázaného umění patřila také performance, která byla považová-

22) Rozhovor s Milanem Knížákem vedla Sylva Poláková, 8. 6. 2021, Národní filmový archiv, sbírka Orální historie. O dokumentacích svých akcí dále umělec píše v publikaci Milan Knížák, *Akce, po kterých zbyla alespoň nějaká dokumentace 1962–1995* (Praha: Gallery, 2000), 9–12.

23) Viz Milan Knížák, „Performance jako vývoj i jako degenerace“, *Vokno*, č. 4 (1981), 44.

24) O akvizice Knížákových a Zborníkových filmů se rozšířila sbírka pohyblivého obrazu Galerie moderního umění v Hradci Králové, která zakoupila filmová díla *Kamenný obřad* a *Zab se a leť*.

25) Mirek Vodrážka, *Výtvarné umění a jeho subverzivní role v období normalizace: Demytologizační a detektivní příběh* (Praha: Centrum pro dokumentaci totalitních režimů, 2019).

26) ABS, f. MV-KR, svazek tajného spolupracovníka Dobroslava Zborníka, reg. Č. 10399, arch. č. 808985 MV, krycí jméno Sýkora.

27) Další příklady palachovského „obrazoborectví“ viz Vodrážka, *Výtvarné umění a jeho subverzivní role v období normalizace*, 59.

na za zvlášť podvratnou, protože jako žánr, jenž se obešel bez institucionální půdy, téměř nepodléhala kontrole.

Přesto se československým akčním umělcům podařilo prezentovat svoje práce i na mezinárodním poli, a to zejména formou takzvaného mail artu, který spočíval v zaslání textové, grafické nebo fotografické dokumentace poštou. Zajímavá byla z hlediska uvedení velkému počtu československých tvůrců přehlídka *Works and Words* pořádaná v roce 1979 v Amsterdamu, které se s dokumentacemi Knížákových akcí zúčastnil i Dobroslav Zborník.<sup>28)</sup> Desetidenní přehlídka měla představit současné umělce ze socialistických zemí, jako bylo Československo, Maďarsko, Polsko a Jugoslávie. Program zahrnoval přednášky, performance, instalační umění, fotografii a také filmové a video projekce.<sup>29)</sup> Přehlídku zorganizovalo amsterodamské umělecké centrum De Appel, které v roce 1975 založila původně knihovnice ve Stedelijk Museum Amsterdam a posléze kurátorka Wies Smals v reakci na nedostatek platform a možností pro prezentaci současných uměleckých forem, zejména performance, videa a konceptuálního umění. Kurátorem přehlídky orientované na současné umění v sovětském bloku byl holandský umělec Frank Gribling. Přehlídka tím, že prezentovala i fotografickou, filmovou a video dokumentaci, dala jasně najevo, že i umění akce může být za použití dalších médií umožněn druhý život a dále cirkulovat v uměleckém provozu. Centrum De Appel bylo také v Evropě ojedinělé tím, že nabízelo honorovaný program pro umělce a umělkyně, kteří zde mohli realizovat libovolný nemateriální koncept. Aktivita De Appel otvíraly možnosti pro komodifikaci nových uměleckých žánrů, které se původně vymezovaly proti výtvarnému provozu, a tak i účast československých zástupců můžeme interpretovat jako stvrzení akceptování dokumentace.

Performance byla uměleckou disciplínou, a radikálnější — způsobem života, která mohla československé umělce propojovat se Západem, ale i se sovětskými performery, jako byli Anatolij Žigalov nebo Natalja Ablakovová.<sup>30)</sup> O pokusu rozvinout vztahy také se sovětskými performery svědčí přednáška Jana Sekala o Žigalovovi a Ablakovové uskutečněná v říjnu 1980 v salonku hotelu Evropa v Praze, po níž mělo ke konci roku 1981 následovat osobní setkání s těmito performery v Karlových Varech.

