

UNIVERZITA KARLOVA

FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ

Studium humanitní vzdělanosti



"To jsou paradoxy". Specifika akčního umění v českém prostředí od 60. do 80. let 20. století.

Bakalářská práce

Vedoucí práce:

PhDr. Václav Hájek, Ph.D.

Autor práce:

Eliška Křováčková

Praha 2024

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně. Všechny použité prameny a literatura byly řádně citovány. Práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 3. 5. 2024

.....

Eliška Křováčková

Poděkování

Ráda bych tímto poděkovala vedoucímu své bakalářské práce PhDr. Václavu Hájkovi, Ph.D. za jeho čas, který mi věnoval při konzultacích. Děkuji za jeho velmi cenné rady a nápady, které byly při psaní mé práce velkým přínosem. Ráda bych zde také poděkovala svým rodičům, kteří mi byli během studia velkou oporou.

Abstrakt

Bakalářská práce se zabývá fenoménem akčního umění, respektive českým akčním uměním v období 60. – 80. let 20. století. Především se v práci budu zajímat o představení možných specifik českého akčního umění a s ním spojené paradoxy, díky kterým se odlišuje od toho světového akčního umění. V práci budu využívat fotografickou a textovou dokumentaci jednotlivých akcí od vybraných českých umělců, na základě kterých budu provádět analýzu a interpretaci k určení možných specifik a paradoxů.

Klíčový slova

akční umění, performance, happening, land art, body art, spánek, samota, divák, každodennost, cesta, pohyb

Abstract

The bachelor thesis deals with the phenomenon of action art, or rather with czech action art in the period of the 1960s - 1980s. First of all, I will be interested in presenting the possible specifics of czech action art and the associated paradoxes that make it different from the world action art. In this thesis I will use photographic and textual documentation of individual actions by selected czech artists, on the basis of which I will make an analysis and interpretation to identify possible specificities and paradoxes.

Key words

action art, performance, happening, land art, body art, sleep, solitude, onlooker, dailiness, journey, movement

Obsah

Úvod.....	2
Teoretická část.....	3
1. Představení klíčových pojmů.....	3
1.1. Akční umění.....	3
1.2. Happening.....	5
1.3. Performance.....	9
1.4. Land art.....	11
1.5. Body art.....	12
2. Historie.....	14
2.1. Kořeny akčního umění.....	14
2.2. Šíření akčního umění.....	16
2.3. Vznik a šíření akčního umění u nás.....	18
2.4. Fotografie a akční umění.....	20
3. Vybraní umělci.....	21
3.1. Milan Knížák.....	22
3.2. Petr Štembera.....	23
3.3. Jan Mlčoch.....	25
Autorská část.....	26
4. Specifika českého akčního umění.....	26
4.1. Příroda.....	27
4.2. Samota.....	31
4.3. Sen / Spánek.....	33
4.4. Každodennost.....	39
4.5. Cesta.....	45
5. Závěr.....	49
Seznam literatury.....	51
Seznam internetových zdrojů.....	53
Seznam obrazové přílohy.....	57

Úvod

Hlavním tématem, kterým se bakalářská práce zabývá, je akční umění, přičemž se zaměřuje na české akční umění cca od 60. do 80. let 20.století. Pojem akční umění patří k nepříliš starým pojmům. Novým, a ne příliš objeveným tématem může být také pro řadu čtenářů, kteří se s termíny „performance“, „happening“, „land art“ a „body art“ setkávají poprvé a nevědí, co si pod nimi mohou představit. Jedním z cílů této práce je rozšířit znalosti o formě umění, které bylo zlomové pro chápání umění v jeho tradičnějších podobách a pojetích. V názvu práce využívám útržek textu „To jsou paradoxy“, v celém znění „To jsou paradoxy, co?“, který pochází z divadelní hry s názvem Audience od Václava Havla z roku 1975. Celá práce je rozdělená do dvou částí. V teoretické části představuji výběr hlavních termínů, které vycházejí z akčního umění a pro mou práci byly klíčovými. Jedná se o „akční umění“ obecně, dále „happening“, „performance“, „land art“ a „body art“. Tyto pojmy se budou v práci často využívat a opakovat. Pro lepší pochopení tématu práce, ustanovuji téma i do jeho historického kontextu, a i když jsem na začátku zmínila, že pojem akční umění je vcelku nový oproti jiným uměleckým proudům, (např. dadaismus nebo impresionismus apod.), tak jeho kořeny a první náznaky tohoto typu umění můžeme nalézt už mnohem dříve, dokonce snad i dříve než impresionismus z druhé poloviny 19. století (kupříkladu v romantickém zájmu o putování apod.) V další části nahlédneme do historických souvislostí světového akčního umění a naznačíme postupné šíření akčního umění, kde zmíním např. i Vídeňský akcionismus a jak se postupně dostalo akční umění k nám do Československa (přičemž právě Vídeň díky své přinejmenším teritoriální blízkosti měla svůj vliv na tento přenos). Cílem mé práce je představit možná specifika českého akčního umění a zároveň snad potvrdit i poselství naznačené v útržku textu ze hry Václava Havla („To jsou paradoxy“ – takto se dá sumárně charakterizovat zvláštní a jedinečná pozice tuzemského akčního umění, jenž vzniká z velké části ve velmi „neakční“ epoše dějin). Zvolená metoda, díky které jsem došla k určení těchto specifíků (respektive se k jejich stanovení pokusím dobrat), bude autorská interpretace fotografické a textové dokumentace vybraných akcí a jejich historického, umělecko-historického a politického kontextu. To, jak jsem zhruba postupovala v autorské interpretaci, je zaznamenáno v příloze, kde autorsky

pracuji s médiem fotografie (formálně i ikonograficky rozebírám a kontextualizuji dokumentační fotografie z vybraných realizací akčních tvůrců) a s textem (to se týká především těch akcí, k nimž se dochoval dostatek původních, pramenných komentářů).

Teoretická část

1. Představení klíčových pojmů

1.1. Akční umění

Světové akční umění má své, dalo by se říci, „formy“. Mezi tyto „formy“ se řadí happening, performance, land art a body art. Tyto formy se od sebe v nějaké míře odlišují. Každá z těchto forem je samostatně fungující jednotka. Mají nejen svůj individuální vývoj a historii, ale také i svou skupinku umělců, kteří se zabývají danou formou, pod kterou spadají. Akční umění v českém prostředí, to má přesně naopak. Všechny tyto formy, které jsem vyjmenovala výše, spadají pod jednu „formu“ umění, a to akční umění nebo také umění akce.¹ Většina umělců v českém prostředí dělala od každé „formy“ něco, v něčem vynikali více a v něčem naopak méně, ale většinu času své tvorby se neomezovali pouze na jednu „formu“.

Tento umělecký proud byl „oficiálně“ zformován ke konci 50. let 20. století, ale některé kořeny akčního umění můžeme vidět už v dřívějších dobách. Vznik akčního umění byl nečekaně převratný a stal se velmi důležitým mezníkem ve vnímání výtvarného umění jako takového.² Se vznikem akčního umění se zároveň také ukončila éra modernistických směrů, kterými byly např. expresionismus, impresionismus a také symbolismus. Díky otevření novému vnímání výtvarného umění a samotného artefaktu se zároveň otevřely i nové možnosti v jiných oblastech umění, a to například u tance, hudby a divadla. K novému vnímání umění přispěly nejen různé oblasti umění, ale také už nebyl takový zájem o to, jak bylo dílo vyrobeno a co všechno bylo k výrobě potřeba a podobné detaily. Důraz byl v druhé polovině 20. století kladen především na koncept díla:

¹ MORGANOVÁ, Pavlína, *Problematika pojmů v české akčním umění*, s. 16

² MORGANOVÁ, Pavlína, *Akční umění*, s. 7

a otázku: „Co nám tím autor chtěl říct“, společně s jeho myšlenkovým pozadím. Umělci druhé poloviny 20. století byli důkazem toho, že myšlenka zvítězila nad hmotou a řemeslem a začal nový dialog umění a těla.³ Už nebylo zapotřebí finálního hmatatelného artefaktu, který by bylo možné později vystavit a následně uložit do sbírky a v tom nejlepším možném případě prodat. Možnost vidět artefakt ještě několik let po jeho dokončení poté nahradil neopakovatelný prožitek a zážitek, který se odehrával teď a tady, možnost být přítomen v okamžiku, kdy samotné dílo vzniká a zaniká zároveň. Tímto neopakovatelným prožitkem se změnil proces chápání výtvarného umění a myslí. Divák proto mohl, (někdy i musel) být přítomen, a tím dotvářel samotné dílo i on sám. Jedním z aspektů akčního umění byla otevřenost a inspirace jiným oblastem umění. Tím mám na mysli například divadlo, hudbu a tanec, jak už jsem zmiňovala výše. Dalším velice významným a ovlivňujícím aspektem celého akčního umění, bylo uvědomění si hranice a určité bariéry mezi skutečným životem a světem umění.⁴

Když se podíváme třeba zpátky do expresionismu, kde už se objevují jisté náznaky odklonu od tradice, konkrétně například na dílo *Výkřik* od Edvarda Muncha, potvrdíme si tím, že celý tento umělecký směr (expresionismus) již v té době odmítal umění, které zobrazovalo skutečnost v té tradiční formě zobrazování, jak nám bylo známo. Akční umění udělalo velký krok, ba dokonce i skok, od klasické představy o umění a jeho ztvárnění.⁵ Změnil se nejen jeho způsob ztvárnění, ale i pomůcky k jeho vytváření. Barvy a plátno vystřídal lidské tělo a čas. Díla, která vznikla, byla pouze teď a tady, nebylo možné je vidět v té klasické obrazové formě (například za deset let v Národní galerii v Praze). I přes všechnu svou radikálnost a s ní související velkou změnu ve vnímání výtvarného umění si akční umění zachovalo své znaky tradice, které doplnily nové ideje a cíle s hlubším významem. Akční umění v Evropě bylo z velké části ovlivněno politickou situací, která byla minimálně stejně radikální jako z počátku akční umění samotné. Mezi první osoby, které kdy byly spojovány s akčním uměním, můžeme zařadit Allana Kaprowa

³ MORGANOVÁ, Pavlína, *Akční umění*, s. 8

⁴ Tamtéž, s. 7

⁵ HLAVÁČEK, Ludvík, *Kachna nebo králík? Spekulace o sociální roli výtvarného umění*, s. 157

a s ním i jeho happeniny. Byla to první ukázka umění, u kterého nebylo zapotřebí použití plátna či jiného materiálního nositele.⁶

1.2. Happening

První náznaky happeningu můžeme zaznamenat už v různých dadaistických kabaretech a futuristických večírcích. Ve zkratce řečeno šlo především o různá představení a vystoupení. V této podobné vlně také nese v roce 1952 svůj „podivný koncert“ americký avantgardní skladatel John Cage, který v průběhu koncertu dirigoval z výšky tři různé interprety. Prvním interpretem byl malíř Robert Rauschenberg, dalším byl klavírista David Tudor a posledním byl tanečník Merce Cunningham. Tento „koncert“ vstoupil do dějin happeningu ještě dříve, než se happening jako pojem ustanovil.⁷ Počátek happeningu bychom mohli datovat do druhé poloviny 20. století, kdy se z něj stává určitá samostatná umělecká „forma“. Můžeme za to poděkovat jeho průkopníkovi, americkému umělci z šedesátých let Allanu Kaprowi, který byl tehdy studentem Johnnyho Cage. Jeho akcím s diváky (happeniny) předcházely různé instalace, koláže a také určitá prvotní návaznost na tradici avantgardních směrů, a to zejména futurismu, dadaismu a surrealismu.⁸ Happening se mohl odehrát v podstatě kdekoliv, například na silnici před domem, mohl mít jakýkoliv námět a také se při něm mohly využívat jakékoli předměty. Happening byl blíž k životu, prolomil bariéru mezi sledujícím a tvořícím, obě strany si byly k sobě v umění blíž než kdykoli předtím.

Petr Rezek ve své knize *Tělo, věc a skutečnost v umění šedesátých a sedmdesátých let* píše, že: „Každý happening je jako celek událostí nebo je z jednotlivých událostí komponován.“⁹ Rezek nejenže popisuje happening jako celek událostí, ale také pracuje nebo spíš srovnává happening se vzpomínkou. Tuto svou myšlenku podkládá výrokem od Wolfa Vostella¹⁰, pro kterého happeniny znamenaly různé události z dětství: (vypráví to Allanu Kaprowi)

⁶ MORGANOVÁ, Pavlína, *Akční umění*, s. 11

⁷ ZHOŘ, Igor a kol. *Akční tvorba*, s. 19

⁸ BLAŽEK, Petr, *Happeningem proti totalitě: Společnost za veselejší současnost v roce 1989*, s. 13

⁹ REZEK, Petr, *Tělo, věc a skutečnost v umění šedesátých a sedmdesátých let*, s. 57

¹⁰ Wolf Vostell (nar. 1932) byl německý umělec, performer a sochař. V textu o události z dětství zmiňuje bombardování, které zažil během druhé světové války.

„Shodujeme se v tom, že vzpomínky z našeho dětství, sny a přání, ovlivňují volbu našich akcí. Jednou jsi mi vyprávěl, že jsi jako dítě viděl hory pneumatik: naproti tomu dominující obraz mého dětství je umírající člověk. Své první happeniny jsem prožíval v osmi či devíti letech při bombardování, kdy jsme při leteckém poplachu museli odejít ze školy asi kilometr za město, kde jsme se, schování pod stromy – každý vydán sám sobě -, dívali na letecké bitvy a bomby dopadající na zem jak ptačí hejna“.¹¹

Pojem happening je oproti samotnému umění, které spadá pod akční umění velmi nový. Autor tohoto pojmu Allan Kaprow, byl zároveň i první osobou, která tento pojem použila, a to rovnou v článku o Jacksonu Pollockovi z roku 1958.¹² V článku Kaprow vyzdvihává nejen Pollockovu akčnost malby obrazu a velikost pláten pro malbu, zároveň také upozorňuje na vznikající nové umění, které popírá tu tradiční formu umění. My už teď víme, že mluvil o akčním umění. Allan Kaprow postupně také představuje myšlenky svých akcí. Ty jsou popsány ve čtyřech následujících rovinách, podle nichž jsou chápána jeho díla:

„První z nich je vlastní podoba akce, totiž to, co se bezprostředně děje bez dalšího významu. Toto fyzické, smyslově hmatatelné bytí, je pro mne velmi důležité. Druhou rovinu tvoří skutečnost, že v akci jsou předváděny fikce, ne přesně život sám, ale fantazijní deriváty života. Ve třetí rovině jsou moje práce vnímány jako organizované struktury událostí. Čtvrtou, nejméně důležitou rovinu, je význam akcí v sugestivním a symbolickém smyslu.“¹³

U happeningů stojí za zmínění jejich neobvyklé motivy akcí, které nejčastěji pocházely z každodennosti života a jeho problémy, gesta a činy.¹⁴ V happeningu byl také důležitý celkový původní námět akcí, který byl jiný jak pro umělce, tak i pro každou kulturní podmínku. Kaprow uvádí, že pro evropské happeniny platí politický význam, který nebyl v USA možný.¹⁵ Později se Kaprow snaží definovat happening v řadě textů. Proto následující popis principů happeningu vychází z publikací Allana Kaprowa. První je *Assemblage, environments and happenings*¹⁶

¹¹ REZEK, Petr, *Tělo, věc a skutečnost v umění šedesátých a sedmdesátých let*, s. 55

¹² Možnost přečtení si celého článku zde:

https://monoskop.org/images/d/d5/Kaprow_Allan_1958_1993_The_Legacy_of_Jackson_Pollock.pdf

¹³ ZHOŘ, Igor a kol. *Akční tvorba*, s. 19

¹⁴ MORGANOVÁ, Pavlína, *Problematika pojmů v české akčním umění*, s. 32

¹⁵ REZEK, Petr, *Tělo, věc a skutečnost v umění šedesátých a sedmdesátých let*, s. 56

¹⁶ KAPROW, Allan, *Assemblage, Environments and Happenings*, s. 183–184

a druhou publikací je *The happenings are dead: long live the happenings!*¹⁷¹⁸ Morganová ve svém článku uvádí, že body v obou publikacích se značně shodují, proto jsou sepsány dohromady. Cituji body od Pavlíny Morganové:

*“1. Hranice mezi happeningem a životem by měla být co nejprostupnější a nezřetelná. 2. Témata, materiály, akce a souvislosti by neměly být odvozeny z umění. 3. Happening by měl být prováděn v otevřených prostorách, které se mohou v jeho průběhu měnit. 4. Čas spojený s věcmi a prostory, by měl být proměnlivý a nezávislý na konvencích kontinuity. 5. Kompozice všech materiálů, akcí, obrazů a jejich času a prostoru by měla být vytvořena, jak nejuněmělečtěji je to možné. 6. Happening by neměl být zkoušen, měli by ho realizovat pouze neprofesionálové, a to pouze jednou. 7. Je zřejmé, že by v rámci happeningu nemělo existovat publikum.”*¹⁹

Tyto body by bylo možné uplatnit spíše pro „definici“ světového happeningu. O českou „definici“ se postaral Vladimír Burda ve svém článku *Happening ve smyčce*.²⁰

*„Happening je asambláž událostí, předváděná či vnímaná ve více časech a místech. Jeho materiální prostředí mohou být vytvářena buď uměle, anebo přebírána z toho, co je po ruce, eventuálně nepatrně pozměněna; také jeho aktivity mohou být vynalézány anebo zcela všední. Happening se na rozdíl od jevištní hry může přihodit v obchodním domě, za jízdy na silnici, pod kupou hadrů, v přítelově kuchyni, a to buď najednou, anebo postupně. Odehrává-li se postupně, může trvat déle než rok. Happening je prováděn na základě plánu, ale beze zkoušek, posluchačů a repríz. Je uměním, ale zdá se, že je blíže životu.“*²¹

Také Milan Knížák přispěl svou „definicí“ díky jedné ze svých prvních akcí s názvem *“Demonstrace pro všechny smysly”*, která proběhla ve spolupráci se skupinou Aktual. V roce 1964 byla uspořádána *“Aktuální procházka po Novém*

¹⁷ KAPROW, Allan, *The Happenings Are Dead: Long Live the Happenings!*, s. 36 - 39

¹⁸ MORGANOVÁ, Pavlína, *Problematika pojmů v české akčním umění*, s. 32

¹⁹ Tamtéž.

