

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

Diplomová práce

Marek Hlaváč

Oheň v českém akčním umění

Fire in Czech Action Art

Praha 2010

Vedoucí práce: PhDr. Marie Klimešová, Ph.D.

Poděkování:

Za pomoc při psaní práce bych chtěl poděkovat PhDr. Marii Klimešové, Ph.D.

*Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracoval samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů a literatury.*

*V Praze dne 30. dubna 2010*

*podpis*

Anotace:

Práce popisuje použití média ohně v rámci českého akčního umění šedesátých až osmdesátých let s přesahem do doby novější. Vytváří typologii funkcí, které oheň v dílech akčního a umění zastává. Česká díla uvádí do kontextu děl západního umění a naznačuje možné významy s ohněm v těchto dílech spjaté.

Klíčová slova:

Oheň, české akční umění, konceptuální umění, happening, performance, body-art, land-art

Abstract:

The thesis describes use of the medium of fire in Czech action art from the 1960s to 1980s, with overlap to more recent years. A typology of those functions is created that fire in action art may assume. Czech works are put in the context of West European and American art, and possible meanings connected with fire in these works are suggested.

Keywords:

Fire, Czech action art, conceptual art, happening performance art, body-art, land-art

## OBSAH

1. Úvod .....	6
2. Akční umění – historie a pojmy .....	8
3. Oheň v myšlení .....	17
4. Zahraniční vzory a paralely .....	21
5. Oheň v českém akčním umění.....	28
5.1 Kresba ohněm .....	29
5.2 Destrukce a čas .....	34
5.3 Zásah do krajiny.....	40
5.4 Oheň a tělo .....	45
5.5 Oheň jako materiál.....	49
5.6 Oheň a rituál.....	52
6. Závěr .....	61
Bibliografie .....	65
Seznam vyobrazení.....	70
Obrazová příloha .....	76

# 1. ÚVOD

V této práci bych chtěl popsat použití ohně jako uměleckého prostředku v rámci českého akčního umění. Díla z šedesátých až osmdesátých let s přesahem do doby novější bych chtěl roztřídit podle způsobu, jak v nich byl oheň použit, uvést je do kontextu světového umění a naznačit možné významy s ohněm v těchto dílech spojené.

Základní literaturou k českému akčnímu umění je kniha Akční umění Pavlíny Morganové<sup>1</sup>, další důležitou literaturou je katalog výstavy Umění akce<sup>2</sup>, která se jako první po revoluci snažila shrnout československou akční tvorbu, s teoretickým textem Vlasty Čihákové-Noshiro, stručnou historií akčního umění šedesátých let od Věry Jirousové, sedmdesátých let od Jiřího Valocha a osmdesátých let od Ivony Raimanové. Dalšími příspěvky k dějinám českého akčního umění jsou články Jiřího Valocha, Karla Srpa a Jiřího Zemánka v šestém dílu Dějin českého výtvarného umění<sup>3</sup>, akčnímu umění šedesátých let se také věnuje několik článků v katalogu výstavy Akce - slovo - pohyb - prostor<sup>4</sup>.

V úvodní kapitole představím pojmy používané v souvislosti s akčním uměním a jeho stručnou historii na základě výše zmíněné literatury, abych alespoň trochu uvedl popisovaná díla do kontextu tvorby jejich autorů a kontextu vývoje akčního umění. V další kapitole uvedu na několika historických příkladech různé symbolické významy spojené s ohněm. Poté uvedu nejvýznamnější příklady použití ohně v zahraničním umění a nakonec se budu věnovat dílům s ohněm z českého akčního umění, posbíraných za pomoci výše uvedených knih a katalogů výstav jednotlivých autorů, časopisových článků nebo internetových stránek autorů, které roztřídím podle způsobu, jakým v nich byl oheň použit. Tématem ohně v českém umění druhé poloviny 20. století se zabývala výstava Stopy ohně, konaná roku 2009 v Galerii výtvarného umění v Ostravě, ke které vyšel i katalog<sup>5</sup>, byla zde ale jen stručně představena vystavená díla a jejich autoři, bez roztřídění nebo teoretického textu.

Do výběru děl jsem zařadil i díla ne přímo akční, ale obsahující určitý akční moment, vycházející ze samotné práce s živým ohněm, a díla konceptuální, často ve formě jakýchsi akcí pro mysl, ve kterých se nepracovalo s reálným ohněm, ale ohněm jako ideou.

Z hlediska časového jsem se soustředil hlavně na klasickou éru akčního umění – tedy šedesátá a sedmdesátá léta s přesahem do let osmdesátých a devadesátých.

---

<sup>1</sup> Pavlína MORGANOVÁ: Akční umění, Olomouc 1999

<sup>2</sup> Vlasta ČIHÁKOVÁ-NOSHIRO (ed.): Umění akce (kat. výst.), Praha 1991

<sup>3</sup> Rostislav ŠVÁCHA/Marie PLATOVSKÁ (ed.): Dějiny českého výtvarného umění 6/I, Praha 2007

<sup>4</sup> Vít HAVRÁNEK (ed.): Akce – slovo – pohyb – prostor (kat. výst.), Praha 1999

<sup>5</sup> Jiří MACHALICKÝ (ed.): Stopy ohně (kat. výst.), Ostrava 2009

Abych co nejvíce přiblížil charakter popisovaných akcí, snažil jsem se je v co největší míře doplnit obrazovou dokumentací. Ale ani popis a fotografie samozřejmě akce nevystihují v jejich celku, protože každá akce vzniká za specifických podmínek, specifickém kontextu a čase a důležitou roli hraje prožitek účastníků a autora, který je nepřenositelný.

## 2. AKČNÍ UMĚNÍ – HISTORIE A POJMY

*„Akční umění neboli živé umění je pojmem, jehož smysl lze odvodit od názvu. Je to umění, které se odehrává v akci, svou povahou tedy není statické, a není-li statické, neodehrává se jenom v prostoru, ale i v čase, lépe řečeno na určitém místě, v určité situaci. Je to umění s dějem a v činu, tedy umění velmi živé, a dá se říci že i hluboce žité. Za všech okolností předpokládá hluboké vztahy k životu a vyhodnocuje lidskou i společenskou situaci umění,“* píše Vlasta Čiháková-Noshiro.<sup>6</sup>

Pojem „**akční umění**“, jak se používá v českém prostředí, zahrnuje širokou škálu uměleckých projevů, jež spojuje důraz na „akci“ v čase nebo proces tvorby. Zahrnuje projevy, které jsou v západním umění označovány pojmy jako happening, event, performance, body-art, land-art atd. Tyto pojmy budou v jejich historickém kontextu vysvětleny v následujících odstavcích .

Mnohá díla akčního umění jsou také tzv. **konceptuálním uměním** – uměním, jehož podstata spočívá v konceptu, záměru autora. Konceptuální umění má svůj původ v „umění pro šedou kůru mozkovou“ Marcela Duchampa, v šedesátých letech se konceptuální umění rozvinulo v okruhu Fluxu<sup>7</sup> a v trochu jiné podobě u post-minimalistických umělců jako Sol LeWitt<sup>8</sup> či Joseph Kosuth.

Kořeny akčního umění by šly v historii hledat v různých lidských činnostech – od kultovních obřadů a náboženských rituálů k středověkému šaškovství a kabaretu.

V moderním umění můžeme předchůdce akčního umění nalézt v prvních avantgardních směrech jako byl futurismus. Futuristé ve svých představeních útočili na veškeré tradiční hodnoty a osvobozovali scénický projev od zavedených, zkonstatěných forem. V manifestu futuristického divadla z roku 1915 a v dalších manifestech jsou proklamovány různé nové, šokující a provokativní přístupy – např. zapojení diváků do hry,

---

<sup>6</sup> Vlasta ČIHÁKOVÁ-NOSHIRO: Umění akce – umění žít, in: idem (pozn. 2), 16.

<sup>7</sup> Viz např. esej Henryho Flynta, Concept Art, publikovaná roku 1963 in: Jackson MAC LOW/La Monte YOUNG (ed.): An Anthology of Chance Operations, NY 1963, kniha je přístupná na: <http://www.scribd.com/doc/6512071/LaMonte-Young-An-Anthology-of-Chance-Operations>, vyhledáno 6. 4. 2010.

Samotný článek na: <http://www.henryflynt.org/aesthetics/conart.html>, vyhledáno 6. 4. 2010.

<sup>8</sup> Viz např. Sol LEWITT: Paragraphs on Conceptual Art, in: Artforum, June 1967, článek je také přístupný na: [http://www.ddooss.org/articulos/idiomas/Sol\\_Lewitt.htm](http://www.ddooss.org/articulos/idiomas/Sol_Lewitt.htm), vyhledáno 6. 4. 2010.



umístění některých herců do hlediště, simultánní inscenace dvou nezávislých scén, absurdní výstupy nebo provokace typu prodání jednoho lístku deseti divákům.

Záměrnou provokací a bořením společenských konvencí je futurismu blízké hnutí dada, které vzniklo v Curychu roku 1916 a brzy se rozšířilo do různých evropských měst i do New Yorku. Dadaistické produkce v Kabaretu Voltaire byly koláží absurdních výstupů v provokativních kostýmech a maskách prokládané deklamací nesmyslných básní, konstruovaných často na základě náhody.

Ve dvacátých letech na dada navázal surrealismus, který dále rozvíjel tradici provokativních večírků, prolínání různých uměleckých oborů, překračování společenských a uměleckých tabu a kultu náhody praktikovaného v automatických textech a kresbách.

Po nástupu fašismu mnoho evropských umělců emigrovalo do Spojených států, které se pak staly centrem avantgardního umění. Pod vlivem surrealistického psychického automatismu a abstraktního expresionismu koncem čtyřicátých let vznikla **action painting**, která patří k bezprostředním předchůdcům akčního umění. V akční malbě se přenesl důraz na samotný akt malby. Proces tvorby obrazu se stává až jakýmsi rituálním aktem, který je důležitější než výsledné dílo. Důležitost fyzického aktu v akční malbě ukazuje například film z roku 1951 zachycující Jacksona Pollocka, jak prudkým gestem stříká barvy na plátno položené na zemi. Malba pak zachycuje rytmus jeho pohybu. Ve stejné době se vyvíjí gestická malba i v Evropě. Georges Mathieu demonstroval svou malbu i při veřejných vystoupeních, ve kterých se s rozběhem vrhal na plátno, aby je v krátké době pokryl energickými barevnými gesty.