28) Z tehdejšího Československa byli zastoupeni akční umělci Jan Mlčoch, Jiří Kovanda, Július Koller, Karel Miller a Vladimír Havrilla.

29) V roce 2018 byl uměleckým centrem De Appel a ve spolupráci s amsterodamským Eye Museum připraven reprint katalogu přehlídky, viz Frank Gribling, *Works and words: International art manifestation Amsterdam* (Amsterda: De Appel, 1980, reprinted in 2018).

30) Tato umělecká dvojice, která si začala později říkat Tot art (Natalja Abalakova & Anatolij Žigalov), přijela v roce 2013 do Prahy přednášet o své tvorbě v 70. letech. Toto setkání proběhlo v rámci festivalu ruské nezávislé kultury zvaném Kulturus v galerii Tranzitdisplay. Anotace programu tvořilo prohlášení dvojice Natalja Abalakova & Anatolij Žigalov, které odpovídalo chápání politizovaného konceptuálního umění v 70. letech:

Hlavním cílem projektu je pochopit umění, kritizovat ho prostřednictvím umění samotného a zkoumat hranice oddělující život a umění a možnosti a meze jejich přesahu. Politické názory umělce však v žádném případě nejsou formovány jeho/jejími závazky vůči politické straně, ale především jeho/její tvůrčí prací a každou tvůrčí reakcí na výzvy dnešní doby. V tomto souhlasíme s výrokem Jeana-Luca Godarda: „Netvořit politické umění, ale tvořit umění politicky“, a transformovat feministický slogan: „Umění je politika“.

Viz „Debaty se členy skupiny Tot art (Natalja Abalakova & Anatolij Žigalov)“, *Artmap*, cit. 30. 6. 2022, <https://www.artmap.cz/debata-se-cleny-skupiny-tot-art-natalja-abalakova-anatolij-zigalov>.

Všechny zmíněné události Státní bezpečnost však podrobně evidovala, připravena dané aktivity zamezit nebo její aktéry pronásledovat. StB kontrolovala vztahy směrem na Západ, na Východ i uvnitř Československa. V rámci země měla strategii jednotlivá ohniska od sebe izolovat, aby nemohla vzniknout propojená síť. Kategorie zakázaného umění a zakázaných tvůrců však nebyla stabilní. A v této nestabilitě tkvěla metoda totalitního režimu udržovat občany v permanentní nejistotě a strachu. Pokud například nebylo možné zakázané umění vystavovat v domácích podmínkách, neznamenalo to, že nemůže být vystavováno (jako v případě československé účasti na přehlídce Words and Works) nebo prodáno v zahraničí, pokud ovšem byl prodej organizován oficiálně přes Art Centrum,<sup>31)</sup> které sráželo umělcům 35 % a umělci nedostávali západní měnu, nýbrž pouze tuzexové koruny.

Určitá míra kontaktu se zahraničím byla tedy tolerována, nebo dokonce žádoucí. Podobně jako v případě zahraničních výjezdů umělců, jejichž přítomnost v západní zemi byla příležitostí pro rozšiřování informační sítě. Proto také StB nekladla Zborníkovi překážky natáčet Knížákovy akce a prezentovat je v zahraničí. Filmové dokumentace neměly pro StB velký informační potenciál, zvláště v případě, že se jednalo o akce bez přítomnosti publika (jako *Materiálové events*). StB však vyhovovalo, že se Zborník mohl s Knížákem sblížit. Na přelomu 70. a 80. let se o Zborníkovi uvažovalo jako o možném adeptu na zahraničního informátora v západoberlínské nadaci DAAD (Deutscher Akademischer Austauschdienst), která nabízela také východním avantgardním umělcům stipendia. Po Jiřím Kolářovi to byl právě Milan Knížák, který toto pozvání obdržel a ze strany ČSSR mu bylo po průtazích povoleno vycestovat. Oba umělci pak v Berlíně měli možnost nominovat další tvůrce a Knížák navrhl Dobroslava Zborníka. Tuto informaci StB vyhodnotila jako:

(M)ožnost podstavení našeho TS — Sýkory do Západoberlínské akademie DAAD. Tento by měl možnost kontrolovat činnost Milana Knížáka i Jiřího Koláře a zájem vedení Západoberlínské akademie v ČSSR.<sup>32)</sup>

StB měla ale zároveň obavu o dekonspiraci Dobroslava Zborníka a plánovaných cílů, a tak kontrolovala veškerou Zborníkovu korespondenci.<sup>33)</sup> Závěrečné vyhodnocení tohoto dlouhodobého plánu znělo:

V hodnoceném období se nepodařilo TS vystavit zájmové organizaci využívané speciálními službami KS Deutscher Akademischer Austauschdienst (DAAD) v NSR. Nesplněný úkol souvisel s nezájmem uvedené organizace o osobu TS.<sup>34)</sup>

31) Přes Art Centrum nakupovala např. Meda Mládková. Viz Vodrážka, *Výtvarné umění a jeho subverzivní role v období normalizace*, 123.

32) ABS, f. MV-KR, svazek nepřátelské osoby Milana Knížáka, reg. č. 30277, arch. č. 718731 MV, krycí jméno Aktuál.

33) Tamtéž. Podrobně o Zborníkově připravovaném infiltrování DAAD viz Vodrážka, *Výtvarné umění a jeho subverzivní role v období normalizace*, 100–102.

34) Tamtéž.

Ačkoli se před Zborníkem otevírala možnost zahraničních zkušeností a kontaktů se současným uměním, již záhy po absolvování FAMU se zapojil do standardního monopolizovaného filmového průmyslu jako asistent režie ve Filmovém studiu Barrandov. Paralelně však udržoval kontakt s umělci, kteří působili v neoficiální sféře českého výtvarného umění a udržoval s nimi přátelské i profesní vazby, když pro ně natáčel jejich akce, které se mimo jiné i díky jeho filmům prosazovaly na mezinárodním poli.<sup>35)</sup>

### Estetizovaný filmový dokument

Vedle tvůrců, kteří ostentativně ve svých akcích artikulovali témata svobody (např. Milan Knížík) nebo parodovali struktury totalitního režimu (např. Křižovnická škola čistého humoru bez vtipu), české neoficiální umění skýtalo prostor také pro umělce solitérního typu, kteří vnímali západní umělecké tendence, ale obsah jejich tvorby byl spíše introspektivní. Podobně orientovanou osobností byl také Milan Grygar, pro nějž Dobroslav Zborník natočil v první polovině 80. let několik vysoce estetizovaných záznamů některých starších akcí. Grygarova tvorba vychází z vazeb na mezinárodní intermediální tendence a hudební avantgardu 60. let. Grygar se nejprve zabýval zvukovými kvalitami kresby, když na magnetofonové pásky nahrával ruchy vydávané uhlím, dřívkem nebo jiným grafickým nástrojem. Jeho *Akustické kresby* tak byly obohaceny o dimenzi času. Následně začal pracovat s možnostmi řízené náhody a nechával různé předměty (zejména hračky jako kovové slepičky na klíček či káči) vykonávat částečně mechanizovaný pohyb. Výstupem těchto experimentálních akcí, mnohdy předváděných publiku na způsob scénického představení, byly kresby a zvukové nahrávky, a následně také fotografická či filmová dokumentace zachycující vznik díla. Všechny tyto složky měly zaznamenat procesualnost díla. Z hlediska konceptuální integrace zvuku byla pro Grygara podstatná spolupráce se zakladatelem zvukové laboratoře Ústavu pro hudební vědu Akademie věd a muzikologem Vladimírem Léblem. Ten se již v 60. letech zabýval analýzou uměleckých děl na pomezí hudby a slova, výtvarného umění a divadla a svými publikacemi zprostředkovával československému prostředí vhled do aktuálních tendencí v evropské a americké experimentální hudbě včetně osobnosti a tvorby Johna Cage.<sup>36)</sup> V Léblově laboratoři Grygar natáčel zvukové nahrávky svých performancí a společně připravovali i některé výstavní projekty.<sup>37)</sup> Filmové záznamy Grygarových intermediálních performancí se objevují již ve dvou dokumentárních filmech z přelomu 60. a 70. let.<sup>38)</sup> Zpětně, na počátku 80. let, Grygar reinscenoval své tři