²⁰ BURDA, Vladimír. *Happening ve smyčce*, s.1

²¹ MORGANOVÁ, Pavlína, *Problematika pojmů v české akčním umění*, s. 32

světe a ta značně ovlivnila chápání pojmu happening v Čechách.²² Takto vypadala část scénáře procházky, který byl otištěn v časopise Aktuální umění v roce 1965²³:

„Všichni organizátoři demonstrace mají na sobě neobvyklé oděvy – místo šperků věci denní potřeby, kusy pestrých látek našité na normální šaty, část oděvu natřenou nějakou barvou, nejlépe červenou nebo bílou apod. Každému příchozímu je přidělen nějaký předmět, který nosí po celou dobu v ruce (např. část jídelního příboru, talíř, vázu, sklenku, konvici, kus šatstva, botu apod.) Procházejí ulicí, v místnosti s otevřeným oknem sedí muž u prostřeného stolu a jí. Jdou dál (vedeni) do malé temné místnůstky, kde se všichni natěsnají. Náhle jsou uzamčeni a ponecháni v nečinnosti (od 5ti do X min. podle jejich reakcí a otrlosti. V místnosti je na zemi vylitá voňavka (mnoho). Jsou vypuštěni, (to, co se s nimi doposud dělo, byla jen příprava, vyšinutí z normálního stavu). Cesta pokračuje. Potkávají předměty (části bytového zařízení, šaty apod.)....²⁴.

Druhá část demonstrace končí za 14 dní ode dne první části a je pro každého jedince zvláštní. Vše, s čím se po tuto dobu setká, je součástí druhé části demonstrace.“²⁵

Ve stejném roce, kdy Milan Knížák se skupinou Aktual uspořádal svou první akci, tedy v roce 1964, se také v New Yorku v rámci přednášky schází Allan Kaprow společně s Wolfem Vostellem. V rámci přednášky uvádí Vostell i jeden podrobný a jednoduchý příklad happeningu.²⁶ Příklad zní takto:

„Minulou neděli jsem odpoledne v jednom bistru udělal malý happening. Všichni přítomní (publikum) v něm byli spoluhráči. Zakoupil jsem si jedny SUNDAY TIMES, posadil se ke stolu a pomalu se soustředil na četbu. Pak jsem se rychle vzdálil, a když jsem se ohlédl, viděl jsem, jak se asi pět až sedm pánů z koutů bistra sbíhalo k novinám na stolku a jak se počali o těch pár stránek handrkovat.“²⁷

²² MORGANOVÁ, Pavlína, *Problematika pojmů v české akčním umění*, s. 32

²³ Scénář je také, dostupný z: <https://www.artlist.cz/dila/prochazka-po-novem-svete-2692/>

²⁴ MORGANOVÁ, Pavlína, *Problematika pojmů v české akčním umění*, s. 32

²⁵ Tamtéž.

²⁶ REZEK, Petr, *Tělo, věc a skutečnost v umění šedesátých a sedmdesátých let*, s. 55

²⁷ Tamtéž.

Tímto příkladem, chtěl Vostell poukázat právě na výjimečnost každodennosti, a také na to, jak lze snadno spolupracovat s „publikem“, které většinu času neví, že je součástí nějakého happeningu.²⁸

Pokud bychom chtěli srovnat happeniny Allana Kaprowa a Milana Knížáka, tak bychom dospěli k závěru, že happeniny Allana Kaprowa byly většinou pod záštitou menších, ale uznávaných galerií nebo univerzit. Naopak tomu bylo u akcí Milana Knížáka. Diváky jeho první instalace byli náhodní chodci, kteří šli zrovna po ulici a neočekávaně se setkávali s jeho akcemi. Později na jeho akce a instalace chodili i přátelé a známí, pokud si nějakým způsobem zjistili, že se nějaká akce bude konat. Bylo to takové nesourodé publikum, které různě reagovalo. V divadle, o kterém převážně mluví Kaprow, se „herec“ propojuje s publikem v rámci děje a zážitku. Divadlo zde tak ztrácí své typické rysy, jimiž jsou opona a pódium. Happening může mít předem připravený scénář, ale nelze ho nacvičit a režírovat. Dále se také u happeningu zachovává určitá svoboda diváka v jeho rozhodnutích. Větší úspěch mívají ty akce, ze kterých si divák odnáší pozitivní a oživující zážitky.²⁹

1.3. Performance

Pojem performance se v 70. letech stal velmi univerzálním pojmem, kterým se dala označit řada různých aktivit. Význam slova performance se v českém a anglickém jazyce značně odlišuje. Doslovný překlad performance v anglickém jazyce je čin, výkon, dílo, výtvar, provedení, představení nebo také hra, z tohoto důvodu je možné označit performanci jako hudební, divadelní či taneční představení.³⁰ Proto je možné, že když zadáme do vyhledávače klíčové slovo „performativní umění“, první fotografie, která na nás vyskočí, bude nejspíše z divadelního prostředí. Nejpravděpodobnějším významem pro pojem performance ať už v českém nebo v anglickém jazyce bylo jednoznačně vystoupení, určitý čin nebo nějaké představení. Performance byla sama o sobě původně zamýšlena a následně také praktikována jako určitý projev názorů, které často byly proti

²⁸ REZEK, Petr, *Tělo, věc a skutečnost v umění šedesátých a sedmdesátých let*, s. 56

²⁹ ZHOŘ, Igor a kol. *Akční tvorba*, s. 20

³⁰ MORGANOVÁ, Pavlína, *Akční umění*, s. 36

tradičním a zažitým způsobům a konceptům umění.³¹ Dnes už se dokonce tento „protest“ vůči tradicím, vyučuje na univerzitách.³² Samozřejmě však už v odlišném pojetí a chápání, než tomu bylo v 70. a 80. letech. U performance stejně jako u dalších pojmů souvisejících s akčním umění je těžké najít a shodnout se na jedné obecné definici. „Co je to performance?“ Pojem tak obsáhlý, až ho všichni chápou se slovy i bez. Pokud se tedy rozhodneme pro snahu „definovat“ performance, tak Ondřej Sládek ve své knize *Performance / performativita* z roku 2010, doporučuje dvě možné varianty, jak začít. Jednak upozorňuje na správnější tázání se otázek, ohledně performance a tím také navazuje na ty varianty otázek: „Jak je performance a Kdy je performance“. Odpověďmi na tyto otázky můžeme performance přiblížit díky různým formám a druhům performance.³³

Performance měla už v 60. letech několik různých specifik, především byla chápána a označována jako tělesná akce před publikem. Tělesná akce mohla i nemusela být plánovaná, mohla být realizována jedincem či kolektivem. Peggy Phelanová, americká feministka, která zastávala ontologický směr v performanci umění, byla toho názoru, že: „*Performance existuje pouze právě teď. Performance nelze zachovat, nahrát, zdokumentovat nebo jiným možným způsobem ovlivnit v průběhu dění: jakmile tak učiní, začne to být něco jiné než pouze performance.*“³⁴ Později v 70. letech se charakteristika pojmu mírně rozšířila a zobecnila do takové míry, že se z pojmu performance stal velmi používaný pojem pro pokrytí aktivit, které byly vedeny a prezentovány v netradiční formě. To zahrnovalo například nové pojetí divadla a různých akcí na veřejném prostoru, týkalo se to také výstav a koncertů.³⁵ Charakteristickým znakem performance je její přítomnost, protože budoucnost ani minulost, nebude u performance existovat. Performance nelze znovu opakovat, to už pak není performance v správném slova smyslu. Historičtí badatelé přirovnávají performance k tanci, společenským rituálům a různým lidovým zvykům, protože k ní přistupují jako ke kulturnímu jevu.³⁶ V knize *Tělo v pohybu: Performativita sokolského hnutí v období formování moderního českého národa* od Terezy Konývkové Frýbertové, popisuje autorka rozdíl mezi rituálem

³¹ SLÁDEK, Ondřej, *Performance / performativita*, s. 7

³² U nás se tento obor vyučuje například na Fakultě umění Ostravské univerzity.

³³ SLÁDEK, Ondřej, *Performance / performativita*, s. 8

³⁴ BRYZGEL, Amy, *Performance art in Eastern Europe since 1960*, s. 106

³⁵ SLÁDEK, Ondřej, *Performance / performativita*, s. 9

³⁶ Tamtéž, s. 10

a performancí, ke kterému bych se také přikláněla a zní: „*Realita tvořená rituálem je „samoreferenční“*“³⁷, je realitou sama o sobě a účastníci vnímají sdělované „doopravdy“ – tedy bezpříznakově, ostenzivně. Naopak v performanci dochází ke znatelné distinkci mezi účastníky, které je možné na základě způsobu jejich jednání rozdělit na aktéry a diváky.“³⁸

1.4. Land Art

Umělci na konci 60. let opouští chladné prostory galerií a jejich kroky postupně směřují do přírody. Proto také land art (z anglického slova land – země / povrch). Krajina se stala pro umělce středem lidského bytí. Land art znamenal pro umělce opětovný návrat k přírodě, jako tomu bylo například za průmyslové revoluce, kdy lidé odjížděli pryč z průmyslového města, které bylo plné smogu a výparů z rozrůstajících se továren. Land art má své kořeny na západě, kde se v letech 1960–1965 rozvíjely dva různé směry. Na jedné straně to byl pop-art v čele s Andy Warholem a jeho „portrét“ polévkové konzervy z roku 1962.³⁹ Na straně druhé to bylo abstraktní minimalistické umění se zaměřením na sochařství. Nejvíce landartistů pochází z původního minimalistického umění.⁴⁰ Na západě vstupuje více do povědomí společnosti zemní umění⁴¹, jak o něm hovoří Igor Zhoř a spol. ve své knize *Akční tvorba*, a to díky výstavě s názvem *Earth Works*, která se konala poprvé v roce 1968 v New Yorku. Land art má mnoho podob, hlavně proto, že v českém prostředí to znamenalo jakoukoliv akci, při které se pracovalo s přírodními elementy a předměty, které byly uspořádány v přírodním prostředí. Český land art neměl takový rozsah, co týče děl a hlavně prostoru, jako tomu bylo v Americe, což jednoznačně u nás ovlivnil komunismus. Český land art je hodně ovlivněný českou přírodou, která je velmi specifická svou malebností a dlouholetou historií, která se v ní skrývá.⁴² Tento návrat k přírodě je už v nás vrozený, vnitřně jsme všichni spojeni s přírodou, proto ten vztah k přírodě máme velmi odlišný oproti zbytku světa. Většina akcí a krajinných realizací se skládá z několika přístupů dohromady,

³⁷ FRÝBERTOVÁ KONÝKOVÁ, Tereza, *Tělo v pohybu: Performativita sokolského hnutí v období formování moderního českého národa*, s. 14

³⁸ Tamtéž.

³⁹ ZHOŘ, Igor a kol. *Akční tvorba*, s. 17

⁴⁰ Tamtéž.

⁴¹ Tamtéž.

⁴² MORGANOVÁ, Pavlína, *Akční umění*, s. 59-60

a to např. monumentálního sochařství, instalace či akce v přírodě. Hlavním cílem land artistů bylo přírodu dočasně proměňovat, ne ji nijak přetvářet či snad ničit. Performance je stejně jako land art pomíjivá. Opět je tu také důležitější proces tvorby než samotný výsledek.⁴³

1.5. Body art

Body art, jehož doslovný český překlad může být tělesné umění, se v českém prostředí uchytil spíše pod tímto anglickým názvem. Hlavním prostředkem tohoto umění je, jak lze již vyvodit z názvu, tělo. Co je to tělo? Podle Platóna je tělo pouhým nepřitelem duše (rozumu). Tělo totiž prosazuje své fyzické potřeby spojené s potřebami slastí a vášní, a tím brání rozumu poznat podstatu skutečnosti.⁴⁴ Platón se tímto střetem těla a rozumu zabývá ve svém spisu *Faidón*. Pro někoho jiného znamená tělo to, díky čemu žijeme, rosteme, milujeme a cítíme. A pro umělce v body artu se tělo stalo nástrojem tvorby, čímž nahradilo plátno, barvy i štětky.

Tlačení těla do popředí v umění nastalo už v 60. letech, a to v různých akcích a happeninzích. Do druhé poloviny 60. let se tělo stalo primárním prostředkem a nástrojem pro tvorbu. Historii body artu můžeme hledat především na západě Spojených států. Postupně se body art stal dominantní formou akčního umění po celá 70. léta.⁴⁵ Tělo v této formě umění je mnohdy vystaveno velmi nebezpečným až někdy extrémním situacím, při kterých se umělci pokouší zjistit a okusit své limity a hranice.⁴⁶ Období komunismu se charakterizuje především tím, že lidé, především umělci, mají větší touhu účastnit se a být součástí veřejného prostoru. V době, kdy byl nově oficiální ideologií komunismus, byla tato účast na veřejném prostoru značně omezená. Umělci proto byli odkázáni tvořit ve svých soukromých prostorech před vybraným publikem, které bylo vzhledem k stísněným prostorům jejich skromných bytů nepříliš hojné. Tělo se díky těmto politickým událostem stalo hlavním nástrojem pro tvorbu, díky které měli umělci možnost se určitým způsobem vyjádřit a reagovat. Proč? Protože tradiční umělecké formy jako

⁴³ MORGANOVÁ, Pavlína, *Akční umění*, s. 59-60

⁴⁴ PETRŽELKA, Josef, *Platón o duši – duše v etice a politické filosofii*

⁴⁵ MORGANOVÁ, Pavlína, *Akční umění*, s. 15

⁴⁶ BRYZGEL, Amy, *Performance art in Eastern Europe since 1960*, s. 103–104

například malba a sochařství byly v té době regulovány státem.⁴⁷ Jedním z lákadel, proč umělce zaujal body art, byla svoboda, kterou jim nabízel. Umělci mohli různě experimentovat a hledat hranice a limity svého těla. Druhým možným důvodem, proč se stal body art tak oblíbeným, byla jeho praktičnost. Nemalou roli hrála i jeho snadná dostupnost, a to i po finanční stránce. Tělo vlastnil každý a nemusel si už nic kupovat, aby mohl tvořit. Tělo tvořilo jakousi formu kulturního kapitálu, který mohli umělci využít bez ohledu na ekonomickou a politickou situaci a jiné okolnosti. Termín body art použil poprvé kritik Willoughby Sharp v časopise *Avalanche* v roce 1970. Na body artu má významný podíl moderní divadlo, které se odvolává na starodávné obřady a magické rituály za pomoci kostýmů, různých druhů masek a líčení. Od moderního divadla to pokračovalo přes neklasické podoby baletu a dadaistické kabarety. V 70. letech spadala pod body art řada různých a odlišných aktivit. Např. lidské tělo jako „živý štětec“ od francouze Yvese Kleina, který pracoval s otisky živých modelek, které měly nabarvená těla podle pokynů.⁴⁸