V Japonsku vznikla v roce 1954 skupina Gutai, která kombinovala gestickou informální tvorbu s různými akcemi, předznamenávajícími happeningy, které o pár let později začaly vznikat v Americe.

V létě roku 1952 avantgardní skladatel John Cage zorganizoval v Black Mountain College legendární koncert – jeden z prvních happeningů – Theater Piece No.1. Součástí tohoto představení byl improvizovaný tanec Merce Cunninghama, hudba Davida Tudora, čtení poezie a prózy ze žebříku, promítání filmů a výstava bílých obrazů Roberta Rauschenberga. Nebyl žádný scénář, ani zkoušky, každý z aktérů měl na svojí aktivitu neomezený čas a představení se nekonalo na jevišti, ale přímo mezi diváky.

Jeden z prvních představitelů a zároveň teoretiků happeningu byl Allan Kaprow, žák Johna Cage z New School for Social Research v New Yorku. Kaprow se od malířství, přes koláže dostal k vytváření instalací zaplňujících celou místnost – environments, které později oživil akcemi diváků, které nazval happenings.

Podle Kaprowovy definice je **happening** „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 bez zkoušek, posluchačů a repríz. Je uměním, ale zdá se, že je blíže k životu.“<sup>9</sup>

Happening tedy může být jakákoliv více či méně neobvyklá událost, do jisté míry zinscenovaná jeho tvůrci a dále rozvíjená diváky. „Plně náleží životu a uměním se stává jen proto, že je za něj považována či označena.“<sup>10</sup> Jako happening jsou označovány nejrůznější kolektivní akce, jejichž spolutvůrcem se stal divák.

Tendence k práci s přímou realitou se na přelomu padesátých a šedesátých let objevují na různých místech světa. Ve Vídni vznikla skupina vídeňských akcionistů – Herman Nitsch, Günter Brus, Otto Mühl, Rudolf Schwarzkogler a další se od informální malby dostali k živým akcím radikálního charakteru, s důrazem překračování uměleckých, společenských a morálních tabu. Hlavním prostředkem bylo tělo – ať už jejich vlastní nebo modelu – s kterým bylo často zacházeno až extrémním způsobem. Pro akce je typické násilí a destrukce, důraz na freudovskou psychoanalýzu, např. téma kastrace, zkoumání extrémních situací, důraz na základní tělesné funkce – v akcích byla využívána krev, moč, exkrementy atd. V roce 1957 Nitsch formuloval myšlenky Orgien Mysterien Theater – nové formy „Gesamtkunstwerku“ – zinscenované reálné události pro všechny smysly, rituál, který v sobě nese prvky lidové slavnosti, dionýské slavnosti, starověkých obětí, antických mýtů, křesťanských konceptů a Nietzscheho filozofie, vedoucí ke katarzi od společností potlačovaných emocí.

Ve Francii v roce 1960 Yves Klein poprvé veřejně prezentoval malbu živými štětcí – Anthropométries de l'Époque Bleue. Tři nahé modelky se za zvuku Kleinovy monotónní symfonie podle jeho instrukcí namáčely do modré barvy a obtiskovaly svá těla na plátno. Ve stejném roce Klein uskutečnil i svůj legendární Skok do prázdna. I když byla tato fotografie fotomontáží, měla velký dopad na pozdější body-artové akce.

---

<sup>9</sup> Allan KAPROW: The Legacy of Jackson Pollock, In: Art News 57, no. 6/1958. Český překlad in: Vladimír BURDA: Happening ve smyčce, in: Výtvarná práce č. 15/1968, 1.

<sup>10</sup> MORGANOVÁ (pozn. 1), 12.

Na začátku šedesátých let vzniká ve Spojených státech z iniciativy George Maciunase hnutí Fluxus. Fluxus navázal na Dada svou koncepcí anti-umění a vzpoury proti konvencím, které ovládaly svět umění i každodenního života. Důležitý byl humor, ale i například inspirace zenovou filosofií. Díla Fluxu mají intermediální povahu, charakterizuje je protínání různých médií – zvuku, nalezených objektů, obrazu, textu. Řada členů Fluxu byla podobně jako Allan Caprow žáky Johna Cage. Na základě myšlenky, že hudbou může být cokoliv byly pořádány festivaly a koncerty fluxu, na kterých se mísila experimentální hudba a performance.

Častou formou tvorby Fluxu byl „**event**“ – událost, kterou Georg Brecht definoval jako „*nejmenší jednotku situace*“<sup>11</sup>. Events spočívaly v minimálním popudu, který dal průchod jeho náhodnému rozvíjení. Objevovaly se také „event scores“ – jakési partitury, návody na akce, podle kterých je každý mohl provést. Maciunas činnost Fluxu dokumentoval v „Fluxus boxes“ – malých typograficky pojednaných krabicích, obsahujících různé tištěné kartičky, hry, nápady a návody. K okruhu Fluxu patřila řada umělců z různých koutů světa, které spojoval podobný přístup k tvorbě. Mezi nejznámější patří například Joseph Beuys, Dick Higgins, Georg Brecht, Nam June Paik, Wolf Vostell, La Monte Young a Yoko Ono. V polovině šedesátých let se stal členem Fluxu i Milan Knížák – jako ředitel Fluxus East. Českému publiku se Fluxus předvedl v roce 1966, kdy proběhl festival Fluxu v Praze.

Ve druhé polovině šedesátých let se pro řadu umělců stalo základním vyjadřovacím prostředkem tělo. V roce 1970 tuto tendenci poprvé označil kritik Willoughby Sharp v časopise *Avalanche* termínem **Body-art**. „*Body-art znovu objevuje tělo jako základní podmínku lidské existence. Ukazuje a prozkoumává všechny možnosti, ale i omezení, s kterými je člověk ve svém těle nucen žít. Pracuje se základními prvky lidských situací, prožitkem vlastního těla a jeho funkcí, strachem, rozhodováním, náhodou, ale i každodenními rituály.*“<sup>12</sup> V mnoha body-artových performancích je osobní prožitek autora důležitější než jeho prezentace. Někteří body-artisté zkoumali možnosti a limity svého těla extrémně náročným nebo nebezpečným způsobem, někdy hraničícím až s ohrožením života. Body-art se rozvinul především na západním pobřeží Spojených států s umělci jako Vito Acconci, Bruce Nauman, Dennis Oppenheim, Tom Marioni, Chris Burden, Terry Fox, Marina Abramovič, Ulay a další.

Body-artisté své akce někdy označovali jako „**piece**“ (kus). Dalším termínem, který se začal používat v souvislosti s body-artem je jeden z klíčových pojmů akčního umění –

---

<sup>11</sup> <http://en.wikipedia.org/wiki/Fluxus>, vyhledáno 6. 4. 2010.

<sup>12</sup> MORGANOVÁ (pozn. 1), 99.

performance. Pojem **performance** označuje akci v určitém čase, prostoru a místě před publikem, které se jí účastní pouze jako divák. Nejde o divadelní hraní, ale o rozvíjení reálné činnosti na základě předem připraveného plánu nebo improvizace.

Na konci šedesátých let vznikl jako určitá reakce na komerční a galerijní umění další umělecký směr – **Land-art** (také nazývaný Earthworks nebo Earth-art). Někteří postminimalističtí sochaři opouštějí ateliéry a galerie, aby pracovali ve volné krajině. Umělci jako Robert Smithson nebo Michael Heizer pracují s krajinou jako se sochařským materiálem, tvoří monumentální díla, ve kterých přemísťují a tvarují tuny horniny nebo kamenů. Walter de Maria zas v krajině tvoří monumentální díla minimalisticko-konceptuálního charakteru. Jiní kladou důraz na znovuvědomění si přírody a ekologii. Umělci jako Nancy Holt, Richard Long a Dennis Oppenheim ve svém díle odkazují na pravěké rituály, archetypální symboly a základní lidské pocity, tělesný prožitek přírody. Všem land-artovým dílům, ať už jde o monumentální výtvar nebo o nepatrnou akci, je společné, že podléhají proměnám přírody a neodvratnému zániku.

V osmdesátých letech se performance otevřela pop kultuře. Jsou používána různá nová média – video, laser, film, TV a další technické efekty, jsou využívány prvky experimentálního divadla, tance, hudby a maže se hranice mezi vysokým a nízkým.

České akční umění se od západního liší tím, že se až do roku 1989 pohybovalo v poloilegální rovině, kontakty se zahraničním uměním, ale i s publikem byly velmi omezené. Základním motivem většiny umělců byla vnitřní potřeba; akce často mívají charakter soukromého rituálu. Mezi předchůdce českého akčního umění by se mohla počítat například Haškova Strana mírného pokroku v mezích zákona či některé aktivity Devětsilu. Mezi bezprostřední předchůdce českého akčního umění patří „Řádění“ pořádaná v letech 1944 a 1945 skupinou Ra, akční fotografie Jiřího Tomana a zejména Vladimír Boudník, který když v první polovině padesátých let v pražských ulicích předváděl lidem možnosti imaginace, prováděl jedny z prvních happeningů.

Počátek akčního umění v Čechách je spojen se jménem Milana Knížáka a jeho skupiny Aktuální umění, kterou Knížák v první polovině 60. let založil společně se svými přáteli bratry Machovými, Janem Trtílkem a Soňou Švecovou. Mělo jít o revoluci proti statickému, do sebe uzavřenému institucionalizovanému umění. Činnost skupiny neměla ani za cíl být v první řadě uměním, ale chtěla spíše uskutečnit jakousi revoluci v každodenním životě společnosti. Pro přílišné zakotvení v tradičním umění Knížák kritizoval i happeningy v podobě, jaké se pořádaly ve Spojených státech. V roce 1966 se skupina Aktuální umění

transformovala v hnutí Aktual, ke kterému se připojuje další výrazná osobnost, Robert Wittmann a postupně se rozrůstá ve společenství širokého okruhu alternativně smýšlejících lidí, které přerostlo až v jakousi sociální utopii, projekty komun s novými sociálními vazbami. Činnost Aktualu je spojena s činností Fluxu, díky Jindřichu Chaloupeckému, který Knížákovi zprostředkoval poštovní kontakt, s organizátorem Fluxu Georgem Maciunasem a s Allanem Kaprowem, který pak zařadil fotografie Knížákových akcí do první velké antologie happeningu<sup>13</sup>.