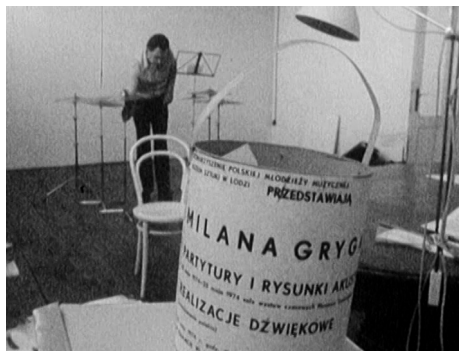
35) Dobroslav Zborník po roce 1989 natočil ještě řadu dokumentů v produkci Originálního videojournalu nebo pro Nadaci dobré vůle Olgy Havlové. Když však vyšlo najevo, že byl v letech 1971–1989 agentem StB, byla jeho reputace filmového profesionála ve službách neoficiálního umění vážně zproblematizována. 4. ledna 2001 se Zborník ve svém pražském bytě zasebevraždil.

36) Vladimír Lébl, „O mezních druzích hudby“, in *Nové cesty hudby: Sborník studií o novodobých skladebných směrech a vědeckých pohledech na hudbu* (Praha–Bratislava: Supraphon, 1970), 216–246.

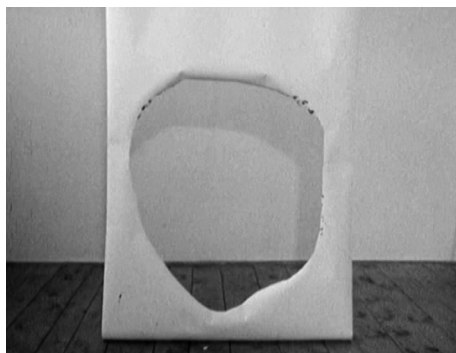
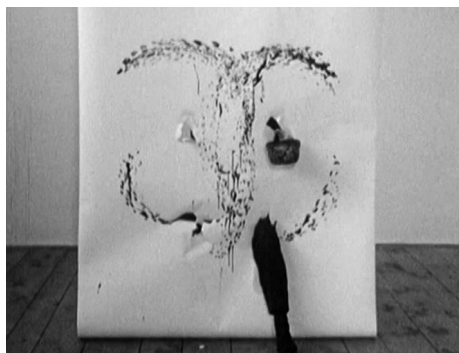
37) Např. výstava Milana Grygara na festivalu experimentální hudby ve slovenské Smolenici v roce 1970. Více o Milanu Grygarovi a jeho spolupráci s Vladimírem Léblem viz Jakub Hauser, „Otevřená díla Milana Grygara“, *Flash Art*, 21. 12. 2014, cit. 30. 6. 2022, <https://flashart.cz/2014/12/21/otevrena-dila-milana-grygara/>.

38) *Akustická kresba* (Ludovít Vavro, 1968) a *Černobílé kontrapunky* (Josef a Jaroslav Kořánovi, 1971).





Záběr z filmu *Prstová partitura* (Milan Grygar, Dobroslav Zborník, 1982)



Záběr z filmu *Hmatová kresba* (Milan Grygar, Dobroslav Zborník, 1983)



Záběry z filmu *Živá kresba* (Milan Grygar, Dobroslav Zborník, 1983)

starší performance *Prstová partitura* (1982), *Hmatová kresba* (1983) a *Živá kresba* (1983) z 60. let, které natočil Dobroslav Zborník na 16mm filmový materiál.