V performance, ale i v akčním umění celkově, čas byl důležitou součástí a sním i také tělesná zkušenost, kterou člověk prožívá na základě časové situace. Díky tělu může člověk objevovat a poznávat nové obzory, které mu nabízí právě již zmíněná tělesná zkušenost. Lidskou přirozenost tvoří smyslové vnímání, díky kterému je člověk schopný se spojit s okolním světem a poznávat z něj nové zkušenosti a objevy. Své hranice poznávání na základě tělesnosti body-artovní umělci častokrát stupňovali, čímž se zároveň zintenzivnilo jejich vnímání. S tělesným vnímáním a prožíváním je nerozdělitelně spojený čas a jeho prožívání je velmi důležitá zkušenost, která může nastat jak v rámci akčního umění, tak zde konkrétně v body art nebo také v situaci každodenního života. V performanci, ale i v akčním umění celkově byl čas velmi důležitou součástí a s ním také tělesná zkušenost, kterou člověk prožívá na základě času a situace, která nemusí být vždy akční. Díky tělu může člověk objevovat a poznávat nové obzory, které mu nabízí právě již zmíněná tělesná zkušenost. Lidskou přirozenost tvoří smyslové vnímání, díky kterému je člověk schopný se spojit s okolním světem a poznávat z něj nové zkušenosti a objevy. S tělesným vnímáním a prožíváním je nerozdělitelně spojený čas a jeho prožívání je velmi důležitá zkušenost, která může nastat jak v rámci

⁴⁷ BRYZGEL, Amy, *Performance art in Eastern Europe since 1960*, s. 104

⁴⁸ ZHOŘ, Igor a kol. *Akční tvorba*, s. 24

akčního umění, zde konkrétně v body art nebo také v situaci každodenního života. Zhoř Igor, Horáček Radek a Havlík Vladimír ve své knize *Akční tvorba* uvádí příklad toho, jak má čas svou subjektivní, ale i objektivní stránku, které se od sebe liší: „*Třiminutový interval se jeví velmi krátký, za jiných okolností může být mučivě dlouhý.*“⁴⁹ Odůvodňuje to tím, že pokud jsou úkony a pohyb pomalé nebo se často opakují, se ty tři minuty mohou zdát velmi dlouhé, nudné a nekonečné. Dále také poukazuje na důležitost přímého zážitku, který je u akčního umění nepostradatelný a říkají, že: „*Přímý zážitek času existuje nejen pro toho, kdo akci přihlíží, ale i pro performeru, jenž je realizuje.*“⁵⁰

2. Historie

2.1. Kořeny akčního umění

Kořeny akčního umění bychom mohli hledat již v prehistorických dobách, kde umění vznikalo za pomoci tance a hudby, obvykle i jako součást rituálu.⁵¹ Rituály měly v té době velký význam, probíhaly také formou společenské akce. Součástí těchto rituálů a společenských akcí byly i různé masky a převleky, které byly nositelem skrytého významu (například lovu, převtělení, šamanství).⁵² Toto využití masek a převleků můžeme opětovně vidět o několik set let později u akce Milana Knížáka s názvem *Demonstrace jednoho*, kde si podle předem připraveného scénáře měl na začátku své akce převléknout svůj převlek (dvoubarevný kabát, který má na zádech připnutý krajkový kapesník a vepředu na klopě zavěšenou pilu). Tento převlek byl součástí akce a možná právě tak odkazoval na prehistorickou dobu, kdy byly masky součástí rituálu.⁵³ V prehistorické době lidé nevnímali umění stejným způsobem jako my dnes. Byla to doba, jak řekl František Šmejkal, “kdy umění ještě nebylo chápáno jako umění, ale jako životně nezbytná aktivita.”⁵⁴

⁴⁹ ZHOŘ, Igor a kol. *Akční tvorba*, s. 25

⁵⁰ Tamtéž.

⁵¹ Pojem rituál je sám o sobě velmi obsáhlý a obtížně a jasně definovatelný podobně jako akční umění. Proto pro větší množství informací odkazují na knihu *Stručný úvod do teorie rituálů* od Berry Stephenson z roku 2022, která se touto problematikou zajímá podrobněji.

⁵² ZEMANOVÁ, Manuela, *Tělo jako živý obraz*, s. 9

⁵³ O této akci Milana Knížáka se více rozepíšu v páté kapitole.

⁵⁴ MORGANOVÁ, Pavlína, *Akční umění*, s. 9

Počátky světového akčního umění

Za předchůdce akčního umění by bylo možné označit jakýkoliv umělecký směr, který nějakým způsobem porušil nebo pouze narušil zavedenou představu o umění. Zejména to byly umělecké směry z první poloviny 20. století. Jedním ze směrů, který předcházal akčnímu umění, byl futurismus. Futurismus, který vznikl v Itálii ve 20. letech 20. století, se snažil spojovat umění se životem už od svého založení. V průběhu let prošli futurističtí umělci určitými změnami v oblasti uměleckého i politického cítění z důvodu fašismu, který vládl v Itálii.⁵⁵ Futurismus, který si získal po pádu fašismu nálepku s názvem fašistické umění, se stal i tak jedním z předchůdců akčního umění. Nejvíce se futurismus projevoval v divadelním prostředí. Futuristé v divadle při svých představeních velmi často provokovali diváky, mnohdy je také zapojovali do dění, a tak různě s nimi experimentovali.⁵⁶ Dalším možným uměleckým směrem, který porušoval zažité zvyklosti, byl dadaismus. Ten se rozvíjí, stejně jako futurismus, na počátku 20. let 20. století, a to ve Švýcarsku. Dadaisté byli velmi kritičtí vůči válce a nacionalistickým postojům. Přes všechnu tu kritiku, kterou dadaismus vyjadřoval, tak či tak cílem dadaismu bylo šokovat a vyvolávat pobouření. Dalším cílem byla snaha dadaistů rozvrátit tradiční umělecké hodnoty a nahradit je něčím jiným, ať už to mělo být cokoliv.⁵⁷ Jednou z hlavních postav dadaismu je Marcel Duchamp, který z obyčejných každodenních předmětů vytvářel umělecká díla. Jako příklad může posloužit dílo *Fontána* z roku 1917, u něhož byl původním předmětem pisoár.⁵⁸ Marcel Duchamp jako jeden z prvních prosazoval koncept myšlenky v umění a také tvořil konceptuální umění, které bylo později velmi zásadní pro rané začátky umění 20. století.⁵⁹

Fluxus

Pojem Fluxus se dnes již používá pro označení celého akčního umění z 60. let 20. století. Fluxus zahrnuje také happeningy Allana Kaprowa, dále také vídeňské

⁵⁵ DONÁTKOVÁ, Zuzana, *Futurismus a fašismus*, s. 197-218

⁵⁶ Tamtéž.

⁵⁷ HODGE, Susie, *Stručný příběh moderního umění: kapesní průvodce klíčovými směry, díly, tématy a technikami*, s. 28

⁵⁸ JURČÍKOVÁ, Eva, *Milan Knížák – Akce*, s. 9

⁵⁹ GRYGAR, Štěpán, *Konceptuální umění a fotografie*, s. 9

akcionisty a převážnou část vizuální poezie. Pod pojem Fluxus zkratka spadá velmi rozsáhlé pole akčních a umělecky netradičních aktivit.⁶⁰ Fluxus působí jako mezinárodní skupina nebo spíše volné spojení podobně smýšlejících výtvarných umělců, hudebníků a spisovatelů. Součástí tohoto uskupení podobně smýšlejících umělců byl Milan Knížák, který s Fluxem spolupracoval. Fluxus neměl působit jako hnutí s předem danými charakteristickými rysy či dokonce působit jako umělecká škola, nechtěl vytvářet nové normy a návody o tom, jak tvořit a dělat umění. Pouze sdružoval umělce, kteří zastávali podobné názory.⁶¹ Kořeny samotného Fluxu jsou spojovány s dadaistickými, futuristickými a surrealistickými akcemi, stejně jako tomu bylo u řady dalších projevů a případů akčního umění. Hnutí představuje typického zástupce poválečného umění a jeho umělci také úzce navazují na myšlení a tvorbu Johna Cage. Důležité je upozornit na to, že Fluxus nemá připomínat čistě uzavřenou skupinu o určitém počtu umělců. Jedná se spíše o seskupení v mezinárodním rozsahu, kde umělci spolu spolupracují. Do seskupení bylo možné kdykoliv volně vstoupit, a i z něj vystoupit, bylo to vše velmi volné.⁶² Elisabeth Jappe v rámci svých prací na akcích popisuje rozdíl v závěrečné realizaci mezi happeningem a Fluxem. U happeningu je dán prvotní plán a s ním společně i nějaký scénář akce, naproti tomu u Fluxu není průběh akce ovlivněn. Průběh akce je závislý především na prostředí, kde se akce odehrává a také na reakci publika, kterou není možné předvídat. Určit pevné rozdílné hranice však není zcela oprávněné, protože Fluxus a happening se velmi prolínají a stýkají se díky umělcům.⁶³

2.2. Šíření akčního umění

Vídeňský akcionismus

Rakousko od rozpadu monarchie v roce 1918 trpělo celou řadou nepříznivých společenských problémů. Po první světové válce vstoupilo Rakousko do velké hospodářské krize a jediné východisko bylo připojení se k Němcům. V 60. letech

⁶⁰ KNÍŽÁK, Milan, *Fluxus*. Dostupné z: <https://www.milanknizak.com/192-akce/251-fluxus/>

⁶¹ TONCROVÁ, Dana, *Fluxus a hudba*, s. 125

⁶² Tamtéž, s. 126

⁶³ Tamtéž, s. 128

přichází estetická strategie malířství z plátna na lidské tělo. Tento přechod z plátna na tělo ovlivnil také výrazně formy vídeňského akčního divadla.⁶⁴ Tělo se pro vídeňské akcionisty stává nástrojem, a hlavně komunikační strategií. Vídeňský akcionismus, má město Vídeň v názvu právě proto, že se v tomto městě shromažďovala veškerá politická a společenská traumata celého národa.⁶⁵ Akcionisté nevyužívají mluveného slova k nesouhlasu, ale ukazují publiku, na čem se zločinci druhé světové války podíleli.⁶⁶ I přesto bylo možné vidět performativní mechanismus ve veřejném vídeňském prostoru, typu parlament, hrad ale i divadlo. Rakouská společnost přijímala tvorbu akcionistů obtížně. Vídeňští akcionisté se chtěli zbavit veškerého studu a tabu témat, vytvářeli své obsahy různou a někdy až nepříjemnou formou. V akcích se objevovaly prvky nahoty, různě obnažená těla společně s tabuizovanými částmi těl: penisem, hýžděmi a ohanbím.⁶⁷ Své myšlenky zhmotňují za pomoci např. výkalů, krve, bahna i potravin.⁶⁸ Rakouská společnost ho i přesto, kolik toho pro ni udělal, akcionismus obviňuje z kulturní a společenské perverze a rozvratnosti. Pro společnost bylo jednodušší obvinít akcionisty než řešit problém, který je trápil.⁶⁹ Domnívám se, že skrze vídeňský akcionismus se dostalo akční umění tehdy k nám do Československa, a to díky vzájemné geografické blízkosti zemí. Později znamenal vídeňský akcionismus pro tuzemské akční umělce možný zdroj inspirace pro jejich tvorbu. Pokud bychom srovnali vídeňský a československý akcionismus, tak musíme konstatovat, že oba akcionismy jsou od sebe velmi odlišné a jsou více rozdílné než sjednocené. Jedním z mála, co mají tedy společné, je určité poválečné trauma, kterým si prošlo jak Rakousko, tak i Československo. Vídeňský akcionismus se ale od toho československého odlišuje svou velkou radikálností a násilností k lidskému tělu, s čímž je spojený i pro akcionisty charakteristický prvek a tím byla krev. Krev měla v rituálech očištnou

⁶⁴ MARSCHALL, Brigitte, *Umění a revoluce: Vídeňský akcionismus*, s. 253

⁶⁵ KUBART, Tomáš, "Děti, děti, z toho kouká buď blázinec, nebo vězení!" *Vídeňský akcionismus jako reakce na válečné, osobní i společenské trauma*, s. 233

⁶⁶ V návaznosti na zkušenosti po světové válce, se komunikačními prostředky staly různé výkřiky a neartikulované zvuky, kterým nebylo rozumět. Kubart hodně tuto situaci podpírá Sigmundem Freudem, který byl v té době také velmi důležitý. Tímto různým výkřikům a zvukům nerozumíme stejně jako svým snům. (KUBART, Tomáš, "Děti, děti, z toho kouká buď blázinec, nebo vězení!" *Vídeňský akcionismus jako reakce na válečné, osobní i společenské trauma*, s. 238)

⁶⁷ MARSCHALL, Brigitte, *Umění a revoluce: Vídeňský akcionismus*, s. 253

⁶⁸ KUBART, Tomáš, "Děti, děti, z toho kouká buď blázinec, nebo vězení!" *Vídeňský akcionismus jako reakce na válečné, osobní i společenské trauma*, s. 238

⁶⁹ Problém, který trápil rakouskou společnost, že stále byly v Rakousku nepotrestaní nacisti, kteří působili na vysokých společenských pozicích. Byl to např. Kurt Waldheim, který působil jako rakouský spolkový prezident. (Tamtéž, s. 241)

i špinící funkci, pro vídeňský akcionismus platila spíše ta špinící funkce, z již výše uvedených důvodů.⁷⁰ Ve vídeňském akcionismu se objevuje i událost, která u nás nenastala. Rakouský umělec Rudolf Schwarzkogler, v červnu v roce 1969, padá z okna svého bytu a událost končí tragicky (smrt).

2.3. Vznik a šíření akčního umění u nás

Za dobu vzniku akčního umění u nás můžeme považovat druhou polovinu 60. let 20. století. Dobou největšího rozkvětu byla 70. léta, kdy se také akční umění stalo neoficiální složkou kulturní sféry. V průběhu 80. a 90 let prošlo akční umění velkým vývojem v odlišných formách, které vždy reflektovaly dění u nás.⁷¹ V 60. letech především kraloval Milan Knížák se svými happeningy. Jedním ze zdrojů projevů akčních umělců byl komunistický režim, na který umělci častokrát reagovali. Po pádu komunismu akční umění neskončilo, stále se vyvíjelo. Hlavním průkopníkem tzv. pouličního happeningu se stal Milan Knížák a jeho umělecká skupina Aktual, o které budu podrobněji hovořit v následujících odstavcích. V roce 1964 byla uskutečněna první akce s názvem „*Procházka po novém světě*“, která se stala také jednou z nejvýznamnějších, protože opět ukázala divákům nový pohled na umění.⁷²

Počátky už v romantismu?

Je možné nějaké srovnání akčního umění a romantismu? Romantismus, ať už se bavíme o romantismu v literatuře nebo v umění, tak či tak bývá chápán jako reakce na určité politické, společenské a kulturní události.⁷³ Romantismus akcentoval proti osvícenskému rozumu hlavně cit a prosazoval svobodu umělce.⁷⁴ U nás je romantismus spojován s Karlem Hynkem Máchou. Romantičtí hrdinové ve společnosti většinou vynikají, a kvůli tomu také nezapadají do ideální

⁷⁰ KUBART, Tomáš, „*Děti, děti, z toho kouká buď blázinec, nebo vězení!*“ *Videňský akcionismus jako reakce na válečné, osobní i společenské trauma*, s. 241

⁷¹ MORGANOVÁ, Pavlína, *Akční umění*, s. 19

⁷² BLAŽEK, Petr, *Happeningem proti totalitě: Společnost za veselejší současnost v roce 1989*, s. 14

⁷³ Události hlavně odkazují na Napoleonské války a dozvuky Velké francouzské revoluce. Časová osa se pohybuje v druhé polovině 18. století

⁷⁴ ŠALAMOUNOVÁ, Pavlína, *Téma nedobrovolného sňatku ve vybraných prózách české literatury 19. století*, s.9

a společnosti. Hrdinové proto častokrát unikají před realitou do svých „jistějších“ světů⁷⁵, stejně tak jako o pár století později akční umělci prchají z měst do přírody před policejní kontrolou.