Další skupinou která se v šedesátých letech věnovala akčnímu umění byla Křižovnická škola čistého humoru bez vtípu (KŠ). Založená v polovině šedesátých let v pražské hospodě U Křižovníků jako sdružení neoficiálních a undergroundových umělců – hlavními členy byli Jan Steklík, Karel Nepraš, Eugen Brikcius, Rudolf Němec, Olaf Hanel, teoretik Ivan Jirous a další. Činnost KŠ, navazující na neodadaistické a recesistické aktivity skupiny Šmidrů, se vyznačovala specifickým humorem, ironií, propojení umění s každodenností, pojetím umění jako hry a hospodskou nebo pivní tematikou na pomezí umění a banálnosti. Akce, které pořádal Eugen Brikcius, patří v českém umění šedesátých let k nejvýznamnějším. Jeho happeningy<sup>14</sup> vycházejí z tradic absurdního divadla a jeho vlastní svérázné filosofie. I když Brikcius používá některé prvky podobné jak Knížák – akce na ulici, akce jako rituály, jsou jeho akce na rozdíl od Knížákových, zaměřených na revoluční přeměnu života účastníků, spíše hrami se specificky filosofickým konceptem, často pracujícím s absurdním humorem a mystifikací.

K akčnímu umění šedesátých let patří i jiné umělecké projevy – tvorba Milana Grygara s jeho experimenty se vztahy obrazu a zvuku nebo kresbou jako konceptuální tělovou akcí. Vztahy geometrických tvarů a organické přírody, které se objevují v tvorbě Huga Demartiniho či Václava Ciglera. Další sférou akčního umění může být poezie-návod, výzva k akci. Například Návod k upotřebení Jiřího Koláře a Básně pro pohybovou recitaci, Erotomagické polohy nebo Imperativy Ladislava Nováka.

V sedmdesátých letech, v době normalizace, se české akční umění dostalo zcela do ústraní, do poloilegality, ocitlo se zcela mimo oficiální scénu, bez možnosti veřejné prezentace i mimo většinu diváků. Akce začaly mít stále soukromější povahu, často byly

---

<sup>13</sup> Allan KAPROW: *Assemblage, Environments & Happenings*, Abrams, NY, 1966

<sup>14</sup> Brikcius své akce nazýval happeningy, na rozdíl od Knížáka, který své akce nechtěl spojovat s happeningy konanými na západě, které se většinou nesli v duchu tradičního umění, umění pro umění jen v nové formě, slovo umění Knížák v roce 1966 vypustil i z názvu své skupiny, která se dále jmenovala jen Aktual, a svým akcím začal říkat „nutná činnost“. Pojem happening později nahradil i Brikcius – svým akcím začal říkat „cvičení“.

určené jen pro úzký okruh diváků – přátel, nebo byly konané zcela v soukromí, zachycené jen fotografií. Rozvinuly se dva hlavní proudy akčního umění – první se zabýval interakcí s přírodou a prací v krajině blížící se land-artu a druhý jako hlavní výrazový prostředek používal tělo podobně jako v americkém body-artu. Oba proudy se samozřejmě prolínaly.

Land-artové realizace, které vznikaly v Čechách jsou většinou komorního charakteru – oproti monumentálním gestům amerického land-artu – což bylo způsobeno nejen situací umění v komunistickém režimu, ale i odlišností české krajiny od té, ve které pracovali američtí land-artisté. Nešlo o to, zanechat po sobě nějaké trvalé stopy, ale spíše o „*zvýraznění nebo interpretaci určitých přírodních fenoménů.*“<sup>15</sup>

Tento obrat k přírodě souvisí s potřebou člověka žijícího v civilizovaném, přetechnizovaném světě, který ztratil s přírodou kontakt. František Šmejkal umění land-artu popisuje jako návrat k přírodě, snahu o návrat k prapůvodní jednotě člověka s přírodou: „*Mnoho umělců se snaží znovu porozumět elementárnímu jazyku přírody, řeči země, vody, vzduchu, ohně, kterou byl člověk oslovován od počátku své existence. Tato prapůvodní řeč, jíž lidé – jestliže chtěli přežít – museli porozumět dříve, než se naučili sami mezi sebou domluvit, tato téměř zapomenutá nejstarší forma komunikace je dnes postupně znovuobjevována těmi autory, kteří se snaží pracovat v souladu s přírodou.*“<sup>16</sup>

Tato tvorba je často provázena návratem k starým obřadům a rituálům, „*kteřé člověka, žijícího v souladu s přírodou, provázely po celá tisíciletí a v lidovém umění přežívaly až do počátku našeho století. Plnily při tom v jeho životě nesmírně důležitou funkci, neboť ho spojovaly s minulostí lidského rodu a zároveň ho pevně zakotvovaly v přírodě a kosmu.*“<sup>17</sup>

Na přelomu 60. a 70. let se akcím v přírodě věnovali někteří umělci Křižovnické školy – Jan Steklík nebo Olaf Hanel, s okruhem KŠ uskutečnila také několik akcí Zorka Ságlová. Akcím v přírodě se během 70. let věnovala řada umělců, například Petr Štembera, Milan Kozelka, Ladislav Novák a další. V díle některých umělců se objevuje kontakt s přírodou s důrazem na fyzické a psychické prožívání situace, mnohdy až v extrémní body-artové poloze, jako například u Petra Štembery a Milana Kozelky.

Důraz na tělesný kontakt a osobní pocity a prožitky jsou také typické pro tvorbu Miloše Šejna, pramenící z intenzivního vztahu k přírodě, potřeby jejího poznávání.

---

<sup>15</sup> František ŠMEJKAL: Návraty k přírodě, in: Výtvarná kultura 3/1990, 20.

<sup>16</sup> Ibidem.

<sup>17</sup> Ibidem, 16.

Hlavními osobnostmi českého body-artu jsou bezpochyby tři pražští přátelé Karel Miler, Petr Štembera a Jan Mlčoch. Jako jedni z mála českých umělců intenzivně komunikovali se západem, s umělci a teoretiky amerického body-artu.<sup>18</sup>

Štembera a Mlčoch uvedli do českého prostředí extrémní body-artovou performanci s důrazem na „*syrový materiál, věcně pojatý námět, bezprostřední smyslovou zkušenost, primární prožitek, názorově vyostřený a zhuštěný projev.*“<sup>19</sup> Body-artové performanci se někdy říkalo *piece*. Karel Miler tento pojem objasňuje: „*Piece se skládal, schematicky vzato, ze čtyř součástí (idea, představa, realizace a dokumentace). Každá z částí má svůj nezastupitelný význam. Umělci se liší podle toho, v čem je kdo dobrý. Někdo měl silné myšlenky, jiný originální představivost, jiný byl razantní v realizaci. Dokumentace nebyl pasívní článek a velmi záleželo na citlivosti fotografa. K fotografii patřil významuplný název nebo slovní doprovod,*“<sup>20</sup> což nejčastěji byl stručný popis.

Po roce 1980 všichni tři autoři přerušili svou činnost. Důvodem byla nechuť účastnit se institucionalizovaného uměleckého světa, pocit určité setrvačnosti, rozpad společenství, tvořící jejich publikum a také pocit trapnosti uměle riskantních akcí v souvislosti s reálným ohrožením signatářů Charty 77.

Vedle výše zmíněných umělců se body-artovým akcím v sedmdesátých letech věnovali i někteří jiní. V druhé polovině 70. let se k okruhu kolem pražské „trojky“ připojil Jiří Kovanda, který prováděl nenápadné akce často uskutečňované ve veřejném prostoru města. Body-artovým akcím se věnovali ještě například Vladimír Ambroz, Pavel Büchler, Milan Kozelka a další.

Českému akčnímu umění osmdesátých let vládla střídmost a nenápadnost – narozdíl od extrovertního, halasného, na smysly působícího akčního umění, které vznikalo v té době na západě (Pokus Tomáše Rullera ukázat performanci širšímu okruhu diváků v divadle, jak bylo běžné ve světě, skončil v roce 1983 soudním procesem). Velká část akčních umělců činných v sedmdesátých letech přesunula svůj zájem k tradičním médiím nebo jiným

---

<sup>18</sup> Štembera byl v kontaktu s argentinským teoretikem Jorge Glusbergem, kalifornskými performery Tomem Marionim, Terry Foxem a Chrisem Burdenem. Tom Marioni přijel do Prahy v roce 1975, další rok Marina Abramovič, v roce 1977 přijel za Štemberou Chris Burden, kvůli přípravě přehlídky evropské performance, která se měla konat roku 1978 v Institute of Contemporary Art v Los Angeles, kam Štembera na Burdenovo pozvání i osobně přijel. Štembera s Milerem a Mlčochem opakovaně vystavovali v zahraničí již dříve. Jejich tvorba byla díky Heleně Kontové pravidelně prezentována v mezinárodním časopise Flash Art, který byl u nás distribuován Jazzovou sekci.

<sup>19</sup> Karel SRP: Miler, Štembera, Mlčoch (kat. výst.), Praha 1997, 5.

<sup>20</sup> Karel MILER: Vzpomínky na léta minulá, Ateliér č.6, 1993, 2.

činností, v akčním umění ale pokračovali někteří autoři mladší generace, navazující na tvorbu umělců sedmdesátých let.

Někteří umělci používali akci v rámci různých konceptuálních přístupů. Vedle Miloše Šejny, jehož tvorba začala již v předchozí dekádě, například Marian Palla a Milan Maur. Někteří akční tvorbu používali v rámci instalace – Ivan Kafka, Vladimír Merta a Margita Titlová. Performance spojené s instalacemi dělali také Tomáš Ruller nebo Svatopluk Klimeš. Další okruh akčního umění tvoří umělci navazující na body-art, performance a happening - Vladimír Havlík, Margita Titlová a Tomáš Ruller.