*Prstovou partituru* uvozují záběry na Milana Grygara za magnetofonovým páskem nebo kontrolujícího partituru, a přitom pozoruje přípravu bicí soustavy a interpreta Alana Vitouše. Zborník stylizuje situaci jako blízkou koncentraci dirigenta a hudebníků před zahájením koncertu. S prvním tónem pak již dynamicky střídá detaily na činely, na Vitoušovu tvář či jeho ruce v nadhledu, jak doslova snímají hudební instrukce z Grygarovy par-



titury. Zajímavý záběr, který napoprvé může zůstat bez povšimnutí, tvoří v úvodu snímku pohled na papírový kbelík oblepený jakýmsi plakátem s textem v polštině, jenž poukazuje na provedení této performance v Muzeu umění v Lodži z roku 1974. Ve snímku z roku 1983 je tak evidentní připomínka předchozího provedení.

Statičtější kompozici zvolil Zborník u druhých dvou Grygarových akcí, kde samotného umělce při performance snímal pouze frontálně a měnil případně celek za polodetail či detail. Získal tak dojem pevného rámu, v němž se daná umělecká událost odehrává. Oba filmy začínají příchodem umělce. Při realizaci *Hmatové kresby* se Grygar během kreslení orientoval pouze pomocí sluchu a hmatu. Očnímu kontaktu s procesem vzniku kresby záměrně bránila instalace velké papírové opony, za níž umělec seděl a protrženými otvory kreslil na vnější stranu papíru. Film *Hmatová kresba* zaznamenává proces paralelních relací mezi performerovým tělem, nastavenými limity a dále kresbou a zvukem. Poslední z akcí, kterou Zborník s Grygarem natočili, *Živá kresba*, nese prvky humoru. Grygar v ní vystupuje jako kouzelník. Jeho rekvizitami jsou klobouk, z něhož postupně vyndává dětské mechanické hračky, které pomocí zapálených sirek obdarovává schopností kreslit. V detailech sledujeme, jak vzniká kresba, již pak už v jakémsi epilogu filmu vidíme v konečné podobě. K procesualnosti, do které jsme jako diváci vtahováni pomocí detailů, přidává Zborník kontemplativnější závěr.

### **Závěrem k významu původního záznamového média**

Na základě příkladu spolupráce filmového dokumentaristy Dobroslava Zborníka se zástupci neoficiálního umění, jimž se dařilo udržovat kontakt se zahraničním děním, můžeme o filmovém záznamu říci, že sehrál významnou roli v komodifikaci konceptuálního umění. Díky těmto záznamům také dnes můžeme skládat mnohavrstvý obraz historie umění v období normalizace.

Sledování různých sociokulturních dynamik, jako byla Zborníkova vazba na filmové školství a produkci, a také na tajnou policii — považuji za klíčové k pochopení vývoje nejen zahraničního, ale i domácího performativního umění. Je však třeba zdůrazňovat také specifika rozličných dispozitivů odlišných mediálních praxí, ať už výtvarných, filmových, hudebních, literárních, nebo scénických, které se v konkrétním díle či autorské tvorbě prolínaly. Proto jsem se v této studii zaměřila na jeden konkrétní příklad spolupráce s filmovým profesionálem, který mohl výtvarným umělcům nabídnout v tehdejší kinematografii preferované technické i estetické filmové postupy. Vzhledem k tomu, že v Československu došlo k rozšíření videotechnologií se značným zpožděním, mohli se výtvarní umělci obracet spíše na filmové profesionály nebo amatéry, kteří pracovali s úzkými materiály 8mm a 16mm filmu. Filmové záznamy uměleckých akcí předcházejí videoperformancím, ale z hlediska jejich historického kontextu by nemělo docházet k zaměňování technologií, kterému bohužel nebylo zabráněno v 90. letech vlivem snadné a sbírkovými institucemi nesystematizované digitalizace filmových i video materiálů. Filmové záznamy akcí, jež jsou v této studii zmiňovány, byly později za rozličných okolností převedeny (mnohdy takzvaně „ze zdi“) na jiná obsoletní média (např. na VHS kazety či DVD). To umožnilo jejich snazší šíření v uměleckém prostředí, ale i postupnou degradaci. Ve větši-

