

Oponentský posudek na disertační práci.

Mgr. Pavlína Morganová

České akční umění 60. – 80. let. Historie a problematika dobové reflexe a interpretace. Praha 2005

Pavlína Morganová důkladně a v dané šíři poprvé popsala poměrně obsáhlou problematiku akčního umění, které mělo svůj rozkvět v šedesátých letech a které v různých proměnách a peripetiích je aktuální až do současné doby. Soustřeďuje se na období posledních čtyř dekad dvacátého století s důrazem na dobu, které pro moderní umění znamenalo nevídaný rozmach, tj. od období „zlatých“ šedesátých let. Zabývá se vcelku podrobně genezí akčního umění, ale zvláště je zaujata tím, co bychom mohli nazvat sociologií akčního umění: dobovou reflexí, interpretací a ohlasy. Zvláště ohlasy v českém tisku dodávají práci významný historický kontext. Velmi podstatný a doufám při vidině budoucího publikování pro odbornou veřejnost a studenty je přínosný soupis všech akcí akčního umění uvedeného období.

V samotném zárodku akčního umění vidí autorka „vítězství myšlenky nad hmotou“, tj. v podstatě konceptuální přístup. Sleduje kořeny akčního umění zejména v divadle a hudbě. Její stručná historie akčního umění ve světě je dosti hutná. V českém prostředí popisuje prehistorii od kabaretu přes Václava Zykunda až ke Šmidrům.

Autorka ukazuje, že pro řadu umělců akčního umění, a nejen zahraničních, byl důležitý vztah k umění, lépe řečeno negativní vztah k historické instituci umění. Proto řada umělců své akce nazývala buď „nutná činnost“, „piece“, nebo také „demonstrace“ a „situace“. Poukazuje také na zásadní problém akčního umění, tj. rozpor efemérnosti realizace a nutnosti – či snahy – dokumentace: jinými slovy, bez dokumentace není akční umění. Oprávněně píše o „*mýtu fotografické dokumentace*“ (5), o auře legendy, o nepostižitelnosti akčního umění (7).

Podstatnou část její práce je podrobné popsání a charakteristika aktivit českých umělců v rámci tendence, kterou nazývá akční umění, performancí či demonstrací. Zdůrazňuje oprávněně význam Knížákova klubu Aktual a jeho postavantgardní utopickou snahu o zkvalitnění osobních vztahů mezi lidmi (54). Aktual (202) sledoval utopii obrody společnosti, byl jakousi osvětovou činností jak naučit umění žít (246). V opozici k Aktuálu stojí pojetí akčního umění jako hry (60) či zvláštního, neobyčejného prožitku (Křížovnická škola, Brikcius apod.). Možná jistá recesistická forma těchto akcí, spolu se skrytou, a přesto dle mého soudu jasnou tradicí podvrtnosti, mystifikace a provokace ve stopách Jaroslava Haška (tato linie „pivního humoru“ vede dle mého soudu až k BKS, ale je již mnohem dříve možná základem „poetických“, nerealizovatelných akcí J. Koláře (s. 18)), byla na jedné straně naprosto nepřijatelná pro totální koncept Aktuálu, a na druhé straně vytvořila platformu něčeho typicky český

hybridního, co v oblasti výtvarného umění dobře konvenuje s pojetím české grotesky 60. a 70. let.

Morganová popisuje Šmejkalův charakterizovaný návrat k přírodě (72) v tvorbě řady umělců, zabývá se otázkou vztahu akce a „kresebné“ realizace (kdy se kresba stává akcí?) a dokonce vztahu akce a pouti (s. 104). Ukazuje na „sebedestrukční“ vlnu akcí v českém prostředí, reprezentovanou jmény Mlčoch a Šembera (118).

Morganová se zabývá třemi příklady interpretace akčního umění (Chalupecký, Šmejkal, Rezek), aniž by se přikláněla výrazněji k některé z nich. Autorka je důsledně postmoderně axiologicky neutrální, a to jak z hlediska příklonu k modu interpretace, tak z hlediska vyzdvižení konkrétních pojetí akcí, i když nutno říci, že akce Akzualu vyznívají v jejím pojetí jako klíčové pro české prostředí.

Dle Chalupeckého umělec je iniciátor situace, pak jde stranou (221).

Chalupecký uvedl termín *inartismus*: akční umělci nejdou proti umění, ani v rámci umění, ale opouštějí terén umění. Někteří se skoro děsili, že zapadnou do umění, chtěli být pohlceni životem. Ovšem ne důsledně (viz snaha o dokumentaci akcí).