Pád komunistického režimu znamenal pro české umění výraznou změnu. Otevřela se možnost svobodné komunikace se zahraničím, možnost svobodně vystavovat. Pro mnohé umělce to byl impulz ke změně. Řada starších umělců jako Tomáš Ruller, Marian Palla, Miloš Šejn, Milan Kozelka, Jan Steklík a někteří jiní se vedle jiných forem uměleckého projevu věnovala akčnímu umění dál. K nim přibyli autoři mladší, kteří do akčního umění vnášejí nové podněty. Obecně se začaly více používat nová média, ustoupila existenciální témata, více se objevuje humor, často satirického charakteru, ale i různé projevy (post)konceptuálního umění. Bylo uspořádáno i několik festivalů performance, z nichž například festival Malamut v Ostravě se koná do současnosti.



### 3. OHEŇ V MYŠLENÍ

Oheň od pradávna inspiroval k různým filosofickým a symbolickým výkladům. V následující kapitole bych chtěl uvést několik příkladů. Nekladu si za cíl napsat historii symbolického myšlení o ohni, ale poukázat na různé symbolické výklady pojící se k ohni, které jsou často archetypálního charakteru – společné mnoha kulturám a objevují se vědomě i nevědomě i v akčním umění.

Ve starém Řecku byl oheň jeden ze čtyř základních živlů – prvků ze kterých je skládá svět. Hérakleitos z Efesu ho dokonce pojal jako základní a prapůvodní prvek světa a ztotožnil ho s jeho řádem. Dynamický charakter ohně ho činí jakoby živým. Charles H. Kahn v souvislosti s Herakleitovým ohněm poznamenává *„Oheň je skutečně tajemný symbol života, nadlidského života – navzdory anebo právě díky faktu, že právě v tomto živlu žádný živočich nemůže žít a že tato mocnost ve starém Řecku (stejně jako v novodobé Indii) sloužila k posmrtné proměně lidských těl. Oheň tedy představuje život a tvořivou sílu, ale zároveň i smrt a zánik. Jakožto oltářní plamen, který stravuje oběť, představuje bohy. Jakožto nástroj řemesel a Prométheův ukradený dar poukazuje k tomu, co je v lidské činnosti božského, totiž k pracovním postupům a k píli, které nás oddělují od zvířat. Oheň má mnoho vlastností, nicméně jako výchozí bod v doslovném popisu hmotného vývoje světa představuje velmi překvapivého kandidáta: sám o sobě totiž není ani látkou ani tělesem. Oheň, toť proces přechodu z jednoho stavu do druhého, toť symbol života a zároveň i smrti – výsostně paradoxní živel.“*<sup>21</sup>

Oheň má své místo i v židovsko–křesťanské symbolice. Sv. Augustin zachytil určitou souvislost křesťanského pojetí ohně s řeckým, když v Boží obci (VIII., 5) píše, že *„Stoikové soudili, že oheň, to jest tělo, jeden ze čtyř živlů, z nichž sestává náš smyslový svět, je živý, moudrý a že je tvůrcem světa i všeho, co na světě je, že tento oheň je vlastně Bůh.“*<sup>22</sup> Oheň jako znamení Boží přítomnosti se několikrát objevuje v Bibli – v Novém zákoně jsou to například ohnivé jazyky objevující se při seslání Ducha svatého (Sk 2,3), ve Starém zákoně je to například oheň zjevující se v keři Mojžíšovi (Ex 3,5) či ohnivý vůz vezoucí Eliáše do nebes (2 Kr 2,11). Jinde v Bibli se oheň objevuje jako znamení Božího hněvu a trestu. Sírrou a ohněm byla například zničena města Sodoma a Gomora (Gn 19,24). V Janově zjevení je, vedle řady jiných zmínek o ohni v různých významech, zmíněno ohnivě jezero, do kterého

<sup>21</sup> Charles H. KAHN: Řád světa a íónská fyzika, in: Martin POKORNÝ (ed.): Hérakleitos z Efesu: Zkušenost a řeč, Praha 2008, 49.

<sup>22</sup> Citát převzat z: Jacques LE GOFF: Zrození očiště, Praha 2003, 22.

jsou svrženi zatracení (Zj 20,9-15). Trest ohněm se stal nerozšířenější představou pekelného trestu. Oheň může mít také funkci očištnou. Podle Matouše (3,11) a Lukáše (3,16) Jan Křtitel říká: „*Já vás křtím vodou. Přichází však někdo silnější než já; nejsem ani hoden, abych rozvázal řemínek jeho obuvi; on vás bude křtít Duchem svatým a ohněm.*“ V některých raně křesťanských sektách se vyskytoval rituál křtu ohněm, ale v pravověrném křesťanství se křest ohněm uchoval pouze v metaforickém významu. S touto očištnou ohněm se také pojí myšlenka očištnice – místa, kde se očišťují duše, aby mohly vstoupit do věčného života. Oheň, který omlazuje a činí nesmrtelným reprezentuje například legenda o fénixovi, ptákovi, který shoří a zas se ze svého popela narodí. Ptákovi, který se stal symbolem vzkříšení. Oživující ohně existují i v lidové kultuře – pohádkách, legendách, středověkých i novověkých lidových představeních podobně jak ve starověku u Římanů a Řeků a ještě před nimi u Íránců a Indů, kde se pojem božského ohně patrně zrodil.<sup>23</sup> V představách středověkých lidí měl někdy očištný charakter zkoušky ohněm, ordálie, jak se tehdy ještě někdy vyskytovala v soudnictví.

Podobná symbolika ohně, božského ohně, byla i v mnoha jiných kulturách. Oheň bývá často součástí rituálů přechodu – rituálů provázejících změnu sociálního a náboženského statutu a také rituálů pohřebních. „*V iniciačních rituálech,*“ píše G. Van der Leeuw, „*oheň smazává životní období uplynulé a umožňuje období nové.*“<sup>24</sup> Stejně tak byl oheň často i součástí některých rituálů spojených s obnovou životních cyklů Země – například slunovraty.

Oheň měl mezi ostatními živly výsadní postavení i ve středověké alchymii, která přejala řecké pojetí čtyř živlů.

Na použití ohně v umění druhé poloviny 20. století měl veliký vliv esej Gastona Bachelarda *Psychoanalýza ohně*<sup>25</sup>, pojednávající o imaginaci spojené s ohněm, jak se objevuje v básnictví, pověstech, legendách a předvědeckém myšlení. Bachelard zde uvádí mnoho příkladů významů spojovaných s ohněm, často protikladných (oheň jako život, plodivá síla, ale i smrt, oheň jako znak hříchu a špatnosti, ale i čistoty atd.) „*Ukazuje, jak prvotní subjektivní a citové vztahy k fenoménu ohně vytvářejí v člověku ucelené „kulturní komplexy“, jež se posléze projevují jak ve vědeckém bádání, tak v literární tvorbě,*“ jak

---

<sup>23</sup> LE GOFF (pozn. 34), 20.

<sup>24</sup> G. VAN DER LEEUW: *La Religion dans son essence et dans ses manifestations*, Paris 1955, 53, citát převzat z: LE GOFF (pozn. 34), 19.

<sup>25</sup> Gaston BACHELARD: *La psychoanalyse de feu*, Paris 1949, český překlad, Praha 1994

shrnuje Čestmír Pelikán,<sup>26</sup> „Prométheův komplex“ označuje touhu po vědění, po překročení zákazu a dosažení neznámého – dovědět se více než otec nebo učitel, „Empedoklův komplex“ vyjadřuje touhu po završení, dokonalosti, které lze dosáhnout naprostou anihilací v ohni, „Novalisův komplex“ je spjat se světlem ohně a znamená touhu po pronikání do hlubin tajemství, do temnot vnitřku. Dále Bachelard poukazuje na sexualizovaný oheň – ukazuje, že velká část představivosti spojené s ohněm má sexuální podtext. K ohni jako mužskému prvku je komplementární voda, ženský prvek. Původ v sexualitě má i vymoženost ohně – úkon tření, jimž si člověk opatřil oheň nepochází z pozorování požárů, ale z vnitřního žáru. Dále Bachelard píše o alkoholu – ohnivě vodě, jako zdroji podněcujícím specifickou imaginaci. Nakonec Bachelard pojednává o ohni čistoty a idealizaci ohně ve světle.

O snění nad plamenem napsal Bachelard knihu *Plamen svíce*<sup>27</sup>. „*Plamen nás přenáší svou metaforickou a obrazovou hodnotou do nejrozmanitějších meditativních oblastí.*“<sup>28</sup> Otevírá snění pro archetypální vjemy – „*nepřetržitě nás vrací k prvotnímu snění.*“<sup>29</sup> „*Mluví-li zasněný člověk nad plamenem, mluví k sobě samému, stává se básníkem.*“<sup>30</sup> Plamen – onen idealizovaný plamen z Psychoanalýzy ohně - nás také vede k určité transcendenci, touze přesáhnout sebe sama – Bachelard v této souvislosti mluví o „vertikalitě plamene“ „*Plamen je svou podstatou natolik vertikální, že se zasněnému člověku jeví tak, jakoby mířil až k zásvětí, k éterickému nebytí.*“ „*Každý člověk, který sní nad plamenem, pozvedá svůj sen k vrcholu. Právě tam se z ohně stává světlo.*“<sup>31</sup>

O ohni v souvislosti s českým moderním uměním se věnuje esej Jiřího Zemánka v katalogu výstavy *Ejhle světlo* konané roku 2003 v Moravské galerii v Brně<sup>32</sup>. Zemánek ve svém textu, vycházejícím kromě jiného z Bachelarda, umělecká díla rozděluje do několika tématických celků – pojednávajících o snění nad plamenem svíce, ohni jako symbolu planoucí síly erosu, sexu a vášně, ohni spojeném s tématem bolesti, smrti a zániku, ohni duchovní inspirace a proměny a o ohni a rituálu, kam zařazuje díla akčního umění.

---

<sup>26</sup> Čestmír PELIKÁN v doslovu k Gaston BACHELARD: *Plamen svíce*, Praha 1997, 157.

<sup>27</sup> Gaston BACHELARD: *La flamme d'une chandelle*, Paris 1961, český překlad, Praha 1997

<sup>28</sup> BACHELARD (pozn. 39), 11.

<sup>29</sup> *Ibidem*, 14.

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> *Ibidem*, 84.