Skupina Aktual

Skupinu Aktual tvořili zástupci snad z každého odvětví umění, v důsledku čehož došlo k tomu, že někdo jejich působení vnímal jako koncert a ostatní zase jako určitý nový typ performance. Skupina Aktual, dříve Aktuální umění, vznikla v roce 1964, jejími zakladateli byli Milan Knížák, Jan Trtílek, Soňa Švecová a bratři Vít a Jan Machovi. Cílem této skupiny bylo propagovat nové “aktuální” umění, které by narušilo tradiční normy.⁷⁶ Skupina se snažila narušovat tradiční galerijní prostředí a častěji proto vstupovala do běžného života, do ulic mezi lidí. Tyto různé vstupy do běžného života začal vytvářet právě Milan Knížák, který své happeningy předváděl před svým bytem v Praze, kde vytvářel shluky různých předmětů, na které mohli narazit různí kolemjdoucí. Právě tyto drobné akce zaujaly a přilákaly další umělce, kteří se postupně začali společně scházet v ateliéru Milana Knížáka. V roce 1964 vydala skupina ke své První Manifestaci Aktuálního umění i Manifest Aktuálního umění. Skupina tím vyjádřila svůj nesouhlas k umění 20.století, podle jejich slov bylo už dost klasických soch a obrazů. Svými akcemi se chtěli od toho všeho odlišit. Jejich program byl proto většinou nezávislý, a měl jediný úkol, a to ohromit a fascinovat.⁷⁷ Většina umělců to měla hlavně jako koníček, tvořili za vlastní peníze ve svém volném čase.

Skupina 42

Zvolené číslo 42 v názvu skupiny odpovídá roku vzniku skupiny, tedy roku 1942, později byl letopočet zkrácen na poslední dvě číslice. Skupinu 42 tvořili: malíři František Gross, František Hudeček, Jan Kotlík, Kamil Lhoták, Jan Smetana, Karel Souček, později i Bohumil Matal, dále sochař Ladislav Zívř, fotograf

⁷⁵ ŠALAMOUNOVÁ, Pavlína, *Téma nedobrovolného sňatku ve vybraných prózách české literatury 19. století*, str. 10

⁷⁶ ŠEVČÍK, Jiří a kol., *České umění 1938-1989: programy, kritické texty, dokumenty*, s.296

⁷⁷ FRÝBOVÁ, Josefina, *Aktual*. Dostupné z: [Artlist - databáze současného umění: Aktual](#)

Miroslav Hák, teoretici Jindřich Chalupecký a Jiří Kotlík a původně jediný básník Jiří Kolář, kterého později doplňují další básníci Ivan Blatný, Josef Kainar, Jiřina Hanková a Jan Hanč. Součástí skupiny byl i Jindřich Chalupecký, který se později začne zajímat o akční umění, a stane se také jednou z důležitých postav akčního a v té době současného umění. Původně skupina vydávala i dvojčísli časopisu Život roku 1946. Původní námět skupiny bylo uvést směřování nové poezie, mladí básníci usilovali o návrat poezie k člověku.⁷⁸ Součástí skupiny byly především výrazní představitelé moderní poezie a jejími znaky byly: důraz na drsné stránky všedního života současné situace (myšlena 40. – 50. léta) a využívání hovorového jazyka v poezii.⁷⁹ Výtvarné jádro skupiny tvořili František Gross, František Hudeček a Karel Lhoták, ti malovali již v 30. letech. Náměty jejich obrazů tvořili především různé geometrizující tvary a všední tvář „moderního“ města. Už tady se objevují první náznaky zobrazení všednosti a každodennosti do umění, podobně jak tomu bude za pár let v akčním umění.

2.4. Fotografie a akční umění

Největšího pokroku dosáhlo akční umění během 60. až 80. let. V té době se také formoval vztah k divákovi, ale i způsob dokumentace, který se v průběhu těch let měnil. V 60. letech se na dokumentaci moc netlačilo, z té doby se také zachovaly spíše náhodné fotografie. Naopak v 70. letech se to bralo s dokumentací mnohem vážněji. Fotografie, zde znamenaly nedílnou součást dokumentace, bývaly to předem pečlivě vybrané série fotografií, doplněné textem. S vývojem akčního umění se vyvíjí i fotografování a dokumentace začínají být i barvené. Fotografie patřila mezi nejoblíbenější způsob dokumentace, ono mnoho akcí proběhlo právě za účasti pouze fotografa. Díky tomuto způsobu bylo možné nabídnout ukázkou pozdějším divákům.⁸⁰ I když fotografie má své zasloužené místo po stránce materiální a dokumentační, tak má svou i negativní stránku. Tuto stinnou stránku se snaží už naznačit Milan Knížák, tím že říká, že akční umění je především o smyslech a je třeba ho vnímat všemi smysly, co máme. To se bohužel nedá přenést do fotografie, dokáže zaznamenat snad možná pouhou pětinu toho, co se

⁷⁸ BLAŽÍČEK, Přemysl, „Skupina 42 - Nové Směřování Poezie: Přípravná Studie pro Dějiny České Literatury Od Roku 1945.“, s. 152

⁷⁹ Tamtéž, s. 153

⁸⁰ BRYZGEL, Amy, *Performance art in Eastern Europe since 1960*, s. 109

tam odehrálo. Proto není možné brát fotografii jako 100% snad ani 50% náhradu za akci, která se již uskutečnila. Nelze totiž vnímat a cítit to stejné, co je možné prožít pouze na akci.⁸¹ Důležité je také zmínit, že někteří umělci, záměrně nedokumentovali své akce, protože by to narušilo celou povahu té akce.⁸² I když má fotografie jako způsob dokumentace akčního umění svou negativní stránku, tak můj „vztah“ k fotografiím akčního umění je víceméně kladný a zdůvodňuji to tím, že bez nich bych zkrátka neměla, co interpretovat. Milan Knížák využíval médium fotografie od první poloviny 60. let 20. století jinak. Nejenže byly jeho fotografie využívány k propagaci akcí hnutí Aktual, ale také jako určitý způsob a snaha o změnu ve společnosti cestou ze záznamů happeningů, instalací a různých aktivit. Naproti tomu médium fotografie nesloužilo pro Karla Milera jako dokument o záznamu akce, ale jako dokumentace jeho myšlenkového procesu. Z toho vyplývá, že fotografie „sloužily“ spíše Milerovi než společnosti.⁸³

3. Vybraní umělci

Umělci z tohoto období, ve kterém bylo jedním z hlavních tvůrčích materiálů jejich tělo, byly nejčastěji dotazováni otázkami typu: „proč děláte to, co děláte?“ nebo také „co jste tím myslel?“ Těchto typů otázek se snažil vyvarovat i Petr Rezek při setkání s akčními umělci, jak píše ve své knize *Tělo, věc a skutečnost*.⁸⁴ Pro diváka to byla změna, co se týče vnímání umění v tom smyslu, že nebyli schopni v té akci vidět ihned ten záměr či námět, když to neměli jasně dané před očima jako když např. vidí namalovaný obraz. Četli a vnímali pouze očima, a ne tolik citem a myslí. Většina akčních umělců vzhledem ke skutečnosti, že materiálem k tvorbě bylo jejich vlastní tělo, tak častokrát okoušela jeho hranice a limity, a to způsoby velmi nebezpečnými, v některých případech až sebepoškozujícími. Nejčastěji hledali umělci svou „inspiraci“ ve svých všedních dnech, hledali ji v každodenních činnostech,⁸⁵ upozorňovali na to, co bychom za

⁸¹ MORGANOVÁ, Pavlína, *Akční umění*, s. 21

⁸² Podrobněji se tímto tématem zabývá Martin Tůma ve své diplomové práci na téma *Role fotografie v českém akčním umění*. Dostupné z: <https://digilib.k.utb.cz/handle/10563/15522>

⁸³ BIRGUS, Vladimír a Jan MLČOCH, *Česká fotografie 20. století: průvodce*, s. 112

⁸⁴ REZEK, Petr, *Tělo, věc a skutečnost*, s. 117

⁸⁵ Ta skutečnost, že umělci hledali nejčastěji inspiraci v každodenních situacích, se odráží ve výběru specifik, kde je zařazené i specifikum každodennosti, dále se tím bude více zabývat v autorské části.

normální situace nevnímali, nebrali to jako něco důležitého, možná bychom to dokonce i přehlíželi. Upozorňovali na činnosti, které byly jinak spíše přehlíženy. Od akčního umění očekáváme nebo spíše předpokládáme akci, že se zkrátka něco bude dít, aby to bylo akční.⁸⁶ U nás spíše platilo neakčně akční umění. V následujících kratších medailoncích se snažím přiblížit vybrané umělce, kterými jsou Milan Knížák, Jan Mlčoch a Petr Štembera, protože se k nim nejčastěji a opakovaně vracím a taky se domnívám že jsou naprosto klíčoví pro tuzemské akční umění.

3.1. Milan Knížák

Milan Knížák je znám především svým osobitým postojem k životu, ale i k umění. Jako osoba byl velmi kreativní a překypoval velmi osobitými nápady, které mnohdy vyvolávaly znepokojivé pocity.⁸⁷ Svou prostorově a rozměrově náročnou tvorbu byl ve svých začátcích tvorby nucen z malého bytu v Praze přesunout ven na ulici před dům. Tímto rozhodnutím se již v 60. letech 20. století, kdy Knížák začínal, značně odlišoval od dosavadních umělců. Jednou z jeho nejvýznamnějších akcí byla „*Demonstrace jednoho*“, která byla provedena 16. prosince roku 1964. Osnova akce zněla takto:

„Zastavit se uprostřed davu, na zemi rozvinout papír, postavit se na něj, svléknout normální oděv a obléci si něco výjimečného (např. kabát naplň rudý naplň zelený, na klopě zavěšená malá pila, na zádech přišpendlený krajkový kapesník apod.), vystavit plakát s nápisem: Prosím kolemjdoucí, aby pokud možno při procházení kolem tohoto místa kokrhali: lehnout si na papír, číst knihu, přečtené stránky vytrhávat, pak vstát, papír zmuchlat, spálit, pečlivě zamést zbytky, převléci se a odejít.“⁸⁸

Podle slov Jindřicha Chalupického, Milan Knížák: „Jenom osvobozoval lidi od naučeného života.“ Při jeho akcích si lidé hráli.⁸⁹ Svět umění byl tenkrát Knížákovi vzdálený, zůstával důsledně v obyčejném prostředí obyčejných lidí. V květnu roku 1966 Milan Knížák zakládá „*Klub Aktual*“, Knížák už totiž nechce mluvit

⁸⁶ BIRGUS, Vladimír a Jan MLČOCH, *Česká fotografie 20. století: Průvodce*. s. 112

⁸⁷ MORGANOVÁ, Pavlína, *Akční umění*, s. 26

⁸⁸ Tamtéž, s. 29

⁸⁹ CHALUPECKÝ, Jindřich, *Na hranicích umění: několik příběhů*, s. 90

o „aktuálním umění“, podle něho šlo už o „hnutí Aktual.“⁹⁰ Přátelé z dob jeho prvních akcí ho postupně opouští, stejně tak ho opouští i jeho žena Soňa Švecová a postupně přibývají zase noví přátelé a s nimi i nové myšlenky, které byly převážně útočné a násilné. Díky „novému“ hnutí se Knížák začal častěji narážet na úřady a různé policejní zásahy. Zažíval tak velkou osobní krizi, ve které hrály hlavní roli drogy, alkohol, kriminál a později i útěk z Prahy. Knížák svůj útěk zakončil v New Yorku, kde trávil čas od října roku 1968.⁹¹ Také se zde ihned dostává do jádra avantgardní společnosti. Knížák se zde nijak zvlášť nesnaží o to, uplatnit se v uměleckém světě, říká, že: „*umělci dělají umění jen pro umělce.*“⁹² Tento svůj výrok odůvodňuje tím, že na některých uměleckých akcích naráží pouze na další umělce a jejich přátele, v některých případech i na studenty uměleckých škol, což byli zase jenom další umělci. K výroku ještě dodává, že se umění musí vrátit do života.⁹³ Po návratu z Ameriky je plný nového odhodlání a potřeby vytvořit u nás nové prostředí plný nových lidí. Začal proto kolem sebe shromažďovat a seskupovat mladé lidi, kteří nebyli pouze umělci a šířit mezi ně své nové myšlenky.⁹⁴ Celkovou činnost a aktivitu Milana Knížáka není možné snadno zařadit. V průběhu své tvorby střídá hodně různých činností, je střídavě malířem, návrhářem, happeningerem, spisovatelem i skladatelem. Ke konci své tvorby se odřízнул od zbytku společnosti, potřeboval samotu. Jeho společností zůstala jeho a žena a dva synové.⁹⁵ V rámci své společenské izolace se dává Knížák do studia vysoké matematiky a postupně přidává i architekturu.⁹⁶ Po celou dobu svého tvoření projevoval Knížák velkou snahu sloučit umění s každodenním životem.⁹⁷

3.2. Petr Štembera

Petr Štembera a Jan Mlčoch přichází společně po těžkých 50. letech a s koncem 60. let s něčím zcela novým, spadajícím do příhrádky body art.⁹⁸ Chalupecký uvádí ve své knize *Na hranicích umění*, že je nutné užívat termín body art s opatrností.

⁹⁰ CHALUPECKÝ, Jindřich, *Na hranicích umění: několik příběhů*, s. 96

⁹¹ Tamtéž, s. 97

⁹² Tamtéž.

⁹³ Tamtéž, s. 90

⁹⁴ Tamtéž, s. 99

⁹⁵ Tamtéž, s. 102

⁹⁶ Tamtéž, s. 103

⁹⁷ Tamtéž, s. 105

⁹⁸ Tamtéž, s. 134

Píše to zřejmě proto, že knížka vychází v roce 1999, čili v době, kdy ještě nebyly ustáleny přesnější definice pojmů jako byly performance, body art a další. Dodává také, že tělo je nutné chápat více do šířky, a to i vůči duchu. Na základě tohoto sdělení Chalupecký udává definici, která pochází z gnosticko – manichejské tradice dualismu.⁹⁹ Podle této definice je tělo něco omezeného, špatného a nedostatečného ve srovnání s duchem, který je především výsadou člověka. Duch představuje pro člověka novou možnost, a především důstojnost a sílu, která ho vynáší nad živočišný původ. Lepším příkladem pro tradici dualismu je spíše tanec, který je jak duchovní, tak i tělesný. Z toho také můžeme vyvodit, že estetika body artu podle Chalupeckého a tradice dualismu neumožňuje, aby tento proces byl schopný vyústit v nějaké trvale objektivní dílo.¹⁰⁰

K této umělecké činnosti přivedl Štemberu zřejmě určitý pocit nutné provokace vůči intelektuálnímu prostředí, ve kterém vyrůstal díky svému otci, který byl v době Štemberova mládí asistentem Jana Patočky na Karlově univerzitě.¹⁰¹ Jeho prvotní volbou nebylo hned body art jako takové, ale začal nejdříve „klasickou“ malbou obrazů, postupně zkoušel tvorbu obrazů za pomoci přírodních jevů, deště, sněhu a mrazu. Po tvorbě obrazů nastává tvůrčí pauza, Štembera se opět vrací po roce 1970. Se svým návratem se začne zaměřovat čistě na akce, po kterých zůstává artefakt ve formě fotografií a scénáře se záznamem o průběhu. Tvrdí, že: „člověk není rozpolcen na tělo a ducha, spolu souvisí a působí na sebe navzájem, jsou neoddělitelní, a dokonce snad i totožní.“ To je úplný opak toho, co o tom tvrdí tradice v předešlých odstavcích.¹⁰²

Petr Štembera začínal s akcemi, které byly velmi prosté až někdy banální, protože je vyzdvihoval z normální a obvyklé situace a vytvářel z nich sólo události.¹⁰³ Velmi výstižně k tomu Chalupecký dodává: „činnost zbavená vnějšího účelu stává se účelem sama pro sebe.“ Smysly v umění (při tvorbě a vnímání) jsou jen prostředkem k tomu, kde vzniká počátek tvorby, a to v celé existenci těla.¹⁰⁴ Štembera původně tvořil konceptuálně, až později v letech 1972 až 1973 se dostává k projevu tělesnému. Druhá polovina 70. let znamenala pro Štemberu přechod

⁹⁹ CHALUPECKÝ, Jindřich, *Na hranicích umění: několik příběhů*, s. 135

¹⁰⁰ Tamtéž.

¹⁰¹ Tamtéž, s. 136

¹⁰² Tamtéž, s. 138

¹⁰³ Tamtéž.