Šmejkal považuje akční umění za první projev postmoderny (233). Rezek je chápe jako sen, který stojí před vámi a volá po výkladu. Je svátkem. Jeho impulsem je vnitřní nutnost . Co odděluje dle Rezka umění a truc-nápad? Co odděluje buchy a umění? „*Vnitřní rozhodnutí*“: udělat buchy jako umění. Na argument, že je to naprostá hloupost, se Rezek zeptá: proč jste buchy jako umění ještě nepekli? Nepřímo si odpovídá: protože jste neměli „*vnitřní nutnost*“ . Autorka k těmto vyhraněným postojům nezaujímá stanovisko, zdá se, že jí vyhovují všechny způsoby interpretace.

Morganová sleduje pojmy akčního umění, zejména ve vztahu k českému prostředí. Shledává, že pojem akční umění na západě neexistuje (existuje ovšem pojem *action /akce/*). Na základě rozdílů české a světové odlišnosti vnímání základních pojmů se snaží vytvořit vlastní typologii (276-277). Vychází zde mj. ze zkušenosti slovenských autorů.

Její návrh dělení akčního umění je chvályhodný, nicméně dle mého soudu příliš rozvětvený a prakticky obtížně využitelný, což si autorka sama dobře uvědomuje (275). Jedna kategorie často přechází v jinou. Kdy je umělec akčním umělcem a kdy „*body artistem*“, jak píše Morganová? Užívá-li pojem „*body art*“, jaký je český ekvivalent „*body artist*“ (141), je-li nějaký?

Domnívám se, že vedle slovenské literatury o tématu by bylo vhodné konfrontovat pojmy a obsah akčního umění v českých zemích se současným diskurzem o tématu v středo a východoevropském měřítku. ¹

¹ Zdenka Badovinac ed., *Body and the East. From the 1960s to the Present*. Moderna galerija Ljubljana, 1998. - Piotr Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jalty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945-1989*. Poznań 2005.

V rámci akčního umění 70. let (Šembera, Paralelní deprivace s křečkem, 1976, (118), Bez názvu (Kuře), 1979) (121) je zajímavé položit si otázku, nakolik je Šmejkalův „*návrat k přírodě*“ reprezentován právě těmito akcemi, které z dnešního environmentálního a ochrannářského hlediska jsou příkladem mj. týrání zvířat. Byly tyto otázky v uvedené době relevantní? Totéž platí v mezinárodním měřítku i pro některé akce Roberta Smithsona (Asphalt Rundown, 1969; Glue Pour, 1970 ad.).

Někteří umělci akčního umění ukončili na konci 70. let svoji činnost. Znamená to, že „život“ akčního umělce je podobný času aktivity vrcholového sportovce nebo řekněme baletky, tj. že nutně musí dojít k vyčerpání, setrvačnosti, v případě akčního umění ještě k institucionalizaci? Patří „jepičí život“ ke standardům akčního umění, nebo je to vizitka těch tvůrců, kteří jsou schopni prohlédnout už z hlediska podstaty žánru jistou efemérnost akčního umění?

A pak, jak je to s autenticitou, opravdovostí akčního umění? Kdy a proč nese znaky manipulace a fixlování (viz. Kleinův Skok do prázdna (s. 38))? „*Tato akce se stala metaforou tvůrčího aktu. Nic na tom nezmění fakt, že byla fotografie ve skutečnosti retušována, protože na chodníku stálo několik Kleinových přátel, aby ho zachytili do roztaženého plátna. Přesto se Kleinův legendární čin stal precedentem riskantních performancí pozdějších body artistů*“. (Morganová, 38)

Pavčina Morganová dle mého soudu předkládá velmi kvalitně zpracovanou disertační práci, v níž se skloubí poctivý heuristický výkon se snahou o utřídění složité problematiky. Téma akčního umění přináší nespočet otázek, pojmy počínaje a interpretačními klíči konče. Pavčině Morganové se podařilo velmi neucelený a různorodý materiál systematizovat, dát mu strukturu, naznačit dobové ohlasy v tisku i základní interpretace.

Její práce je vážným příspěvkem k tématu, doposud u nás příliš nezpracovaným. Jak bylo zřejmé z výše uvedených poznámek, považuji práci za kvalitní výsledek doktorandského studia a tudíž ji plně doporučuji k obhajobě.

V Praze 21. 2. 2006


Doc. Dr. Vojtěch Lahoda CSc.