ně případů to vedlo ke snížení technické kvality a potlačení významu odlišného dispozitivu vzniku díla. Zmiňované filmy Dobroslava Zborníka jsou rozptýleny v soukromých archivech umělců (v případě záznamů akcí Milana Knížíka a Milana Grygara). Pouze Zborníkův absolventský snímek *Antinomie* je adekvátně uložen v Národním filmovém archivu na základě smlouvy se Studiem FAMU. Umělecká obec zná Zborníkovy záznamy akcí Křižovnické školy čistého humoru, Milana Knížíka a Milana Grygara z VHS a DVD kopií, které mají vzhledem k neodbornému přepisu nízkou kvalitu.

Jedině detailnější pozornost vůči produkci historických filmových záznamů akcí, kdo, kde, kdy a jak je realizoval, může vést k záchraně této neopominutelné části kulturního audiovizuálního dědictví. Studiem dokumentace, a zejména dynamik, které měly vliv na její přijetí, podoby a rozšíření, můžeme lépe pochopit nejen východiska průkopníků akčního umění, ale také pozdější vývoj performance od 90. let dále, jehož nedílnou součástí je instalace, video a další navazující mediální variety jako počítačové umění a internet. V českém kontextu na příkladu Dobroslava Zborníka jsme mohli sledovat dvě základní linie, které na jedné straně vycházejí z pokusu o autentický záznam, na straně druhé akceptují (re)inscenování a estetizaci filmového záznamu za využití postupů běžných v klasické kinematografii a ve filmovém vyprávění. Zborníkův příklad dokazuje, že ačkoli v československém umění video až do 80. let téměř absentovalo, zájem o pohyblivý obraz mezi uměleckou obcí existoval.

### Financování

Článek vznikl jako výstup výzkumného projektu „Audiovizuální dílo mimo kontext kinematografie: dokumentace, archivace a zpřístupnění“ (DG20P02OVV025), který je financován z programu NAKI II Ministerstva kultury ČR.

### Bibliografie

- Binarová, Alena. *Svaz výtvarných umělců v českých zemích v letech 1956–1972* (Olomouc: Vydavatelství FF UP, 2017).
- Blažíček, Martin – Sylva Poláková. „Ivan Tatiček – od amatérského filmu k profesionální videotvorbě“, *Illuminace* 32, č. 1 (2020), 77–92.
- Buddeus, Hana. *Zobrazení bez reprodukce? Fotografie a performance v českém umění sedmdesátých let 20. století* (Praha: VŠUP, 2017).
- „Debata se členy skupiny Tot art (Natalja Abalakova & Anatolij Žigalov)“, *Artmap*, cit. 30. 6. 2022, <https://www.artmap.cz/debata-se-cleny-skupiny-tot-art-natalja-abalakova-anatolij-zigalov>.
- Franc, Martin a kol. *Dějiny Akademie múzických umění v Praze* (Praha: NAMU, 2017).
- Franc, Martin – Lenka Krátká, eds. *Dějiny AMU ve vyprávění* (Praha: NAMU, 2017).
- Gribling, Frank. *Works and words: International art manifestation Amsterdam* (Amsterdam: De Appel, 1980, reprinted in 2018).
- Grygar, Štěpán. *Konceptuální umění a fotografie* (Praha: Nakladatelství AMU, 2004).
- Hauser, Jakub. „Otevřená díla Milana Grygara“, *Flash Art*, 21. 12. 2014, cit. 30. 6. 2022, <https://flashart.cz/2014/12/21/otevrena-dila-milana-grygara/>.