<sup>32</sup> Jiří ZEMÁNEK: *Imaginace ohně*, in: *idem* (ed.): *Ejhle světlo*, Praha 2003, 109-123

V katalogu výstavy *Stopy ohně* (MACHALICKÝ (pozn. 5), texty: Jiří Machalický a Jiří Jůza), konané roku 2009 v Galerii výtvarného umění v Ostravě, byly pouze představení vystavení umělci se svými díly, neobsahoval žádný delší teoretický text.

Archetypální význam ohně Zemánek shrnuje: „*Oheň, tento neuchopitelný sebestravující živel je kosmogonickým elementem a kosmologickým symbolem prvního řádu. Podobně jako samotný život představuje oheň tajemnou jednotu lásky, smrti a tvoření. Žhavá plodivá síla ohně je pramenem zrození (sexus, eros), růstu a tvorby veškeré rozmanitosti života, jeho udržování (teplo, světlo, rodinný krb), ničení a proměny (smrt, rozklad) i následného znovuzkříšení (obnovy) v kosmických cyklech, probíhajících po miliony let. V působení této univerzální tvořivé pra-energie člověk zároveň pocituje zdroj svého bytí - cosi z dynamické neuchopitelné podstaty své vlastní duše; vnímá ji jako božskou jiskru individuální mysli, jež vyšlehla z nekonečného oceánu univerzálního vědomí, aby se s ním opět sjednotila. Filosof Zdeněk Neubauer pokládá bytí ohně za posvátné, numinózní. Je to podle něj samo bytí skutečnosti, kterou nelze ani spatřit, natož pochopit, toliko ji lze „zakusit - v ohnivě povaze jejího projevu zahlédnout vlastní skutečnost“<sup>33</sup>.<sup>34</sup>*

---

<sup>33</sup> Jiří Zemánek cituje nepublikovanou stat' Zdeňka Neubauera: Oheň jako filosofický archetyp.

<sup>34</sup> ZEMÁNEK (pozn. 44), 109.

## 4. ZAHRANIČNÍ VZORY A PARALELY

V této kapitole bych chtěl představit příklady děl zahraničního umění, ve kterých byl jako hlavní výrazový prostředek užit oheň. Začnu dílem Yvese Kleina, jednoho z nejznámějších umělců, kteří pracovali s ohněm. Čeští umělci se mohli s Kleinovým dílem setkat přímo na jeho výstavě v Národní galerii v Praze roku 1968. Dále představím další díla z okruhu skupiny ZERO a Nového realismu a jiných umělců, používajících v poválečném umění oheň. Dále bych chtěl uvést příklady užití ohně v okruhu Fluxu, poté v okruhu body-artu a performance a land-artu a instalace.

V roce 1961, rok před svou smrtí, se začal ohněm zabývat Yves Klein. V rámci své retrospektivy *Monochrome und Feuer*, konané roku 1961 v Krefeldu, Klein do zahrady muzea nainstaloval ohňové sochy hořící plynovým plamenem - dva velké plamenné sloupy (*Sculpture de feu*) a zeď z ohně (*Mur de feu*) [1] – mříž, na které hořelo padesát „plamenných růží“ zarovnaných do pěti řad. Barvy tvořící plynový plamen – modrá, červená a zlatá souzněly s barvami Kleinových monochromů. Ohňové sochy také tvořily zajímavé vztahy s krajinou parku – například bylo zajímavé vidět, jak ohňový sloup odpovídá svým tvarem topolům v pozadí [2]. Poslední den výstavy Klein uskutečnil sérii ohňových obrazů – „obtiskoval“ zeď z ohně a případně jeden z plamenných sloupů, stojící poblíž, na velké archy papíru [3].

V Krefeldu a při dalších dvou vystoupeních v roce 1961 Klein uskutečnil okolo sto padesáti ohňových obrazů [4]. Na videu dokumentujícím jednu z akcí<sup>35</sup> je vidět Klein s velkým plynovým hořákem velmi akčním způsobem kreslící ohněm na velké kartony a hasič s hadicí, který hasí plamen na papíře podle Kleinových pokynů. Dále je na stejném videu vidět jak Klein ohňovou malbu kombinuje se svojí antropometrií – modelky obtiskuje a obkresluje vodou na papír, kde se po kontaktu s ohněm objevují jejich siluety. Některé obrazy jsou malovány jen ohněm, na některých je použita i barva.

Poprvé Klein oheň použil v roce 1957 v díle *Feux de Bengale-tableau de feu bleu d'une minute* (M 41) (Modrý ohňový obraz jedné minuty) – v modrém monochromu bylo vyvrtáno šestnáct děr, ve kterých byly umístěné hořlavé tyče, které byly zapáleny při vernisáži Kleinovy výstavy v galerii Colette Allendy v Paříži. Obraz se realizoval během akce, ve chvíli hoření, co pak zbylo, byl relikt upomínající akci.

---

<sup>35</sup> Videozáznam z Centre d'essais de Gaz de France, Saint Denis, France je k shlédnutí na [http://www.yveskleinarchives.org/documents/films\\_us.html](http://www.yveskleinarchives.org/documents/films_us.html), vyhledáno 6. 4. 2010.

Kleinův zájem o přírodní prvek ohně ovlivnilo dílo Gastona Bachelarda, ke kterému se dostal roku 1958.<sup>36</sup>

Ke svým ohňovým obrazům se Klein mohl také inspirovat dílem Otty Pieneho z německé skupiny ZERO, s kterou Klein také spolupracoval. Otto Piene se ohněm ve své tvorbě zabýval od roku 1958. Tvoří kouřem a ohněm, často útvary kruhového tvaru [5], oheň často kombinuje s barvou, plamenem pojednává barevnou plochu. Piene se od Kleina poněkud liší přístupem k technice malby ohněm. Na rozdíl od Kleina kreslicího akčním způsobem velkým hořákem, Piene často kreslí kouřem nebo plamenem svíčky [6] geometricky organizovaná díla, i když v pozdější tvorbě Piene používal pálení plamenem podobně jak Klein.

Po druhé světové válce se použití plamene a pálení vyskytlo v díle mnoha umělců. Například jiný člen skupiny ZERO, Holandský umělec Henk Peeters, na přelomu padesátých a šedesátých let oheň použil v sérii Pyrografieën, kde do plátna například propaloval díry, nebo kreslil kouřem. Zpracovávání plamenem, pálení, propalování různých materiálů, barev a plastů používal od padesátých let ve svých informálních obrazech také Alberto Burri. Arman, spolu s Kleinem, člen skupiny Nových realistů, v druhé polovině šedesátých let vytvořil mezi svými akumulacemi a dekompozicemi objektů sérii spálených houslí [7]. Procesuálnějším způsobem pracuje od počátku šedesátých let s ohněm Bernard Aubertin, další člen skupiny ZERO. Často používá zápalky, které připevní na papír a pak zapálí (Dessin de Feu), na obraze pak zůstanou ohořelé zápalky a stopy kouře a ohně [9], podobným způsobem interpretuje i například knihy (Livres Brûlé), ve kterých někdy nechává i zápalky nezapálené – řady zápalek na každé straně – jako jakousi možnost (Livres à Brûler) [8]. Od konce šedesátých let Aubertin používal pálení i ve veřejných akcích.

Švýcarský umělec, člen skupiny Nových realistů, Jean Tinguely v šedesátých letech vytvořil několik sebe-destruujících se, vybuchujících soch. Hommage to New York z roku 1960 byla jakýmsi velkým kinetickým strojkem, který se při veřejném představení dvacet sedm minut destruoval a vybuchoval. Jinými sebe-destruujícími sochami byly Study for an End of the World No.1 a No.2 z let 1961 a 1962. No.1 tvořilo pět velkých figur a několik menších forem z železného šrotu, sádry, dynamitu a ohňostroje. Na No.2 [10] Tinguely

---

<sup>36</sup> Olivier BERGGRUEN et al. (ed.): Yves Klein (kat. výst.), Ostfildern-Ruit, 2004, 64.

použil tolik výbušnin, že se k soše nikdo nesměl přiblížit a výbuchy byly natáčeny televizními kamerami. Jinou výbušnou sochu, La Viktoria [11], Tinguely vytvořil v roce 1970 před Milánskou katedrálou u příležitosti oslavy deseti let Nového realismu. Socha byla postavena v tajnosti, zakrytá purpurovým plátnem s iniciálami NR (Nový Realismus). Okamžitě po svém odhalení začal veliký, zlatě natřený penis vybuchovat a po chvíli se zhroutil v plamenech a popeli.

Dalším umělcem, který pracoval s ohněm byl anglický konceptuální umělec John Latham. Od roku 1958 se Lathamovým ústředním motivem staly knihy, destruované barvou, řezáním nebo pálením. Oheň Latham použil i ve veřejné akci - v roce 1966 se účastnil po boku umělců Fluxu a vídeňských akcionistů symposia Destruction in Art<sup>37</sup>, během kterého se konaly happeningy v ulicích Londýna. Před Britským muzeem postavil tři "skoob towers"<sup>38</sup> [12] – sloupy z knih, které zapálil. Objekty označil jako „*sculpture in reverse*“<sup>39</sup> – socha existující jen v momentu své destrukce.

Latham nebyl sám, kdo na DIAS použil destrukci ohněm – například během odpoledne 12. 8. 1966 na London Free School Playground, Latham provedl další akci – Skoob with Poder [13], Guy Pro-Diaz provedl Painting with Explosives [14] a ještě další akci s hořením provedl Werner Schreib - Pyrogravure/He Lost his Face.

Milan Knížák se díky iniciativě Jindřicha Chaloupeckého dostal do přímého kontaktu s hnutím Fluxus, od kterého se inspiroval k použití řady forem. Určité styčné body s Knížákovým dílem má například destrukce ohněm Bena Vautiera, i když byla použita s mírně odlišným cílem a v úplně jiném kontextu. Ben Vautier například v roce 1962 v jednom z projektů k events vyzývá k vypálení Louveru, v textu Fires pak píše: „*Houses that burn, towns that burn, forests that burn, old ladies that burn, fire that burns — the pyromaniac is ME.*“<sup>40</sup> Z roku 1966 pochází krabička zápalek pojmenovaná Total Art Match-Box a opatřená štítkem, který vyzývá: „*Use these matches to destroy all art – museums – art library’s – ready – makes pop – art and as I Ben signed everything work of art – burn – anything – keep last match for this match* –“ [15].