¹⁰⁴ CHALUPECKÝ, Jindřich, *Na hranicích umění: několik příběhů*, s. 139

a realizaci v performance do kterých zapojuje činnosti každodenního života jako například zavazování tkaniček či psaní na stroji.¹⁰⁵ Dále také začal zkoumat možnosti a limity svého těla. Svě tělesné možnosti ze začátku zaznamenával pouze v krátkých zprávách, například: „11. – 14. června 1973, čtyři dny bez jídla / první den bez pití. 1. – 4. ledna 1974 a 10. – 13. března 1974, čtyři dny a tři noci bez spánku. 10. – 23. srpna 1974 čtrnáct dní bez jídla.“¹⁰⁶ Štembera se v průběhu svých tvůrčích činností uzavírá sám do sebe, jeho aktivity potřebovaly získat novou vizuální podobu. Na scénu přichází akce s názvem *Narcis č.1*. Byl to osobní obřad, při kterém byla na oltáři vystavena jeho fotografie, která měla představovat novodobého idola. Součástí rituálů bylo také vypití tekutiny, která se skládala z krve, moči, nehtů a vlasů a kterou také následně vypil.

3.3. Jan Mlčoch

Jan Mlčoch a Petr Štembera se seznamují v roce 1972. Mlčoch se původně nepokoušel o žádnou výtvarnou činnost, i když měl k umění hodně blízko. (byl zaměstnán v depozitáři v Národní galerii) V roce 1974 se seznamuje i s dalším umělcem Karlem Milerem. Mlčoch si dlouhé roky psal svůj deník, to později opouští a vrhá se do performancí, které budou mít sebepoškozovací a riskantní náměty.¹⁰⁷ Toho námětu se drží Mlčochova akce ze dne 7.12. roku 1975 s názvem *20 minut*.

Oba, jak Štembera, tak Mlčoch tvořili své práce v nejužším kruhu svých přátel a vždy velmi nenápadnou formou projevu. Jejich akce neměly ukázat to, kolik jejich těla vydrží, měly spíše předat symbolický význam.¹⁰⁸ Poslední akce Mlčocha, která byla velmi skromná se konala v avantgardní galerii v Amsterdamu, kam byl také pozván v rámci probíhající výstavy. Roku 1980 navrhuje Mlčoch amsterdamské Galerii de Appel, aby se po dobu výstavy proměnila ve volnou noclehárnu.¹⁰⁹ Galerie jeho návrhu vyhověla a opatřila k tomu vše potřebné. Sám Mlčoch chtěl noclehárnu osobně vyzkoušet, ale nedostal vízum k vyjetí. Mlčochovy

¹⁰⁵ MILER, Karel, *Karel Miler, Petr Štembera, Jan Mlčoch: 1970-1980: [katalog výstavy.]: Galerie hlavního města Prahy*. s. 6

¹⁰⁶ Tamtéž.

¹⁰⁷ CHALUPECKÝ, Jindřich, *Na hranicích umění: několik příběhů*, s. 141

¹⁰⁸ Tamtéž, s. 144

¹⁰⁹ CHALUPECKÝ, Jindřich, *Na hranicích umění: několik příběhů*, s. 144

a Štemberovy akce si kladly za cíl velkou profesionalitu více než by se mohlo zdát. Pro jejich akce oba umělci využívají netradiční prostředky a postupy k tvorbě ve formě samotného těla, ale také prostoru, kde se akce odehrávají.¹¹⁰ Štembera byl velmi pečlivý při výběru prostoru, protože jak přiznává: „sám některé zamyšlené performance neprovedl, poněvadž pro ně nenalezl, jak říká odpovídající prostor.“¹¹¹ Profesionalita v oboru nebyla jejich jediným cílem, chtěli ukázat a zvládnout krajní situace svých těl a mít nad tím vším hlavně kontrolu. Jejich akce měly především být nositelem určitého symbolického významu.¹¹² Mlčoch a Štembera zanechali tvorby, protože narazili na určité meze, které jsou dány podstatou tohoto typu umění.¹¹³

Autorská část

4. Specifika českého akčního umění

Cílem této kapitoly je naznačit specifika českého akčního umění. Specifika by měla nejvíce pasovat do 70. let, která byla pro akční umění nejzajímavější, ale mohou se objevit akce i z jiných let. Základním stavebním kamenem pro „určení“ specifík budou interpretace děl od českých akčních umělců. V této kapitole bych také ráda objasnila výběr použitého citátu v názvu práce: „To jsou paradoxy.“ Domnívám se, že převážně celá 70. léta byla tvořena paradoxně. K interpretaci vybraných akcí využívám médium fotografie a pro lepší pochopení celé interpretace se zmiňuji vždy na začátku v obsahové a kompoziční části pouze heslovitě a později tato hesla (tato hesla jsem získala ze své přílohy, ve které jsem si připravila a navrhla rozbor fotografické a textové dokumentace) zapojuji do jednotného textu.

Paradoxy: *akce bez akce / divadlo bez diváka / pohyb bez pohybu / cesta bez cíle*. Tyto vypsání paradoxy se budou nejčastěji opakovat, samozřejmě každá akce je svým způsobem odlišná, takže v některých případech se mohou objevit i jiné další hodící se paradoxy. Ty rozdíly oproti zahraničnímu akčnímu umění jsou tak

¹¹⁰ K této netradiční volbě prostoru můžeme přiřadit například akci Jana Mlčocha s názvem *Zavěšení – Velký spánek*, která se odehrává v půdních prostorech.

¹¹¹ CHALUPECKÝ, Jindřich, Na hranicích umění: několik příběhů, s. 144

¹¹² Tamtéž, s. 145

¹¹³ Tamtéž, s. 146

zjevné, že vybrané příklady „paradoxů“ tuzemského akčního umění se velmi dobře podílejí na vyjasnění povahy těchto rozdílů.

Jan Mlčoch má velmi dobře zpracované texty k dokumentacím svých prací. Tyto doprovodné texty nám jsou schopny říct mnohem víc, než bychom možná zvládly sami vymyslet. Domnívám se, že Mlčoch využívá svého literárního nadšení z dřívějších dob, a to se odráží v jeho textech. Naopak Jiří Kovanda v některých případech neuvede název své akce ani nepřidá žádný doprovodný text. Kovanda tímto způsobem zřejmě nechává divákovi možnost a prostor interpretovat akci sám, bez nějaké předešlé „indicie“. Protože nechci příliš „nadinterpretovat“¹¹⁴ akce, ke kterým není podobné množství textových a fotografických podkladů (jako je nám dostupné např. u zmíněného Jana Mlčocha), tak se bude délka jednotlivých „komentářů“ u vybraných akcí lišit.

4.1. Příroda

Příroda, ať už v jakémkoliv chápání a vnímání, byla v českém akčním umění velmi důležitá, a proto v něm má své zasloužené místo. Už v 19. století, v období páry, se lidé vraceli do přírody. Na víkendy se lidé uchylovali do přírody z průmyslového města, které narůstalo počtem začínajících továren. Následkem tohoto odklonu vzniká v první polovině 19. století fenomén letních bytů a rozšiřuje se obliba v chalupaření, turistice a táboření. Z tohoto důvodu si myslím, že vztah českého umělce s přírodou je velmi specifický, už díky jeho bohaté historii.

Milan Knížák, 1971, opuštěný lom u Mariánských Lázní

Kamenný obřad, text cituji přímo z internetové stránky Milana Knížáka:

„V opuštěném lomu jsou z kamenů sestavovány kruhy. Každý pracuje na svém. Potom v kruhu mlčky stojí; sedí; nakonec každý vyryje do země uvnitř kruhu magické znamení a za tichého, monotónního bzučení odejde s ostatními (kteří

¹¹⁴ Termín „nadinterpretace“, pochází od spisovatele Umberta Eco a znamená nadbytečná interpretace

vykonávají totéž) na skálu nad lomem, odkud pozoruje kamenné kruhy zanechané na dně lomu.“¹¹⁵



Obrázek č. 1 – Kamenný obřad, Milan Knížák



Obrázek č. 2 – Kamenný obřad, Milan Knížák

a) Obsahová část

motiv rituálu či obřadu (vyplývá přímo z názvu) / volba prostoru = opuštěný lom / motiv kamenů v akci (to se také objevuje v jedné akci od Petra Štembery = *Přenášení kamenů*)

¹¹⁵ KNÍŽÁK, Milan, *Kamenný obřad*, Dostupné z: <https://www.milanknizak.com/223-obrady/238-kamenny-obrad-1971/>

b) Kompoziční část

fotografie akce pořízená z výšky (ptačí perspektiva nebo určitý typ dohledu podobnost Michel Foucault a jeho *Dohlížet a trestat*) / rozmístění kruhů připomíná vyzařující paprsky slunce / objevují se zde i kruhy (motiv kruhu se objevuje i v jeho další akci například i v akci s názvem *Okamžité chrámy*)

Akce Milana Knížáka z roku 1971 s názvem *Kamenný obřad* odpovídá názvu materiálu, který byl v průběhu akce využit (kámen). Podle použité fotografie můžeme napočítat celkem 13 osob, které byly součástí akce. Tento koncept „skupinové akce“ je v porovnání s ostatními akcemi velmi netypický. Častěji se setkáme s tou situací, že akci vytváří pouze autor, max. s nějakou menší výpomocí od další osoby. Výběr místa pro akci ve formě opuštěného lomu by v nás mohl evokovat pustotu a osamělost, ale paradoxně to byla skupinová akce, takže taková **osamělost bez osamělosti**. Rozložení jednotlivých kruhů s jedním odděleným v čele může připomínat motiv slunce, které vyrazuje paprsky nebo zde můžeme objevit odkaz na Michela Foucalta a jeho knihu *Dohlížet a trestat*, kdy oddělený kruh představuje hlavní oko kontroly nad ostatními. Z pramenů bohužel není přístupné, zda bylo takovéto rozložení kruhů nahodilé nebo žádané a předem naplánované.

Petr Štembera, 1975, Praha

Štěpování, Petr Štembera si obvyklým způsobem, který se používá v sadařství, vštěpuje větvičku keře do paže. Tato akce se považuje za jednu z těch extrémnějších, kde Štembera pracuje se svým tělem jako s materiálem. Štěpování se konalo s asistencí Jana Mlčocha. Celá tato akce končí otravou krve z důvodu vštěpené větvičky v pravé ruce, kde byla celé odpoledne.¹¹⁶ Štembera k akci přikládá pouze jednovětvý text: „*Způsobem obvyklým v sadařství jsem si vštěpoval větvičku keře do paže*“.¹¹⁷

¹¹⁶ MORGANOVÁ, Pavlína, *Procházka akční Prahou: akce, performance, happeningy 1949-1989*, s.66

¹¹⁷ ARTLIST, Centrum pro současné umění Praha, *Štěpování*. Dostupné z: <https://www.artlist.cz/dila/stepovani-105/>



Obrázek č. 3 – Štěpování, Petr Štembera

a) Obsahová část

motiv průniků pod povrch (podobný jako u Mlčocha a jeho *Petrův případ*, kde je průnik do „obrazu“) odkaz na tradici (v podobě tradičního sadařského štěpování), radikálnost akce (způsobila otravu krve)

b) Kompoziční část

motiv skloněné hlavy (alegorie melancholie a zároveň určitý typ pohledu do sebe)

Štemberovo *Štěpování* bychom mohli řadit k jedněm z těch radikálnějších akcí, protože konkrétně tato končila otravou krve. V této akci můžeme vidět doslovné a přímé propojení umělce a přírody (což bychom mohli považovat za jeden z hlavních cílů land artu). Domnívám se, že Štembera tímto způsobem také odkazuje na tradiční činnost sadařů, která pro ně znamenala důležitou činnost (s tímto podobným odkazem na „předky“ a tradici se můžeme setkat také u Zorky Ságlové a jejího *Seno – sláma*, kde také využívá odkaz na tradici). V této akci Petra Štembera se odehrává *akce bez akce*, sedí na římse a čeká, až mu pověřená osoba pomůže vštěpit větvičku do paže. Na fotografii nevidíme Štemberovi do tváře,

mohlo by to v nás vyvolat pocit, že hledí do sebe a zpytuje svoje myšlenky, že nekontroluje okolní svět, ale především ten svůj vlastní.

4.2. Samota

Samota byla pro umělce akčního umění (i když to neplatilo pro všechny viz. Zorka Ságlová, a i Milan Knížák) součástí při jeho akcích. Domnívám se, že samota u umělců znamenala nejen odraz politické situace té doby, ale zřejmě také dopřání si jakéhosi typu komfortu a prostoru pro tvorbu.

Karel Miler, 1977, Praha

Bliž k oblakům, Miler k této akci neudává žádný doprovodný text k fotografii. Možná snad jediný text, který by nám řekl něco víc o Milerovi pochází z knihy *Procházka akční Prahou: akce, performance, happeningy 1949-1989* od Pavliny Morganové, která zde uvádí: „*Zenová praxe přikládá klíčový význam výkladu skutečnosti. Řada akcí Karla Milera, který se od 60.let zen-buddhismu věnoval, měla rozměr demonstrace holého faktu, otevírající brány novému způsobu nahlížení reality. Pro Milera byla tělová akce zenovou cestou do přítomnosti.*“¹¹⁸

a) Obsahová část

Motiv pádu (se kterým se setkáváme již u Petra Štembery a jeho *Spaní na stromě*) / současně se zde objevuje motiv pádu i vzletu zároveň (nevíme, jak to dopadne)

b) Kompoziční část

rovnoměrné rozdělení nebe a země (držení se středu)

Bliž k oblakům, akce od Karla Milera. Domnívám se, fotografie byla zde spíše plánovaná než nahodilá, protože načasování zde bylo zřejmě příliš důležité. Fotografický dokument zachycuje Milera přesně uprostřed fotografie, ale i rozložení nebe a země a také uprostřed motivu vzletu a pádu. Takže se nám tu

¹¹⁸ MORGANOVÁ, Pavlína, *Procházka akční Prahou: akce, performance, happeningy 1949-1989*, s.320

objevuje motiv pádu i motiv vzletu zároveň. Zároveň zde můžeme vidět paradox motiv *pádu bez pádu*, který nám nebyl umožněn vidět. Podle názvu (*Bliž k oblakům*) by mu spíše odpovídal motiv vzletu. Již zmiňovaný motiv pádu můžeme najít také u Petra Štembery a jeho *Spaní na stromě*, kde mu riziko pádu hrozilo také.



Obrázek č. 4 – *Bliž k oblakům*, Karel Miler

Petr Štembera, 1978, Kolín nad Labem

Bez názvu, Štembera ke svému nepojmenovanému dílu přidává doprovodný text: „*Visel jsem, tak dlouho jak jen možno, za ruce nad hromadou písku, v ní byla rozbitá pivní láhev, s hlavou zakloněnou tak, abych neviděl na obrázky z časopisu, přibité ke zdi.*“¹¹⁹

a) Obsahová část

motivem zavěšení (podobný u Jana Mlčocha a jeho *Zavěšení – Velký spánek*)
písek (odkaz k zemi) / způsob zakloněné hlavy (odkaz k tehdejší aktuální době,
kdy se lidé nechtěli dívat na to, co se dělo ve společnosti, ale tak či tak, byli
„svázáni“ režimem) / rituál

¹¹⁹ ARTLIST, Centrum pro současné umění Praha, *Bez názvu*. Dostupné z: <https://www.artlist.cz/dila/bez-nazvu-3624/>

b) Kompoziční část

Svázané jenom ruce nebo i nohy? /nevidíme do obličeje / tvar prohnutého těla
(podobné u Jana Mlčocha – *Zavěšení – velký spánek*)



Obrázek č. 5 – bez názvu, Petr Štembera

Petr Štembera svou nepojmenovanou akci roku 1978 uskutečnil v Kolíně. Zvolené město Kolín mě samotnou překvapilo, protože nejčastěji se objevuje v akcích spíše město Praha. Svou akci bez názvu uskutečnil Štembera schován „pod střechou“, zřejmě z důvodu vyhovujícího zavěšení. Štembera je zde zavěšen podobně jako Mlčoch ve své akce *Zavěšení – velký spánek*. Inspirace touto akcí by odpovídali i podobnému prohnutí těla, které vidíme u obou umělců. Tato akce Petra Štembery nám ukazuje jakousi **akci bez akce**, kvůli svázání nebyl zřejmě schopný nějakého pohybu. Fotografie nám ale nenabízí pohled na svázané ruce a nohy, domnívám se ale, že svázané byly pouze ruce. Hromádka písku připomínající ohniště zřejmě odkazovala k zemi nebo k chybějící přírodě, která v prostoru akce, nebyla přítomna. Z dostupných pramenů nám není jasné, zda celá akce skončila „pádem“ Petra Štembery nebo jej někdo musel spustit dolů.