- Knížák, Milan. *Akce, po kterých zbyla alespoň nějaká dokumentace 1962–1995* (Praha: Gallery, 2000).
- Knížák, Milan. „Performance jako vývoj i jako degenerace“, *Vokno*, č. 4 (1981), 44.
- Krtička, Jan – Jan Prošek, eds. *Dokumentace umění* (Ústí nad Labem: Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem, 2013).
- Lébl, Vladimír. „O mezních druzích hudby“, in *Nové cesty hudby: Sborník studií o novodobých skladebných směrech a vědeckých pohledech na hudbu* (Praha–Bratislava: Supraphon, 1970), 216–246.
- Morganová, Pavlína – Terezie Nekvindová – Sláva Sobotovičová, eds. *České akční umění: Filmy a videa 1956–1989* (Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, Vědecko-výzkumné pracoviště, 2015).
- Stegmann, Petra, ed. *Fluxus East: Fluxus Networks in Central Eastern Europe* (Berlin: Künstlerhaus Bethanien, 2007).
- Stejskalová, Tereza, ed. *Filmaři všech zemí, spojte se! Zapomenutý internacionalismus, československý film a třetí svět* (Praha: tranzit.cz, 2017).
- Švatošová, Dagmar – Pavlína Morganová – Terezie Nekvindová. *Výstava jako médium: České umění 1957–1999* (Praha: Akademie výtvarných umění, 2020).
- Vodrážka, Mirek. *Výtvarné umění a jeho subverzivní role v období normalizace: Demytologizační a detektivní příběh* (Praha: Centrum pro dokumentaci totalitních režimů, 2019).

### Seznam citovaných filmů:

- Akustická kresba* (Ludovít Vavro, 1968)
- Antinomie* (Dobroslav Zborník, 1973)
- Betlémská kaple* (A. F. Šulc, 1954)
- Bez názvu* (Rudolf Němec, 1972)
- Bouncing Balls* (Bruce Nauman, 1969)
- Černobílé kontrapunkty* (Josef a Jaroslav Kořánovi, 1971)
- Dílo Bedřicha Hrozného* (A. F. Šulc, 1951)
- Hmatová kresba* (Milan Grygar, Dobroslav Zborník, 1983)
- Jan Palach* (Dobroslav Zborník, 1969)
- Kamenný obřad* (Milan Knížák, Dobroslav Zborník, 1972)
- Kupecký: 1667–1740* (A. F. Šulc, 1965)
- Ležící obřad* (Milan Knížák, Paul Ryan, 1968)
- Materiálová events* (Milan Knížák, Dobroslav Zborník, 1977)
- Osvobozená paleta* (A. F. Šulc, 1963)
- Objevená Kouřim* (A. F. Šulc, 1953)
- The Story of George Maciunas and Fluxus* (Jeffrey Perkins, 2018)
- Prstová partitura* (Milan Grygar, Dobroslav Zborník, 1982)
- Věstonické mysterium* (A. F. Šulc, 1947)
- Walk with Contrapposto* (Bruce Nauman, 1968)
- Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square* (Bruce Nauman, 1967–1968)
- Zab se a leť* (Milan Knížák, Dobroslav Zborník, 1985)
- Živá kresba* (Milan Grygar, Dobroslav Zborník, 1983)

## Biografie

**Sylva Poláková** absolvovala Katedru filmových studií FF UK. V rámci svého doktorského výzkumu se zaměřila na rozšířené chápání filmu jako pohyblivého obrazu a jeho intervence ve veřejném městském prostoru. Působí jako filmová historička a kurátorka v Národním filmovém archivu, kde se soustředí na experimentální film a pohyblivý obraz v mezioborové perspektivě. Od roku 2020 zde vede výzkumný projekt *Audiovizuální dílo mimo kontext kinematografie: dokumentace, archivace a zpřístupnění* (DG20P02OVV025), který je financován z programu NAKI II Ministerstva kultury ČR. Mezi její další vědecká zaměření patří interdisciplinární průniky filmu, architektury a výtvarného umění a zejména historie českého videoartu. Věnuje se lektorské činnosti (FF UK), spolupracuje s galeriemi, muzei a festivaly a přispívá do odborných a specializovaných periodik.