<sup>37</sup> Mezinárodní Symposium of Destruction in Art (DIAS) proběhlo pod vedením Gustava Metzgera během týdne od 9. 8. 1966 v Londýně, součástí byly i diskuze a přednášky, účastnění umělci byli: Günter Brus, Ivor Davies, Pro Diaz, Al Hansen, Fred Hunter, Gustav Metzger, Otto Mühl, Yoko Ono, Ralph Ortiz, Robin Page, Jasia Reichardt, Werner Schreib, John Sharkey, Hanns Sohm, Biff Stevens, Wolf Vostell a řada dalších in absentia.

<sup>38</sup> skoob=obráceně books

<sup>39</sup> Chrissie ILES: Chrissie Iles on John Latham, in: [http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m0268/is\\_8\\_44/ai\\_n18764230/](http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_8_44/ai_n18764230/), vyhledáno 6. 4. 2010.

<sup>40</sup> Ben VAUTIER: Fires, in: <http://iaaa.nl/cursusAA&AI/fire.html>, vyhledáno 6. 4. 2010.

Jiným způsobem oheň použila Yoko Ono ve filmu s názvem One (Fluxfilm #14) z roku 1966. Film zachycuje ruku, která zapálí o škrťátko zápalku, ta chvíli hoří a pak zhasne.

Dalším příkladem použití ohně ve Fluxu může být dílo Roberta Wattse Trace for Orchestra z roku 1965. Orchestr se na podiu posadí za stojany s notami, zhasnou se světla a orchestr zapálí své noty, které svítí ve tmě dokud neshoří.

Myšlenka ohně jako hudebního vystoupení je i základem díla Composition 1960 #2 skladatele La Monte Younga. Instrukce k provedení této skladby zní: *„Rozdělte oheň před publikem. Pokud možno, použijte dřevo, ačkoli i jiné hořlaviny mohou být podle potřeby použity na rozdělení ohně nebo upravení druhu kouře. Oheň může být jakékoli velikosti, ale neměl by být takový, jaký se pojí k jinému objektu, jako svíčka nebo zapalovač. Světla můžou být zhasnuta. Zatímco oheň hoří, interpret(i) u něj může(ou) sedět a pozorovat ho po dobu trvání skladby, neměl(i) by ale sedět mezi ohněm a publikem, aby se i ono mohlo těšit z ohně. Skladba může mít libovolnou délku. Pokud je vystoupení vysíláno rozhlasem, mikrofon může být umístěn do blízkosti ohně.“*<sup>41</sup>

Oheň byl použit také v některých dílech amerických body-artových umělců, se kterými udržoval Petr Štembera a český body-art bohaté kontakty. Opakovaně se objevuje v performancích Chrise Burdena. Tělesný kontakt s ohněm Burden použil například v performanci Fire Roll [16], konané 28. 2. 1973 v Museu konceptuálního umění v San Franciscu. Burden akci popisuje: *„Začal jsem večer sledováním televize, kouřením a pitím piva. Ostatní umělci připravovali svá díla. Lidé zaplňovali muzeum a má činnost byla skoro nepovšimnuta. Asi po hodině jsem se zvednul a šel okolo místnosti a zhasínal světla. Měl jsem staré kalhoty, které před tím kolovaly mezi mnoha mými přáteli. Položil jsem kalhoty na podlahu a nasytil je tekutinou do zapalovače. Kalhoty jsem zapálil a uhasil plameny svým tělem. Rozsvítil jsem světla a vrátil se k sledování televize.“*<sup>42</sup> Oheň byl hlavním prvkem také další Burdenovy performance z roku 1973, pojmenované Icarus' Wings [17]. Popis tohoto piecu zní: *„V 6 hodin odpoledne přišli tři pozvaní diváci do mého ateliéru. Místnost byla 5 x 8 metrů, dobře osvětlená přirozeným světlem. Nahý jsem přišel z malé místnosti vzadu. Dva asistenti mi [ležícímu na zemi] zvedli na každé rameno jeden konec dvoumetrového plátu skla. Pláty se svažovaly k podlaze v pravých úhlech s mým tělem. Asistenti pláty skla polili benzínem. Ustoupili a hozenými zápalkami benzín zapálili. Po pár sekundách jsem vyskočil a*

---

<sup>41</sup> La Monte YOUNG: Composition 1960 #2, in: <http://iaaa.nl/cursusAA&AI/fire.html>, vyhledáno 6. 4. 2010.

<sup>42</sup> Chris BURDEN: Fire Roll, in: <http://historyofourworld.wordpress.com/2009/10/05/chris-burden/>, vyhledáno 6. 4. 2010.



*sklo se rozbilo o podlahu. Odešel jsem do zadní místnosti.*<sup>43</sup> Přímý kontakt těla s ohněm měl Burden v performanci *Dreamy Nights* [18], konané 15. 10. 1974 v Grazu v Rakousku. „V galerii byla tma. Pokryl jsem si tělo Vazelínou a vešel jsem do malého výklenku ve zdi, kde bylo umyvadlo naplněné Spiritem (alkoholem). Zapálil jsem Spiritus a lehl si pod umyvadlo zády k publiku. Pískal jsem na policejní píšťalku a divoce se svíjel na zemi. Asi po minutě asistent do umyvadla chrstnul vodu a hořící Spiritus se vylil na mé tělo. Voda byla do umyvadla špláchána dokud plameny nebyly uhašeny.“<sup>44</sup>

Více sochařským způsobem Burden oheň použil v díle *Dos Equis* z roku 1972 [19]. Na silnici umístil dva objekty tvaru stojících písmen X, zkonstruované z pětimetrových trámů napuštěných benzínem a blokující oba jízdní pruhy. Objekty zapálil a odjel.

Jiným způsobem pracoval s ohněm další kalifornský umělec, Terry Fox – například v *Defoliation Piece* z roku 1970 vypálil rozměrný obdélník v záhonu vzácného čínského jasmínu před *University Art Museum* v Berkeley [20]. Fox o této akci říká: „*Bylo to moje první politické dílo (...) bylo to také scénické dílo, každý se rád dívá na oheň. Vydávalo to krásný burácející zvuk. Ale v určitou chvíli si lidé uvědomili, co se děje – že je poškozována krajina, jsou páleny květiny. Náhle všichni ztichli. Jedna žena plakala po dvacet minut.*“<sup>45</sup>

Nebo v performanci *Isolation Unit*, kterou Fox provedl společně s *Josephem Beuysem* ve sklepě *Kunst Akademie* v Düsseldorfu v roce 1970 [21]. Zatímco Beuys ve filcovém obleku vozil mrtvou myš na cívce magnetofonu a pak sní pomalu chodil okolo místnosti, Fox namaloval před o zeď opřené okno se čtyřmi tabulkami kříž hořlavou látkou a zapálil ho, poté u žárovky spuštěné až k zemi kouřil cigaretu aniž by vdechoval kouř zatímco mu hořlavina hořela za zády. Pak hrál na železné trubky, jednu dlouhou a jednu krátkou, tak, že dlouhou trubkou bouchal o zem a poté ještě krátkou trubkou o dlouhou, poté se přesunul k oknu a hledal ve skle akusticky hluchá místa, až je našel rozbil trubkou skla a zpoza okna vyndal hořící svíčku a umístil jí doprostřed místnosti, poté se snažil pohnout jejím plamenem zvukovými vlnami z trubky. Zatímco se toto dělo, Beuys nehybně stál a pomalu jedl stříbrnou lžičkou „*passion fruit*“ (marakuju) a pecky nechal padat do stříbrné misky u svých nohou, což vytvářelo vysoký zvonivý zvuk.<sup>46</sup>

Svíčka byla jedním z Foxových oblíbených materiálů, například se objevuje, ještě společně s žárovkou, v akci *Pont* z roku 1972 [22]. Ve videu *Children's Tapes* z roku 1974 s hravostí a

<sup>43</sup> Chris BURDEN: *Icarus' Wings*, in: <http://experimental-desires.blogspot.com/2007/10/icarus-wings.html>, vyhledáno 6. 4. 2010.

<sup>44</sup> Chris BURDEN: *Dreamy Nights*, in: <http://www.zwirnerandwirth.com/exhibitions/2004/0904Burden/dreamynights.html>, vyhledáno 6. 4. 2010.

<sup>45</sup> Zdeněk FELIX (ed.): *Terry Fox: Metaphorical Instruments* (kat. výst.), Essen 1982, 12.

<sup>46</sup> *Ibidem*, 30.

vtipem vytváří různé jednoduché situace [23], jakési fyzikální pokusy z různých předmětů z domácnosti, často jsou to právě svíčky. V jedné epizodce sestaví jakýsi objekt z přístrojů balancujících na špejli, kterou zapálí z obou stran, ale uhoří jen konce a objekt nespadne, v jiné epizodce je ležící svíčka u jejíž paty je postavená druhá svíčka s dlouhým knotem visícím nad ležící svíčkou, kterou Fox zapálí a ta hoří dokud od ní nechytne přes onen knot i svíčka stojící, v další epizodce je zapálena svíčka v nádobě s vodou, pak je přiklopena sklenicí, ve které vyhoří vzduch, voda stoupne a svíčku uhasí, poté svíčku vyloví z vody, zapálí jí od jiné svíčky, kterou zhasí a znovu zapálí od první svíčky, aniž by se ohněm dotknul jejího knotu, v další epizodce plamen svíčky ovládá pinzetou, poté zachytává vosk z plamene svíčky na lžici, kterou nakonec svíčku uhasí.<sup>47</sup>

Z jiných performerů oheň použila například Marina Abramovič v performanci s názvem Rythm 5 z roku 1974 [24]. Popis této akce zní: „*Sestavuji pětícípou hvězdu (ze dřeva a dřevěných odřezků, napuštěných 100 litry benzínu). Hvězdu zapaluji. Chodím okolo ní. Ostříhám si vlasy a jejich chomáče házím do každého cípu hvězdy. Ostříhám si nehty u nohou a hodím je do každého cípu hvězdy. Vejdu do hvězdy a lehnu si do prázdného prostoru. Když si lehám, nevšímnu si, že plameny spotřebovaly všechn kyslík. Ztratím vědomí. Diváci si ničeho nevšímnu, protože ležím. Když se oheň dotýká mé nohy a já stále nevykazuji žádnou reakci, dva diváci přijdou do hvězdy a vynesou mě ven. Jsem konfrontována s mými fyzickými limity, performance je zkrácena. Poté přemýšlím jak použít své tělo – při vědomí nebo ne – bez přerušení performance.*“<sup>48</sup>

Oheň použila i jedna z prvních body-artových performerek, Gina Pane. Jednou vystavuje své tělo přímo plamenům – chození po ohni v díle Nourriture, feu, actualités T.V z roku 1973 [25], jinde žáru ohně – v akci Conditioning ze stejného roku leží na zádech na ocelovém lůžku, pod kterým jsou zapáleny svíčky rozpalující ocelové pláty, pod performerčinými zády.<sup>49</sup>

Oheň se také objevuje v dílech některých land-artových umělců. Základním tématem díla Richarda Longa je chůze v krajině, chůze sama o sobě, nebo chůze spojená se zanecháváním stop, které mohou mít charakter linie, vzniklé vylitím vody na skálu, linie vyšlapané v trávě nebo jednoduchý geometrický tvar sestavený z přírodního materiálu, který se na místě nachází. Putování v přírodě je často spojeno s rozdělováním ohně, čehož Long

<sup>47</sup> Video je k shlédnutí na <http://www.ubu.com/film/fox.html>, vyhledáno 6. 4. 2010.