4.3. Sen / Spánek

Sen měl svůj velmi důležitý význam už v antice, i když ho staří Řekové zřejmě nechápali ve stejném slova smyslu jako my dnes. Sny pro ně spíše znamenaly něco

jako nosiče zpráv, proto se také vyvinulo povolání vykladači snů. Sny nejenže byly chápány jako nosiči zpráv, ale byly chápány také jako předpovědi různých budoucích událostí, ať už to byla dobrá nebo špatná předpověď.¹²⁰ V období normalizace v 70. letech 20. století se sen stává určitým typem svobody. Lidé zažívají v období normalizace určitý typ izolace, ve snu se proto člověk mohl osvobodit, obracel se k vnitřnímu obrazu svému a byl mnohem svobodnější.

Jan Mlčoch, 1974, Praha

Zavěšení – velký spánek: „Dal jsem se zavěsit za ruce a nohy na silonová lana v obrovském půdním prostoru. Oči jsem měl zakryté páskou z černé látky, uši ucpané tampóny z vosku.“¹²¹



Obrázek č. 6 – *Zavěšení – velký spánek*, Jan Mlčoch

Mlčoch vypráví svůj sen v knize *Tělo, věc a skutečnost* od Petra Rezka. Na základě vyprávění to Rezek vykládá dle svého samostatného chápání. Mlčoch vykládá svůj sen v rámci jakéhosi „rozcvičení“ při prvním setkání s právě zmíněným Petrem Rezkem:

¹²⁰ BRÁZDOVÁ, Zuzana, *Pojetí snu a bdění v antickém řeckém mýtu*, s. 15

¹²¹ MORGANOVÁ, Pavlína, *Procházka akční Prahou: Akce, performance, happeningy 1949–1989*, s. 129

„Jsem na půdě rozsáhlé budovy, může to být statek nebo zámek; přišel sem na ni dobrovolně se dvěma muži. Přinesli jsme lana, a ještě nějaké věci. Půda je plná prachu, různých drátů a krabic, jako by ji právě opustili řemeslníci. Oba muži ke mně přistupují, jsou jen o několik málo let starší než já. Jeden mi zavazuje oči, druhý mi obinadlem obtáčí zápěstí a kotníky. Nakonec mi ucpou uši voskem a já si lehám na zem. K rukám i nohám je mi přivázáno lano, za ruce a nohy jsem vytažen do vzduchu. Po několika minutách dávám mužům pokyn, že cítím bolest v ruce. Ti mne rychle spustí na zem.“¹²²

Petr Rezek si vykládá sen takto:

„Půda je místo, které dům završuje směrem k nebesům – střecha kryjící dům je zde na dosah, a tak i venek je nablízku. Půda je ale tím místem v obydlí, kde se nebydlí, místem, které je od bydlení v ústraní. Je říší tajných her, jejího ústraní využívají všichni, kdo se chtějí skrýt – milenci, sebevrazi, bezpečí v ní nalézají pro své potomky kočka. Toto bytostné určení půdy je důležité pro zavěšení, ke kterému ve snu dochází. Děje se v ústraní, které je ještě vystupňováno tím, že je odizolován smyslový kontakt, dokonce i styk se zemí (podlahou). Je to pokus být mimo „místo“, být „ve vzduchu“, nemít referenční bod. Daří se to, dokud tíže lidského „zde“ nehlásí jako bolest. Do toho okamžiku se daří být „nikde“, tj. nevztahovat se k žádné jednotlivé věci a takřka splynout s celkem světa“.¹²³

Z pohledu mého po přečtení textu o snu:

Volbu půdních prostorů pro uskutečnění akce považuju z praktického hlediska za vyhovující vzhledem k jejich velikosti a z ní vyplývajících možnostech takového zavěšení. Pokud bychom opomenuli praktickou část volby, tak půdní prostor známe již z různých pohádek jako prostor, kde se nacházelo něco děsivého (např. duchové, hlodavci apod.). Půdní prostor, pokud není udržován, vnímám jako místo, kam nikdo moc často nechodí. Zřejmě to mohl být také jeden z důvodů volby prostoru, nikdo tam nechodil neměl šanci je vidět. Pokud jde o zavěšení, určitě tím dopřál Mlčoch svému tělu určitý druh svobody a odloučení se od země. Mohl jen být, s těma zavázanýma očima a ucpánýma ušima to mělo určitě ještě větší intenzitu a byl si vědom toho, proč to takhle má být. Možná by to mělo ještě

¹²² REZEK, Petr, Tělo, věc a skutečnost, s. 120

¹²³ Tamtéž.

další dimenzi, kdyby byl vlastně břichem směrem vzhůru, a tím by se vlastně otevíral směrem k nebi na nebesa. Vlastně by levitoval mezi nebem a zemí. Pavlína Morganová píše ve své knize *Procházka akční Prahou: akce, performance, happeningy 1949-1989*, že: „Řada akcí Jana Mlčocha měla podobu izolace od okolního světa a lidé v něm. Byly spojeny s extrémním fyzickým i psychickým prožitkem, který symbolizoval nejen situaci člověka v totalitním režimu, ale jeho situaci obecně“¹²⁴ Domnívám se, že tato citace, podtrhuje to, co se odehrálo na jedné opuštěné půdě v roce 1974.

a) Obsahová část

v pozadí fotografie vládne temnota / zalepování uší voskem by mohlo odkazovat na Homéra a sirény / odkaz na Franze Kafku (odkaz na něj v textu = zámek, ten znamenal pro Kafku neustálé bloudění)

b) Kompoziční část

Prohnutí těla odkaz na bakchanálie tanec, svázání jako Kristus = obraz mučedníka / tma / temnota / fotka focena jako imaginace v podzemí / nevidíme do tváře

Akce Zavěšení – Velký spánek nám říká mnohem víc, než se nám může zdát. Fotografie nám po prvním pohledu nabízí zavěšeného muže za ruce i nohy ve vzduchu, někde v tmavém prostoru. Po přečtení doplňujícího textu od autora akce zjistíme, že muž na fotografii má uši ucpané včelím voskem a k tomu zavázané i oči. Když bychom se zaměřili na kompoziční část fotografie, zaujme nás tělo prohnuté do oblouku, kterého se docílilo díky dvojitému zavěšení za obě ruce i nohy, které jsou svázané dohromady. Autor by při tomto typu svázání mohl připomínám mučedníka, konkrétně odkaz na přibitého Ježíše na kříži. Autor nám tedy možná tímto odkazem naznačuje, že se prezentuje v roli mučedníka. Dále bychom se přesunuli k prostoru, kde se akce odehrála. Z textu od autora z knihy Petra Rezka se dozvídáme, že jde o půdní prostory buď zámku, či statku. Prostory působí velmi temně, tmavě, opuštěně. Zmínka zámku v textu má svůj důvod

¹²⁴ MORGANOVÁ, Pavlína, *Procházka akční Prahou: akce, performance, happeningy 1949-1989*, s. 300

a zřejmě se tím odkazuje na Franze Kafku, pro kterého znamenal pojem zámek neustálé bloudění a hledání se.¹²⁵ Zámek nebyl jediným odkazem na Kafku, součástí Mlčochovy akce, byli také 2 lidé, kteří ho pověsili nahoru. Něco podobného se odehrává i v Kafkově románu Proces, kdy hrdinu také pověsí, konkrétní popraví. Celá tato akce pojímá dva možné paradoxy, prvním by byl **akční umění bez akce konkrétně bez pohybu**. Mlčoch se „pouze“ nechá zavěsit a po nějakých minutách, kdy už ho bolely ruce, se nechá opět spustit dolů. Podobně na tom byl i Petr Štembera v předchozí akci. Tím druhým možným paradoxem je **divadlo bez diváka**. Už v předešlých odstavcích jsem psala, že pozice diváka byla v některých akcích potřebná z důvodu, aby akce mohla vůbec vzniknout. V tomto případě se akce obešla úplně bez diváků, až na 2 osoby, které pomáhaly dostat Mlčocha do vzduchu.

Petr Štembera, 1975, Praha

Spaní na stromě. Petr Štembera k této akci přidává text, který říká: „*Po třech dnech a nocích beze spánku jsem čtvrtou noc strávil na stromě.*“^{126 127}

Pavlna Morganová ve své knize *Procházka akční Prahou: akce, performance, happeningy 1949-1989*, nabízí další doprovodný text:

„Spaní na stromě se odehrálo na zahrádce Milerova domu. Petr Štembera se na počátku 70. let intenzivně věnoval józe a po řadě raných akcí v přírodě se několik let soustředil pouze na duševní a fyzická cvičení. Systematicky trénoval své tělo, například několik dní nejedl nebo pět dní nespál, a posléze to zúročil v řadě svých extrémních performancí, jako byla například tato akce.“¹²⁸

a) Obsahová část

motiv spánku na stromě / riziko pádu (odkaz na Ikara) / motiv strachu / vztah s přírodou / testování těla

¹²⁵ Franz Kafka vydal v roce 1922, svým románem právě s názvem Zámek, které je považována za jedno jeho z nejlepších děl.

¹²⁶ Strom, na kterém Štembera „spal“ se nacházel na zahradě rodinného domku v Krolmusově ulici v Praze, kde v 70. letech žil Karel Miler. Strom zde také stojí dodnes, psáno k roku 2014. (MORGANOVÁ, Pavlna, *Procházka akční Prahou: akce, performance, happeningy 1949-1989*, s. 312)

¹²⁷ MORGANOVÁ, Pavlna, *Procházka akční Prahou: akce, performance, happeningy 1949-1989*, s. 315

¹²⁸ Tamtéž.

b) Kompoziční část

kompozice stromu (drobného vzrůstu) / velikost a křehkost větví (zvyšuje riziko pádu) / spojení s přírodou / nevidíme do tváře / drapérie příkrývky



Obrázek č. 7 – *Spaní na stromě*, Petr Štembera

V roce 1975 vytváří Petr Štembera svou akci s názvem *Spaní na stromě*, tato akce měla okusit Štemberovy hranice a limity, protože, jak se můžeme dočíst v jeho textu, byla jeho noc strávená na stromě v pořadí čtvrtá, která proběhla bez spánku. Kvůli nedostatku spánku se nám v této akci objevuje určité riziko pádu, které Štemberovi hrozilo. Samotný pád nemáme potvrzený, ale můžeme předpokládat, že akce skončila právě Štemberovým pádem ze stromu.¹²⁹ Proto se nám objevuje paradox *spánek bez spánku*, který zřejmě nemohl nastat v této akci. Druhým paradoxem je *akce bez akce*, kdy Štembera „pouze“ sedí na stromě. V knize od Pavlíny Morganové¹³⁰ zjišťujeme, že volba stromu nebyla nijak zásadní, protože ten, který byl využit v akci stál na zahradě Karla Milera. Strom ani neodpovídal, žádným reprezentativním předpokladům. Byl to strom menšího vzrůstu, a ne tolik bohatou korunou s drobnými větvemi, které podporovaly to riziko pádu. I tak větve

¹²⁹ Tímto motivem pádu, bychom mohli odkázat na podobný pád Ikarose, který padá se svými rozteklými křídly do vody.

¹³⁰ MORGANOVÁ, Pavlína, *Procházka akční Prahou: akce, performance, happeningy 1949-1989*, s. 312

zvládly unést Petra Štemberu. Domnívám se, že pád nakonec vyplynul z doslovného upadnutí do spánku.¹³¹

4.4. Každodennost

Výběr specifika každodennost mi trochu potvrzuje Milan Knížák s jeho celkovou tvorbou. Knížák své akce označoval běžnými pojmy jako např. procházka, demonstrace, hra nebo manifestace, později se přidává i např. obřad. Výběrem těchto pojmů k označení svých akcí se chtěl Knížák co nejvíce přiblížit k samotnému životu. Knížák své akce pořádá a organizuje mimo umělecký kontext, své akce zapojuje do samotného života a nebere je jako umělecký projev, ale spíše jako velmi potřebnou součást života a jeho nutnou aktivitu. Díky tomuto jeho přístupu k happeningu, bylo celé jeho pojetí velmi unikátní.

Zorka Ságlová, 1969, Špálova galerie Praha

Seno – sláma, tuto akci bychom mohli považovat za „více smyslové“ dílo odráží se v něm, jak akustické (hudba v pozadí a cvrkot hmyzu), vizuální (galerijní prostory), čichové (vůně sena) a haptické (manipulace se senem) vjemy.

Zorka Ságlová k této akci píše: „V jedné místnosti jsem vystavila žluté balíky slámy a zelené balíky sušené vojtěšky, v druhé místnosti seno, které jsme s přáteli dosoušeli, kopili a rozhazovali. Návštěvníci denně ze sena a slámy vytvářeli spontánně nové sestavy. K tomu na stěnách cvrkalo množství kobylek a hrála reprodukováná rocková hudba.“¹³²

¹³¹Obdobný motiv spánku využívá Vladimír Havlík ve své akci *Pokus o spánek*, v roce 1982-

¹³²ARTLIST, Centrum pro současné umění Praha, *Seno – sláma*. Dostupné z: <https://www.artlist.cz/dila/seno-slama-500>



Obrázek č. 8 – *Seno – sláma*, Zorka Ságlová



Obrázek č. 9 – *Seno – sláma*, Zorka Ságlová

Ságlová vystavuje v Galerii Václava Špály v rámci výstavy s názvem *Někde něco*, kde také v jedné místnosti umístila žluté balíky slámy a také balíky sušené vojtěšky, které byly zelené. V další místnosti se po celou dobu výstavy obracelo a dosoušelo seno. Zorka pojímá land art oproti například americkým a anglickým landartistům velmi radikálně. Ti také vystavovali přírodní materiály, ale spíše jako dodatek k fotografiím, než že by s nimi ještě pracovali. Tato radikálnost ji dostala do situace, kdy se ji pokusili ze Svazu československých výtvarných umělců vyloučit. Ságlová přinesla k návštěvníkům zpět přírodu do prostoru galerie, čímž umožnila návštěvníkům se spontánně zúčastnit každodenního rituálu v podobě obracení sena a stavění ho do kupek. Pro návštěvníky to ovšem také znamenalo vstoupit na chvíli do jiného světa, kde se mohou nadechnout vůně

sena. Touto akcí chtěla hlavně především upozornit na to, že tato typická vůně sena byla pro naše předky každodenní vůní a tím ukázat, jak moc jsme se oddálili našim předkům.¹³³

a) Obsahová část

Každodennost = tento druh každodennosti byl typický na vesnici / volba galerijního prostoru / motiv křehkosti života ve formě slámy / usychání slámy jako odkaz na umírání

b) Kompoziční část

Stavba kupek sena na sebe připomínala tvar možného jeviště nebo podstavec / živá socha, díky divákům sedajíc si na kupky / zapojení všech lidských smyslů / vojtěška a sláma

„Více smyslové“ dílo Zorky Ságlové s názvem *Seno – sláma*, se konala v Galerii Václava Špály. Již na začátku nás může překvapit volba prostoru, kde se akce konala. V době 70. let 20. století se umělci a akcionisté přímo vyhýbali prostorám galerie a drželi si odstup od podobných kulturních prostorů. Bylo tomu tak především kvůli politické situaci, která vládla u nás. Ságlová si šla vyloženě pro devalvací smyslu prostoru.¹³⁴ Tato volba prostoru nám napomáhá k určení paradoxu, kdy v této akce se objevuje tradiční *každodennost v nekaždodenním prostoru*. Hlavním materiálem, se kterým se pracovalo v průběhu celé akce bylo seno a v menší míře vojtěška. Vůně sena zastupovala tu čichovou stránku díla a měla divákům připomenout vůni, která byla typická a naši předkové se s ní setkávali denně. Ságlová přinesla přírodu do města, přinesla vůni našich předků k divákovi do galerie.¹³⁵ Symbolika stébla slámy nám připomíná křehkost života, ale také jak sláma po celou dobu akce postupně usychala upozorňovala na to, že lidé také stárnou a umírají stejně jako postupně usychá stéblo slámy. Stébla slámy se vyobrazovala již v tradičním baroku, kde znamenala lidi. Kompozičně by nás

¹³³ MORGANOVÁ, Pavlína, *Procházka akční Prahou: akce, performance, happeniny 1949-1989*, s. 256

¹³⁴ K těmto devalvacím prostorů docházelo již v 50. letech, kdy se z podobně společensko kulturních prostorů stávaly například garáže pro traktory, nebo sloužily jako prostory pro uchovávání slámy.