<sup>48</sup> Marina ABRAMOVIČ: Rythm 5, in: <http://www.medienkunstnetz.de/works/rhythm-5/>, vyhledáno 6. 4. 2010.

<sup>49</sup> V roce 2005 tuto performanci zopakovala v rámci akce Seven Easy Pieces Marina Abramovič [26].

několikrát využil i jako motivu svého díla – například když v roce 1972 v Bolívii vytvořil geometrický obrazec z ohně táboráku [27], nebo v pozdějším díle, pojmenovaném *To Build a Fire*, konaném roku 1997 v Ohňové zemi v Argentině, jehož popis zní: „*Šestidenní zimní cesta na Tierra del Fuego. Každý den a na každém tábořišti podél cesty rozdělávám oheň. Popel poletuje ve větru.*“<sup>50</sup> Geometrické tvary přírodních materiálů Long také přenášel do galerií. Většinou šlo o kameny, ale někdy i jiné materiály, například ohořelé dřevo - v letech 1981 a 1982 opakovaně vystavil kruh z klacků ohořelých po zásahu bleskem [28].

Dennis Oppenheim vytvořil v roce 1972 *Polarities* [29]. Land-artové dílo s ohni v krajině spojené ještě s určitým symbolickým významem - na poli v Bridgehamptonu ve státě New York nakreslil asi 150 metrů velké zvětšeniny poslední kresby svého zesnulého otce a jednu z prvních kreseb své dcery červenými magnéziiovými ohni.

Od konce sedmdesátých let Oppenheim vytváří *Fireworks Series*, instalace součástí kterých je kovová konstrukce nesoucí systém různých druhů pyrotechniky, uvádějící instalace do pohybu. Tyto pyrotechnické instalace byly většinou v exteriéru, ale i v galerii – například instalace s názvem *Launching Structure #2* [30] byla zapálena roku 1981 v Bonlow Gallery v New Yorku. Pohyblivé věže s lahvemi butanu byly použity k zapálení různých částí instalace, kola se otáčela, docházelo k řetězovým reakcím a výbuchům. Instalace způsobila v galerii spoušť - hasiči rozbili okno, aby vyčistili prostor od kouře a diváci, pokud zůstali, měli na oblečení propálené stopy od létajících jisker.<sup>51</sup>

Oheň, jako součást svého symbolického systému, používá také Jannis Kounellis. Od konce šedesátých let oheň používá ve svých instalacích. Často pracuje s plynovými hořáky, které instaluje samotné v určitých prostorových konceptech [31, 32], nebo jako jeden z prvků instalací – jako například plynový hořák připevněný k drátěné posteli v instalaci v Galerii Iolas v Paříži, roku 1969 nebo o rok později v Pallazo Ricci v Montepulcianu byl plynový hořák přivázán k noze postavy, ležící na kovovém soklu a zabalené do hrubé deky [33].

---

<sup>50</sup> Richard LONG: *To Build a Fire*, in: <http://www.richardlong.org/textworks/43.html>, vyhledáno 6. 4. 2010.

<sup>51</sup> Petr KAZIL: *Explosives & pyrotechnics & guns*, in: <http://www.xs4all.nl/~kazil/advart02.html>, vyhledáno 6. 4. 2010.

## **5. OHEŇ V ČESKÉM AKČNÍM UMĚNÍ**

Díla českého akčního umění, ve kterých hrál nějakou úlohu oheň, jsem rozdělil do šesti skupin podle způsobu použití ohně nebo jakou funkci v těchto dílech oheň zastává. Šlo mi o to, na příkladech nastínit, jaké funkce oheň v akčním umění může mít. Oheň samozřejmě v jednotlivých dílech může zastávat více funkcí, některá díla byla proto zařazena do více kapitol.

## 5.1 Kresba ohněm

V první kapitole bych chtěl popsat umělecká díla, při jejichž vzniku byl použit oheň a výstupem byl nějaký hmotný artefakt. Některá z těchto děl jsou vyložena akčního a procesuálního charakteru, jiná mají svou podstatu spíše ve výsledném artefaktu. Jsou to většinou výsledky nějakého experimentování s technikou - zařadil jsem je sem kvůli „akčnímu charakteru“ práce s ohněm, který se špatně ovládá a tím často dává působnost náhodě.

Oheň je v těchto dílech použit jako element poškozující materiál, zanechávající v něm po sobě stopy, jindy je to jakýsi otisk procesu hoření, v jiných dílech je pracováno se světlem ohně a fotografickým záznamem jeho pohybu, či zachycení pozůstatku ohně – popela.

Pálení jako umělecký prostředek užila ve svém díle řada umělců. Ve svých kolážích pálení používala Věra Janoušková. Eduard Ovčáček propaloval papír nebo dřevo kovovými písmovými matricemi. Jako prostředek „zraňování matérie“ se vyskytovalo v některých dílech českého informelu – například u sochařů Aleše Veselého nebo Jana Koblasy. Na počátku šedesátých let přibyly mezi širokou škálu experimentálních technik třebíčského básníka a výtvarníka Ladislava Nováka fumáže – drobné kresby kreslené kouřem svíčky, „*jakési letmé záznamy okamžitých gest*“<sup>52</sup>. Propalování Novák ještě využil v drobných objektech, ve kterých docházelo k neobvyklým spojením (např. svíčky, umělá hmota).

Akčnějším způsobem tvoří Jan Steklík, když v šedesátých letech vytváří řadu kreseb vzniklých propalováním papíru. Někdy je papír jen zahnědlý, jindy je vypálena díra, pálení často doplňuje kresba nebo koláž. Kresby mají blízko tehdy módní strukturální abstrakci, ale probleskuje v nich Steklíkův typický jemný humor, smysl pro hru a konceptuální projev. Kresby pálené cigaretou jsou doplňované různými banálními věcmi – obalem od žvýkačky, účtenkou, cárem křížovky, vajglem z cigarety; mají různě ošetřeny rány – zašíváním, náplastí. Kresba: Steklík típá cigaretu o papír, dělá tečky jednu za druhou a až ji uhasí, přilepí ji na konec [34].

Dalibor Chatrný pracoval s ohněm v roce 1983, kdy se vyrovnával se smrtí svého bratra. Vznikly kresby, ve kterých byl papír z jedné strany spálený a pak postupně přecházel

---

<sup>52</sup> MACHALICKÝ (pozn. 5), 8

od spáleného přes začerněný popelem až k čistému. Dále vznikly skleněné válce uchovávající spálený papír či kniha propálená ohněm.

Ohořelá kniha se objevuje i v tvorbě Vladimíra Havlíka - kniha s bílými ohořelými listy - Kniha o ohni z roku 1984.

Konceptuálním způsobem pracovala s kresbou kouřem v osmdesátých letech Magdalena Jetelová. V kresbách do stop kouře zapisovala texty, které pak překrývala dalšími kouřovými vrstvami. Zaznamenávala tak proces, při kterém se objevovaly a znovu ztrácely určité významy.<sup>53</sup> Kouřové stopy byly jakýmsi „dotekem okamžiku“, jak Jetelová pojmenovala jednu svou kouřovou kresbu.

Stopy pálení a ohně používá od poloviny sedmdesátých let ve svých kresbách také Svatopluk Klimeš. V jeho tvorbě, ve které spojuje různé výrazové prostředky, konceptuální a gestický přístup se specificky estetickým výrazem, patří oheň k hlavním výrazovým prostředkům. Svě kresby zpracovává ohněm, pájkou nebo rozžhaveným kovem. K pálení papíru často používá bengálský oheň – hořlavým práškem posype papír, pak ho zapálí a na papíře zůstane otisk plamene, uchovávající v čase okamžik hoření. Podobně přistupuje i k interpretaci fotografií, které různě pálí, propaluje do nich otvory a poté je instaluje podsvícené elektrickým světlem.

Milan Grygar v průběhu sedmdesátých a osmdesátých let uskutečnil několik **Živých kreseb ohněm [35]** – na bílém papíru se pohybovaly mechanické slepičky s hořícími zápalkami v zobáčích a zanechávaly na něm spálené stopy. Těžiště těchto kreseb ale neleží ve výsledném artefaktu, jak tomu do velké míry bylo u mnoha výše popisovaných děl, ale mnohem více v autorově konceptu a procesu vzniku.

Další možností kresby ohněm je záznam pohybujícího se plamene fotoaparátem s dlouhou expoziční dobou. Fotograf Jiří Toman na přelomu padesátých a šedesátých let fotografoval akce, které s přáteli pořádal vždy na oslavu Nového roku, během kterých vždy nějakým akčním způsobem vytvořil letopočet roku, který „zemřel“. Tak na snímku z roku 1963 se objevuje letopočet vytvořený pohybem vánočních prskavek.

Fotografický záznam pohybu ohňů vznikl také při dvou akcích sdružení K.Q.N.<sup>54</sup> V roce 1973 K. Q. N. uspořádalo **První velký plenér – ohňovou událost [36]**. V noci z 27.