¹³⁵ Obdobné „přinesení“ přírody do kulturního prostoru, instalovala také výtvarnice Magdaléna Jetelová do vídeňského muzea užitého umění v roce 1992 s názvem *Domestikace pyramidy*.

mohl zaujmout způsob stavby kopek slámy na sebe, čímž vytvářely a zdánlivě připomínaly podstavec nebo také pódium, tím pádem ze sedajících lidí na kopkách slámy staly reprezentující sochy. Důležitou roli v této akci hraje určitý motiv časovosti, která je ztvárněna pomocí sena. S tímto motivem časovosti se můžeme setkat i u Jana Mlčocha a jeho akce *Pohled do údolí*, kde Mlčoch využívá motiv časovosti, který zapojuje i do samotného doprovodného textu. Čím déle, bylo seno v galerii tím více bylo suché, což implikovalo určité ztvárnění života a smrti (na začátku akce, bylo seno „čerstvé“, to představovalo začátek života a ke konci bylo seno o poznání sušší, tedy že jsme blíže ke smrti.) V tradičním baroku, konkrétně podle *vanitas*, kdy symbolika stébla slámy, která byla vyobrazena na plátně, představovala lidi a upozorňovala na to, že život je křehký stejně jako stéblo slámy. Součástí kupek nebyla jenom sláma, ale také vojtěška. Je zde možná také určitá symbolika vojtěšky, v porovnání se senem, které implikovalo vše mrtvé a lidské (křehkost lidského života), vojtěška naopak zase vše živé a animální (déle zelená a brána jako krmení a proto animální).

Jiří Kovanda, 1976, Praha

x x x (bez názvu), Kovanda k této fotografii uvádí pouze datum a místo akce, která se konala 19. listopadu roku 1976 na Václavském náměstí v Praze. Více informací k této akci nám poskytla Pavlína Morganová ve své knize *Procházka akční Prahou: akce, performance, happeningy 1949-1989*, kde uvádí:



Obrázek č. 10 – *bez názvu*, Jiří Kovanda

„V této akci Kovanda prostě na chvíli rozpažil a stál proti proudícímu davu. Kovandovo gesto úzce souvisí s normalizační situací. Jeho postoj „tak nějak ukřižovaného“ vyjadřuje to, co několik generací (nejen umělců) kvůli totalitnímu režimu ztratilo, ale je v něm obsaženo i odhodlání zachovat si v pokřivujících podmínkách svou identitu. Tato performance nebyla pouze útokem na kolemjdoucí, snahou překlenout anonymitu města a narušit bariéru, kterou kolem sebe každý nosí – byla především snahou překonat vlastní bázlivost a stud, jež autora uzavíraly do osamělosti uprostřed spousty lidí. Kovanda svým tělem na jednu stranu vytvořil překážku, na druhou stranu se svým gestem pokusil několika lidem otevřít, navázat s nimi kontakt a třeba je i obejmut. Z dokumentace je dnes obtížné soudit, jestli se mu to podařilo. Směsice nevšimavých, nechápavých a pohoršených pohledů kolemjdoucích, kteří jsou zachyceni na fotografiích z akce, je jistou esencí totalitní reality veřejného prostoru, která se stává viditelnou teprve v kontrakci s Kovandovým uměleckým gestem. Zkušenost těla, klíčová pro body art 70. let, ustupuje do pozadí a zásadní je ohledávání sociální situace. Podobnou „sociálnost gesta“ najdeme i v dalších raných Kovandových akcích z Václavského náměstí.“¹³⁶

a) Obsahová část

motiv Ježíše na kříži / mučedník / gesto otevřené náruče / pokus o lidskou barikádu

b) Kompoziční část

nevidíme do tváře / nestojí přesně na čáře / výběr ne příliš reprezentativního místa (možný důvod = blízkost k místu upálení Jana Palacha).

Kovanda se při této akci, která nenesla žádný název, nacházel v roce 1976 na Václavském náměstí poblíž Národního muzea. Přímo na ulici se Jiří Kovanda zastaví a rozpaží ruce. Tato akce nám potvrzuje paradox *akce bez akce*, kde Jiří Kovanda „pouze“ bezhnutě stojí s rozpaženými rukama, připomínajíc motiv Ježíše na kříži. Tyto rozpažené ruce v nás mohou evokovat otevřenou náruč, se kterou se můžeme setkat v námětech staveb. Znázorněnou otevřenou náruč v architektuře

¹³⁶ MORGANOVÁ, Pavlína, *Procházka akční Prahou: akce, performance, happeningy 1949-1989*, s. 228

můžeme určitě znát ze Svatopetrovského náměstí v Římě. Náměstí ve tvaru otevřené náruče má upozornit na nabízející otevřenou náruč církve. Volba (pro nás) ne příliš reprezentativního místa pro akci je podobná výběru stromu u Petra Štembery a jeho *Spaní na stromě*. Volba nerepresentativního místa by nám mohla napomoci k určení dalšího možného paradoxu, a to **každodenní místo s nekaždodenním pohybem**. Snad jediným možným důvodem výběru tohoto místa je několikametrová blízkost od místa, kde se 16. ledna v roce 1969 upálil Jan Palach. Tento důvod nemáme bohužel žádným zdrojem potvrzený. Jiří Kovanda stojí s rozpaženýma rukama jako Ježíš na kříži na Václavském náměstí a tím končí celá akční akce.

Milan Knížák, 1964, Praha

Demonstrace jednoho, Milan Knížák celou svou akci konanou 16. prosince 1964 provedl podle svého předem naplánovaného scénáře, který zněl: „*Zastavit se uprostřed davu, na zemi rozvinout papír, postavit se na něj, svléknout normální oděv a obléci si něco výjimečného (např. kabát napůl rudý napůl zelený, na klopě zavěšená malá pila, na zádech přišpendlený krajkový kapesník apod.), vystavit plakát s nápisem: PROSÍM KOLEMJDOUCÍ, ABY POKUD MOŽNO PŘI PROCHÁZENÍ KOLEM TOHOTO MÍSTA KOKRHALI. Lehnout si na papír, číst knihu, přečtené stránky vytrhávat, pak vstát, papír zmuchlat, spálit, pečlivě zamést zbytky, převléci se a odejít.*“¹³⁷ Celý tento jeho popis akce působí velmi literárně, Milan Knížák na rozdíl od ostatních akcionistů své akce předem pečlivě připravoval podle scénáře, tomu také odpovídá stavba doprovodného textu, který je velmi propracovaný.

a) Obsahová část

motiv ohně (Yves Klein maloval ohněm) / „demonstrace“ / každodennost

b) Kompoziční část

rozměry plátna (velikost podobná jako u Jacksona Pollocka) / připravený kostým (pozůstatky z divadla) / nerepresentativní místo

¹³⁷ MORGANOVÁ, Pavlína, *Procházka akční Prahou: akce, performance, happeningy 1949-1989*, s.125



Obrázek č. 11 – *Demonstrace jednoho, Milan Knížák*



Obrázek č. 12 – *Demonstrace jednoho, Milan Knížák*

Tato akce Milana Knížáka patří k jednomu z těch prvních akcí akčního umění, protože se akce konala už na začátku 60. let 20. století. Akce s názvem *Demonstrace jednoho* odráží v sobě jisté znaky, které byly typické pro Jacksona Pollocka. Mám tím na mysli například velikost formátu papíru, na kterém Knížák leží. Předem připravený scénář a kostým pro převlečení nám ukazují ještě pozůstatky z divadelního prostředí, kde jsou kostýmy důležitou součástí divadla. Celá jeho akce má předem připravený a sepsaný scénář jak má akce probíhat. Začíná rozvinutím papíru o velkém formátu a končí spálením přečtených stránek. Domnívám se, že motiv ohně má v této akci znamenat jakési očištění. Ne každý tento motiv vnímá stejně, například Yves Klein nahrazuje ve svých dílech štetce a barvy právě ohněm. V této akci Milana Knížáka bychom mohli zmínit paradox, který by vycházel z právě Knížákovy připravenosti, a tedy **připravenost bez připravenosti**, Knížák se mohl předem připravit a sepsat scénář celé akce, ale nemohl se předem připravit na to, jak budou kolemjdoucí potenciální diváci reagovat.

4.5. Cesta

Vybrané specifikum cesta, zde není přesně myšleno jako „typická“ cesta, která probíhá z bodu A do bodu B ve vzdálenosti x kilometrů. Společným paradoxem pro

toto specifikum by mohla být pouť ale bez cíle, spíše cesta bez cíle, protože je zde zaznamenán nějaký postup připomínající cestu, ale nemá jasný cíl. V tomto typu cesty jde vlastně o to, co se v průběhu té cesty odehrálo. Tímto specifikem bychom mohli navázat na jednu již zmíněný romantismus, konkrétněji na Karla Hynka Máchu, který ve svých dílech pracuje také s motivem cesty, konkrétněji se zaměřuje více na putování či procházku.

Jan Mlčoch, 1979, Praha

Petrův Případ, Jan Mlčoch udává k akci svůj autorský popis: „*Instruoval jsem svého přítele, aby probodl nožem na dlouhé tyči¹³⁸ sklo, o něž jsem byl opřen nahou hrudí. Po opakovaných pokusech se mu to nepodařilo. Vyrázil jsem proto sklo, upevněné mezi dvěma sloupky, a prošel mezi diváky.*¹³⁹

a) Obsahová část

motiv ukřižovaného Ježíše / mučedník / Petrův případ (zřejmě kvůli kamarádovi pomáhal Petru Štemberovi) nebo také podle sv. Petra, který byl nejvěrnější Kristův učedník (Štembera zde představuje sv. Petra), motiv zrady (nejvěrnější učedník „zrazuje“ / „propichuje“ = Štembera propichuje Ježíše = Mlčoch)

b) Kompoziční část

nevidíme do tváře / snaha umístit akci do jakéhosi obrazového rámu / dvě osoby v akci (ale vlastně vidíme skoro jenom jednu na fotografii)

Petrův případ, akce Jana Mlčocha z roku 1979 ve které se objevuje podobný motiv průniku, jako u akce Petra Štembery a jeho *Štěpování*. Domnívám se, že jméno Petr v názvu akce by mohlo patřit právě zmíněnému Petru Štemberovi,

¹³⁸ Mlčoch už jednou ve své akci použil v podobném případě nůž na dlouhé tyči. A to konkrétně v akci s názvem *20 minut* z roku 1975, kde do ní také zapojil přihlížejícího diváka, který měl držet tyč s nožem na jeho hrudi a po splnění určitých podmínek se posouvat dopředu s tyčí. Byla to také jeho první akce, kdy Mlčoch zapojuje do akce diváka. Celá akce s názvem *20 minut*, trvala po selhání hodin přesně 44 minut. (MORGANOVÁ, 2014, s. 151)

¹³⁹ Centrum pro současné umění Praha, *Artlist*. Dostupné z: <https://www.artlist.cz/dila/petruv-pripad-3314/>

protože v té době spolu s Janem Mlčochem tvořili jakousi „tvůrčí dvojici“. Nebo tu také mohl být myšlen sv. Petr, protože Jan Mlčoch tu opět naznačuje jakousi roli mučedníka, či snad ukřižovaného Ježíše. Sv. Petr nám mohl naznačit motiv zrady se strany Petra v podobě průniku do „obrazu“¹⁴⁰ ostrým nástrojem, který měl projít skleněnou deskou, ale nakonec to nevyšlo. Takže nakonec z toho vznikl paradox *průnik bez průniku*, protože ostrý nástroj nepronikl skleněnou deskou.



Obrázek č. 13 – *Petrův případ*, Jan Mlčoch

Jan Mlčoch, 1976, Praha

Pohled do údolí, Mlčoch tuto akci nekoná sám, a: „*Písemně jsem pozval asi 15 lidí na setkání na okraji města. Místo mělo být označeno červenou kovovou tyčí. Před 10.00 mě pomocníci zabalili do pásu bílé látky, položili do prohlubně u paty tyče a zasypali asi 30 cm silnou vrstvou štěrku. Postupně se scházeli pozvaní lidé. Asi po 45 minutách, když již někteří pozvaní odešli, jsem byl vyhrabán.*“¹⁴¹

Mlčoch k popisu své akce využívá čas a jeho „části“, které zajímavě zapojil do textu. Celou první hodinu můžeme najít v části, kdy Mlčocha zabalují do bílého pásu. Začátek balení Mlčocha do bílého pásu, se mělo konat přesně v 10.00, dále

¹⁴⁰ Podobný motiv průniku můžeme zaznamenat u italského výtvarníka Lucia Fontana, který prořezával plátna, a také i procházel plátnem (doslovný „průnik do obrazu“)

¹⁴¹ MORGANOVÁ, Pavlína, *Procházka akční Prahou: akce, performance, happeningy 1949-1989*, s. 300

jako první čtvrt hodinu využívá pro označení 15 lidí, kteří byli písemně pozváni. Využití půl hodiny zapojuje do rozhodnutí, jak silnou vrstvu šterku bude zasypán, podle půl hodiny přesně 30 cm šterku. A poslední třičtvrtě hodinu využívá, tak že byl po 45 minutách vyhrabán, kdy už někteří pozvání odešli.¹⁴² Při této akci Mlčoch využil navážky šterku, která tam byla zřejmě připravena pro budoucí stavbu metra v té době. Řada jeho akcí probíhala podobným způsobem, kdy se izoloval od okolního světa a lidí. Svě tělo často vystavoval velmi extrémním fyzickým podmínkám, které způsobovaly velice silné psychické prožitky, čímž chtěl poukázat na to, jak se asi člověk mohl cítit v totalitním režimu.



Obrázek č. 14 – *Pohled do údolí, Jan Mlčoch*

a) Obsahová část

Symbolik času / motiv zakopání (zaživa pohřbení) / zabalení do látky (mumifikace) / určitý typ rituálu

b) Kompoziční část

Tvar podobný mořské vlně / osamělost figury / výrazný vertikální motiv tyče / pusté a prázdné okolí

¹⁴² MORGANOVÁ, Pavlína, *Procházka akční Prahou: akce, performance, happeningy 1949-1989*, s. 300

Pohled do údolí od Jana Mlčocha v sobě skrývá motiv časovosti, kterou nám moc hezky Mlčoch zpracoval ve svém textu k akci. Ve své akci využívá všechny „části“ času (celou, čtvrt, půl, třičtvrtě). V 10:00 se konal sraz, pozvaných bylo 15 diváků, Mlčoch se nechal zakopat 30 cm pod šterk, pod kterým strávil dlouhých 45 minut. Mlčoch zde provádí *akci bez akce*, protože „pouze“ ležel zasypaný šterkem, a druhá paradox *autorská práce bez autora*, protože Mlčocha nemohli vidět někteří diváci, protože ležel pod šterkem. Provedení této akce ve mně vzbuzuje námět pohřbívání zaživa, kdy se Mlčoch nechal dobrovolně pohřbít zaživa (byl zasypan šterkem). Tímto námětem se také nechal inspirovat spisovatel Edgar Allan Poe. Zasypaní šterkem nemuselo znamenat jenom motiv pohřbení zaživa, ale určitého zakuklení se do „země“ aby mohl opět vzejít jako nový (odkaz na Ježíšovo zmrtvýchvstání).

5. Závěr

Mým motivem k psaní této práci bylo rozšířit povědomí o tuzemském akčním umění dané epochy a dozvědět se o něm osobně více. Hlavně jsem se snažila vyzdvihnout jeho specifika a nepřehlédnutelné vlastnosti a kvality i při srovnání se světovým děním na poli akční tvorby. Na střední škole, kde jsem studovala, jsem měla předmět dějiny výtvarné kultury a o akčním umění nepadla za ty roky ani zmínka. Přitom bychom mohli považovat akční umění za zlomové a velmi šokující pro chápání výtvarného umění v jeho tradičních formách, pojetích a významech.

Ve své práci jsem se pokusila nastínit možná specifika českého akčního umění, díky kterým se mnohdy výrazně odlišuje od toho světového. Svůj výběr specifík jsem si předem určila na základě přečtení a shlednutí potřebných dokumentací a literatury. A následně jsem se snažila svůj výběr testovat na vybraných realizacích od českých akcionistů, kterými byli Milan Knížák, Jan Mlčoch, Petr Štembera, Karel Miler, Jiří Kovanda a také v neposlední řadě Zorka Ságlová. Výběr akcí a umělců byl postupem práce upřesněn a přizpůsoben, aby co nejlépe umožňoval diskutovat daný přehled předpokládaných specifík.

Pro lepší čtení a pochopení celé práce jsem se v první části snažila představit a vymezit pojmy, týkající se akčního umění, které jsem také dále po zbytek práce

nejčastěji a opakovaně využívala. Akční umění a pojmy, které pod něho spadají, jsou obdobně rozmanité jako jsou mnohačetné jejich definice v různých typech teoretické literatury. Cílem této práce však nemohlo být hledání nějaké jednoznačně platné definice akčního umění a pojmů s ním spojených.

V další části následovalo otevření historického „okénka“. Zde jsem se pokusila zasadit akční umění do historického kontextu, ať už ve světovém měřítku, či i v tom tuzemském. Akční umění, jak ho známe dnes, je poněkud „mladé a nové“ oproti jiným uměleckým proudům, proto mě v průběhu práce překvapilo, kam až sahají jeho kořeny. Sahají až do prehistorického období, kde probíhaly různé rituály, obřady, tance v maskách apod. Dále se předzvěsti akčního umění vyskytují např. v různých kabaretních a divadelních představeních a postupně se tak dostáváme až po dadaismus a konceptuální umění.

V autorské (analytické a interpretační) části práce jsem se zabývala rozborem a analýzou fotografických a textových dokumentací akcí od vybraných umělců. Svůj výběr specifík, jsem doplnila také naznačením „paradoxů“ v tuzemské akční tvorbě. Šlo o paradoxy, které se někdy opakovaly u mnoha sledovaných akcí, ale jiné byly vlastní spíše jedné dané akci. Na konec bychom mohli připojit metaforické shrnutí, že specifíkem celého českého akčního umění je *paradox* sám.

Seznam literatury

BLAŽEK, Petr. *Happeningem proti totalitě: Společnost za veselejší současnost v roce 1989*. Vyd. 1. Praha: Ústav pro studium totalitních režimů. 2022. 157 s. ISBN 978-80-257-3917-4.

BIRGUS, Vladimír a Jan MLČOCH. *Česká fotografie 20. století: Průvodce*. Vyd.1. Praha: Uměleckoprůmyslové museum v Praze a nakladatelství KANT. 2005. 163 s. ISBN: 80-7101-041-3.

FRÝBERTOVÁ, Konývková Tereza, *Tělo v pohybu: Performativita sokolského hnutí v období formování moderního českého národa*. Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita v edici Spisy Filozofické fakulty Masarykovi univerzity. 2020. 12 s. ISBN: 978-80.210-9751-3

GRYGAR, Štěpán. *Konceptuální umění a fotografie*. Vyd. 1. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Fakulta filmová a televizní, Katedra fotografie. 2004. 119 s. ISBN 80-733-1014-7.

HLAVÁČEK, Ludvík. *Kachna, nebo králík: Spekulace o sociální roli výtvarného umění*. Vyd. 1. Ústí nad Labem: Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně spolu s Nadací pro současné umění Praha. FUD. 2020. 191 s. ISBN 978-80-7561-267-0.

HODGE, Susie. *Stručný příběh moderního umění: kapesní průvodce klíčovými směry, díly, tématy a technikami*. Vyd. 1. Přeložili Dina Podzimková a Jan Podzimek. Praha: Grada. 2019. 224 s. ISBN 978-80-271-2078-9.

CHALUPECKÝ, Jindřich. *Na hranicích umění: několik příběhů*. Vyd. 7. Praha: Prostor. Arkýř (Prostor). 1990. 160 s. ISBN 80-851-9006-0.

KOUBOVÁ, Alice a Eliška KUBÁRTOVÁ, et al. *Terény performance*. Vyd. 1. Praha: Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU, 2021. 519 s. ISBN 978-80-7331-581-8.

MACHKOVÁ, Marta. *Satira, maska, happening*. Vyd. 1. Praha: Eliška Kosová, MAKE*detail, 2013. 109 s. ISBN 978-80-905124-5-0.

MORGANOVÁ, Pavlína. *Akční umění*. Vyd. 2 rozš. Olomouc: J. Vacl. 2009. 277 s. ISBN 978-80-904149-1-4.

MORGANOVÁ, Pavlína. *Procházka akční Prahou: akce, performance, happeningy 1949-1989*. Vyd. 1. Praha: VVP AVU. 2014. 495 s. ISBN 978-80-87108-54-3.

REZEK, Petr. *Tělo, věc a skutečnost v umění šedesátých a sedmdesátých let*. Vyd. 2 rozš. Praha: Jan Placák – Ztichlá klika. 2010. 345 s. ISBN 978-80-903898-5-4.

SLÁDEK, Ondřej. *Performance / performativita*. Vyd. 1. Praha: Ústav pro českou literaturu. 2010. 201 s. ISBN 978-80-85778-76-2.

STEPHENSON, Barry. *Stručný úvod do teorie rituálu*. Vyd. čes. 1. Přeložila Lucie Valentinová. Praha: Lubomír Ondračka – ExOriente, akademické nakladatelství pro orientalistiku a regionalistiku. 2022, 125 s. ISBN: 978-80-905211-7-9

ŠEVČÍK, Jiří, MORGANOVÁ, Pavlína a SVATOŠOVÁ, Dagmar. Vyd. 1. *České umění 1938-1989: programy, kritické texty, dokumenty*. Praha: Academia, 2001. 520 s. ISBN 80-200-0930-2.

Seznam internetových zdrojů

ARTLIST. Centrum pro současné umění Praha. [online]. Dostupné z: <https://www.artlist.cz/> [cit. 2024-04-13].

BLAŽÍČEK, Petr. *Skupina 42 - nové směřování poezie: Přípravná studie pro Dějiny české literatury od roku 1945. Česká literatura* [online]. 1988, 46 (2), s. 152–166. [cit. 2024-03-12]. ISSN 0009-0468. Dostupnost z: <http://www.jstor.org/stable/42686439>

BRÁZDOVÁ, Zuzana. *Pojetí snu a bdění v antickém řeckém mýtu*. [online]. Brno. 2022. [cit. 2024-04-14]. Diplomová práce, Masarykova univerzita v Brně, Pedagogická fakulta, Katedra občanské výchovy. Vedoucí práce: PhDr. Mgr. Erika Vonková. Dostupné z: https://is.muni.cz/th/l0zn2/Diplomova_prace_Brazdova_final.pdf?studium=681417%2Fcs%2Fcs;lang=cs

BRYZGEL, Amy. *Performance art in Eastern Europe since 1960*. [online]. Manchester: Manchester University Press, 2017. [cit. 2024-03-5] ISBN 978-1-78499-422-8. Dostupné z: <https://muse.jhu.edu/pub/300/monograph/book/67165>

BURDA, Vladimír. *Happening ve smyčce*. Výtvarná práce. [online] 1968, č. 15, s. 1 [cit. 2024-04-26]. Dostupné z: <https://ndk.cz/view/uuid:8a650db0-f338-11ed-a88e-0050568d319f?page=uuid:e1ed2fa0-f3c8-11ed-94e9-0050568d9066>

DONÁTKOVÁ, Zuzana. *Futurismus a fašismus. Historica. Revue pro historii a příbuzné vědy*. [online]. 2021, 12 (2), 197–218. [cit. 2024-02-24]. ISSN 1803-7550. Dostupnost z: <https://historica.osu.cz/archiv/2021/2/>.

FRÝBOVÁ, Josefína. *Aktual*. In: Centrum pro současné umění Praha. *Artlist*. [online]. Praha: Artlist, 2020. [cit.2024-02-19]. Dostupné z: <https://www.artlist.cz/skupiny/aktual-106404/>.

HAVEL, Václav. *Audience: Protest ; Vernisáž*. [online]. Praha. 1975. [cit.2024-03-19]. Dostupné z: <https://www.gmct.cz/media/files/library/PDF/Audience%20-%20V%C3%A1clav%20Havel.pdf>

HRUŠKOVÁ, Tereza. *Eva Kmentová a tělesný otisk v umění šedesátých a sedmdesátých let. AUC Philosophica et Historica*. [online]. 2016, 12(1), s. 147–

176. ISSN 0567-8293. [cit. 2024-02-20]. Dostupné z: https://karolinum.cz/data/clanek/5131/PheH_1_2016_06_Hruskova.pdf

JURČÍKOVÁ, Eva. *Milan Knížák – Akce*. [online]. Brno, 2011. [cit. 2024-03-15]. Bakalářská práce, Masarykova univerzita v Brně, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy. Vedoucí práce prof. ak. soch. Tomáš Ruller. Dostupné z: https://is.muni.cz/th/zwqv5/bakalarska_prace_-_jurcikova.pdf

KAPROW, Allan, *The Happenings Are Dead: Long Live the Happenings!*. Artforum IV. [online] 1966, č. 7, s. 36-39. [cit. 2024-04-26] Dostupné z: <https://www.artforum.com/features/the-happenings-are-dead-long-live-the-happenings-213755/>

KAPROW, Allan, *Assemblage, Environments and Happenings*. New York: Harry N. Abrams, Inc., publishers, [online] 1966. [cit. 2024-04-26] Dostupné z: <https://search.worldcat.org/cs/title/1249186054>

KNÍŽÁK, Milan, *Milan Knížák..cz* [online]. © 2009–2024. INDIGO Multimedia s.r.o. [cit. 2024-02-22]. Dostupné z: <https://www.milanknizak.com>

KUBART, Tomáš. “*Děti, děti, z toho kouká buď blázelec, nebo vězení!*” *Vídeňský akcionismus jako reakce na válečné, osobní i společenské trauma*. *AUC Philosophica et Historica*. [online]. 2021, 61(1), s. 231–249. [cit. 2024-03-1] ISSN 2464-7055. Dostupnost z: <https://karolinum.cz/casopis/auc-philosophica-et-historica/rocnik-2021/cislo-1/clanek-11612>

MARSCHALL, Brigitte. *Umění a revoluce: Vídeňský akcionismus*. *Theatralia*. [online]. 2018, 21(1), s. 252–266 [cit. 2024-03-01]. ISSN 2336-4548. Dostupnost z: <https://digilib.phil.muni.cz/sites/default/files/pdf/137931.pdf>. Přeložil Kubart, Tomáš.

MILER, Karel. *Karel Miler, Petr Štembera, Jan Mlčoch: 1970-1980: [katalog výstavy]: Galerie hlavního města Prahy, [25.11.1997-25.1.1998]* [online]. Praha: Galerie hlavního města Prahy. 1977, [cit. 2024-03-15]. ISBN 80-701-0056-7. Dostupné z: <https://kramerius5.nkp.cz/view/uuid:12ede350-ebcd-11e3-b72e-005056827e52?page=uuid:b283c170-f878-11e3-8232-5ef3fc9ae867>

MORGANOVÁ, Pavlína. *Akční umění*. [online] Vyd. 2 rozš. Olomouc: J. Vacl. 2009. [cit. 2024-03-03] ISBN 978-80-904149-1-4. Dostupné z: https://is.muni.cz/el/ped/podzim2014/VV8BP_VA1/um/Pavlina_Morganova_-_Akcni_umeni.pdf

MORGANOVÁ, Pavlína. *Problematika pojmů v českém akčním umění. Opuscula historiae atrium* [online]. 2011, 60 (1), s. 30–41. [cit. 2024-02-08] ISSN 2336-4467. Dostupnost z: <https://hdl.handle.net/11222.digilib/115784>

PETRŽELKA, Josef. *Platón o duši: Duše v etice a politické filosofii. Platón bez idejí* [online]. Brno: Masarykova univerzita, 2013 [cit. 2024-02-21]. Dostupné z: https://is.muni.cz/do/rect/el/estud/ff/ps12/platon/web/tema2_C_a.html

ŠALAMOUNOVÁ, Pavlína. *Téma nedobrovolného sňatku ve vybraných prózách české literatury 19. století*. [online]. Brno, 2020. [cit. 2024-03-17]. Diplomová práce, Masarykova univerzita v Brně, Filozofická fakulta, Ústav české literatury. Vedoucí práce Michal Fránek. Dostupné z: https://is.muni.cz/th/wbb84/Tema_nedobrovolneho_snatku_ve_vybranych_prozach_ceske_literatury_Salomounova_nluwl.pdf

TONCROVÁ, Dana. *Fluxus a hudba. Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. Q, Řada teatrologická. Theatralia*. [online]. Brno, Masarykova univerzita, Filozofická fakulta v Brně, 2003, s. 125–135 [cit. 2024-03-10]. Dostupné z: <https://digilib.phil.muni.cz/sites/default/files/pdf/114667.pdf>

TŮMA, Martin. *Role fotografie v českém akčním umění*. [online]. Zlín. 2011. [cit. 2024-04-17]. Diplomová práce, Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací, Ústav reklamní fotografie a grafiky. Vedoucí práce Tomáš Pospěch. Dostupné z: [Teoretická část: Role fotografie v českém akčním umění Praktická část: a\) Valašsko b\) Světlo \(utb.cz\)](#)

ZEMANOVÁ, Manuela. *Tělo jako živý obraz*. [online]. Praha, 2018. [cit. 2024-04-13]. Diplomová práce, Univerzita Karlova v Praze, Pedagogická fakulta, Katedra výtvarné výchovy, Vedoucí práce Mgr. Viktor Čech. Dostupné z: <https://dspace.cuni.cz/handle/20.500.11956/97757>

ZHOŘ Igor, HORÁČEK Radek a HAVLÍK Vladimír. *Akční tvorba*. [online]. Vyd.1. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého. 1991. [cit. 2024-03-03]. ISBN 80-706-7074-6: Dostupné z: https://monoskop.org/images/6/6d/Zhor_Igor_Horacek_Radek_Havlik_Vladimir_Akcn%C3%AD_tvorba_1991.pdf

Obrazová příloha

Obrázek č. 1 – Kamenný obřad, Milan Knížák, Mariánské Lázně, 1971. [cit. 2024-04-13]. Dostupné z: <https://www.artlist.cz/dila/kamenny-obrad-2861/>

Obrázek č. 2 - Kamenný obřad, Milan Knížák, Mariánské Lázně, 1971. [cit. 2024-04-14] Dostupné z: [Kamenný obřad 1971 - Obřady - Milan Knížák.cz \(milanknizak.com\)](https://www.milanknizak.com/kamenny-obrad-1971-obřady-milan-knizak.cz)

Obrázek č. 3 – Štěpování, Petr Štembera, Praha, 1975. [cit. 2024-04-13] Dostupné z: <https://www.artlist.cz/dila/stepovani-105/>

Obrázek č. 4 – Blíž k oblakům, Karel Miler, Praha, 1977. [cit. 2024-04-13] Dostupné z: <https://www.artlist.cz/dila/bliz-k-oblakum-3435/>

Obrázek č. 5 – bez názvu, Petr Štembera, Kolín nad Labem, 1978. [cit. 2024-04-13] Dostupné z: <https://www.artlist.cz/dila/bez-nazvu-3624/>

Obrázek č. 6 -Zavěšení – velký spánek, Jan Mlčoch, 1974. [cit. 2024-04-13] Dostupné z: <https://www.artlist.cz/dila/zaveseni-velky-spanek-3302/>

Obrázek č. 7 – Spaní na stromě, Petr Štembera, 1975. [cit. 2024-04-13] Dostupné z: <https://www.artlist.cz/dila/spani-na-strome-3596/>

Obrázek č. 8 – Seno – sláma, Zorka Ságlová, 1969. [cit. 2024-04-13] Dostupné z: <https://www.artlist.cz/zorka-saglova-499/>

Obrázek č. 9 – Seno – sláma, Zorka Ságlová, 1969. [cit. 2024-04-13] Dostupné z: <https://www.artlist.cz/zorka-saglova-499/>

Obrázek č. 10 - bez názvu, Jiří Kovanda, 1976. [cit. 2024-04-14] Dostupné z: <https://www.fotoskoda.cz/399-jiri-kovanda-proti-zbytku-sveta/>

Obrázek č. 11 – Demonstrace jednoho, Milan Knížák, 1964. [cit. 2024-04-13] Dostupné z: <https://www.artlist.cz/dila/demonstrace-jednoho-2693/>

Obrázek č. 12 – Demonstrace jednoho, Milan Knížák, 1964. [cit. 2024-04-13] Dostupné z: <https://www.artlist.cz/dila/demonstrace-jednoho-2693/>

Obrázek č. 13 – Petrův případ, Jan Mlčoch, 1979. Dostupné z:
<https://www.artlist.cz/dila/petruv-pripad-3314/>

Obrázek č. 14 – Pohled do údolí, Jan Mlčoch, 1976. Dostupné z:
<https://www.artlist.cz/dila/pohled-do-udoli-3324/>