---

<sup>53</sup> MACHALICKÝ (pozn. 5), 11

<sup>54</sup> Volné sdružení K. Q. N. vzniklo kolem roku 1970 v Praze iniciativou několika studentů Střední průmyslové školy grafické, vůdčí osobností byl Pavel Büchler.

na 28. září se v údolí za vsí rozešlo několik lidí. Po chvíli bloudění každý z nich zapálil svíčku nebo louč a pokusil se podle světél najít ostatní. Nakonec se všichni sešli na stejném místě. Na kopci nad údolím byl umístěn fotoaparát s otevřenou závěrkou a snímal světelné stopy lidí, hledajících se ve tmě. Vznikla jakási kresba světlem/ohněm která se určitým způsobem posouvá z roviny dokumentace akce na samostatné dílo, nebo doplněk akce, jejíž hlavní částí byl prožitek účastníků.<sup>55</sup>

Podobnou kresbu ohněm členové K. Q. N. vytvořili na sympoziu Neolitická malba, organizovaném Sonny Halasem 13. – 15. března 1974 v bývalých stříbrných dolech v Domašově u Brna. Fotoaparát postavený na konci důlní chodby snímal pohyb svíček a baterek, kterými si účastníci sympozia svítily při tvorbě.

Kresbu plamenem také několikrát použil Miloš Šejn. I když je v těchto akcích podstatný jejich průběh a osobní prožitek autora, čímž se budu zabývat v kapitole o rituálu, obrazový záznam zde není jen pouhou dokumentací, ale důležitou součástí. Obrazové záznamy jsou pro Šejna stejně důležité jako samotná akce.<sup>56</sup>

2. 7. 1982 Šejn uskutečnil v jeskyni Kladivo v Prachovských skalách akci **Kladivo/vymezení prostoru ohněm**. S pochodní v ruce prozkoumával prostor jeskyně, pohyb světla byl zaznamenáván souběžně dvěma fotoaparáty. Jiří Valoch o takovémto zaznamenávání prostoru píše: *Dvě kamery „umožňují paralelně fotografovat dva pohledy na stejnou situaci, ale zároveň charakterizují svůj vztah mezi sebou, vymezují prostor "od kamery ke kameře", vytvářející vlastní prostorovou strukturu, která je v konečných dvojicích snímků implicitně přítomna. Tyto aspekty se prolínají s dalšími - s vlastní významovostí prostoru jeskyně, s proměnami vzájemných determinant skály či kamenů a lidského těla, s gestuálním rozvíjením a proměňováním podoby jeskyně, kterou plamen pochodně osvětluje, s korelací mezi skutečným tvarem skály a balvanů a jejich, objevováním se a zanikáním v proměnách osvětlení.“*<sup>57</sup>

Ve větším rozsahu podobnou akci Šejn uskutečnil 10. 7. 1982 v jeskyni **Mažarná** v pohoří Velká Fatra [37]. Po několik hodin se v jeskyni pohyboval s pochodní v ruce, prozkoumával i ty nejzazší kouty a osvětloval hranice prostoru. Světlo pochodně bylo zaznamenáváno fotoaparátem s dlouhou expoziční dobou postaveným na různých místech.

---

<sup>55</sup> Fotografie nebo jiný záznam akce u více umělců – hlavně v díle Miloše Šejna, dále například u Milana Maura, Mariana Pally nebo Ivana Kafky - nejsou pouhou dokumentací, ale jejím doplněním, důležitou součástí nebo dalším samostatným dílem.

<sup>56</sup> MORGANOVÁ (pozn. 1), 80.

<sup>57</sup> Jiří VALOCH: Miloš Šejn: Mažarná / vymezení prostoru ohněm (kat. výst.), Brno, 1983, nepag.

Vzniklo celkem třicet snímků, některých černobílých, některých barevných, zaznamenávajících, jak autor obkresluje ohněm vnitřní prostory jeskyně.

V letech 1982 až 1985 Šejn navázal na Vymezení prostoru ohněm v sérii akcí, uskutečněných na vrchu Zebín u Jičina, **Vymezení prostoru ohněm ve tvarech večerního větru**. Na výsledných fotografiích se objevují světelné stopy hořících pruhů papíru pohybujících se ve větru, a osvětlujících části přírodní scenérie lomu na Zebíně – na výsledném zobrazení se podílí náhoda, působení přírodních jevů.

V jiné akci Šejn zaznamenával své gesto ohněm ve vztahu k pohybu vesmírných objektů – hvězd, měsíce, zapadajícího slunce. Na letní slunovrat 23. června 1983 realizoval akci **Padající slunce** [38]– Šejn v tomto rituálu stojí na vrcholu kopce Zebín naproti zapadajícímu slunci, zády k vycházejícímu měsíci a točí pochodní. Na desetiminutovém fotografickém záznamu se objevuje hořící kruh, v něm obrys autorova těla na pozadí zapadajícího slunce, dále je zachycen i pohyb Večernice.

V roce 1986 vznikla další akce v jeskyni - **Planoucí znaky** [39]. Reflexe prostoru jeskyně v této akci ustoupila před jakýmsi archetypálním symbolickým gestem. Ve sto fotografiích jsou zachyceny ohnivé znaky, které v jeskyni Pekárna v Moravském krasu autor vytváří pochodní okolo svého těla. Zajímavá byla prezentace této akce na výstavě v ifa-Galerie v Berlíně, kde Šejn neprezentoval fotografie, ale ohnivé znaky překreslil popelem na stěnu galerie.

Oheň nebo jeho stopy Šejn občas používal i ve svých procesuálních svitcích vznikajících od poloviny osmdesátých let – šlo o jakési záznamy krajiny na pásy papíru nebo tkaniny frotáží přírodními materiály a fyzickou akcí. Například na diptychu **V místě ohně** zachycují rozmyté uhlíky skutečné ohniště. Se stopami ohně pracuje také série **Viděno v ohni**, do které patří série filcových obrazů, na kterých je zachycen popel z ohně, nebo performance konaná roku 1990 v galerii Na bidýlku v Brně [40], při které Šejn prvně nakreslil na zeď oblouk a poté tento geometrický tvar konfrontoval s gestickou kresbou hořící travou a větvemi. Stopy tohoto „*tichého koncentrovaného rituálního aktu*“<sup>58</sup> pak zůstaly na výstavě jako kresba-instalace.

Šejnovým procesuálním záznamům přírody jsou blízké experimentální fotografie Jiřího Šiguta. Od počátku devadesátých let Šigut vytváří záznamy přírody přímo na velkoformátový fotografický papír, který na nějakou dobu – až několik dní - umístí do

---

<sup>58</sup> Simona MEHNERT: Miloš Šejn (kat. výst.), Berlin, 1995, nepag.



přírodního prostředí, poté ho ustálí a na papíře zůstanou zachyceny všechny přírodní děje, které se na něm za celou dobu odehrály. Tak 11. 7. 1991 na fotografickém papíře rozdělal oheň – výsledkem je čtvercový papír zčernalý světlem, s propálenou dírou uprostřed a bílými stopami nespáleného paliva po jejím obvodu [41]. V roce 2002, v sérii **Moji nejbližší**, Šigut uctil nezvyklým způsobem památku svých rodičů a prarodičů – na šest velkoformátových fotografických papírů nasypal do kruhu jejich popel a poté papíry exponoval světlem svíček – vzniklo šest černých obrazů s bílými kruhy.

## 5.2 Destrukce a čas

V této kapitole bych chtěl popsat díla, ve kterých byl oheň použit k destrukci spálením. Jako projev „revoluční destrukce“ - avantgardní gesto revolty blízké skupině Aktuálního umění nebo revoluční gesto politického významu. Nebo za účelem „spálení důkazů“ – spálení všeho materiálního, co bylo v akci použito a zdůraznění času okamžiku ve kterém probíhala. Jako vyjádření dočasnosti, pomíjivosti, demonstraci času. Spálení materiálních pozůstatků akce může mít také funkci určitého časového předělu – oddělujícího čas akce a čas běžného života.

Zakotvení akce v probíhajícím momentu je zdůrazněno například v Knížákově akci **Demonstrace jednoho** [42], uskutečněné 16. prosince 1964 na ulici 17.října v Praze. Osnova akce zněla: „*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: Prosíme 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 a odejít.*“<sup>59</sup> Probíhající moment a neopakovatelnost času akce je zde zdůrazněna vytrháváním stránek po jejich přečtení a pak spálením všech materiálních zbytků, čímž je zajištěno aby použité rekvizity skončily společně s akcí.

Podobné pálení proběhlo i v jiných Knížákových akcích – např. ve **Hře na vojáky** uskutečněné roku 1965 na Petříně byly nakonec spáleny dřevěné zbraně použité během této hry. Nebo v instrukci pro neuskutečněnou akci **Dům** z roku 1972 se má „*postavit dům ze společně přineseného materiálu (každý přinese, přiveze co může a co pokládá za nezbytné a vhodné) a žít v něm společně jeden den. Pak dům spálit.*“<sup>60</sup> A v jiné neuskutečněné akci, ze stejného roku s názvem **Vor** - měl se zbudovat vor, na něm založit oheň a s ním pak plout tak dlouho, dokud se neprohoří do vody.

Zdůraznění času, ve kterém akce probíhala, které všechny tyto akce spojuje samozřejmě není jediným významem ohně, který je v nich obsažen. Pálení má v každé z těchto akcí samozřejmě i jiné významy, vyplývající z kontextu, ve kterém byl v akci oheň použit.

Pálení jako zakončení akce použil také Olaf Hanel v happeningu **Setkání – Profily** zorganizovaném v roce 1971 - okruhu svých známých rozeslal fotografii místa, a žádal je,

<sup>59</sup> Milan KNÍŽÁK: *Demonstrace jednoho*, in: MORGANOVÁ (pozn. 1), 29.

<sup>60</sup> Milan KNÍŽÁK: *Nový ráj* (kat. výst.), Praha 1996, nepag.

aby mu na ní vyznačily, kam chtějí umístit profil své hlavy, a zároveň je pozval, aby se na ono místo přijeli v určitou dobu podívat. Když přicházeli, na poli bylo rozestavěno asi dvacet různobarevných hobrových desek, v nichž byly vyříznuty profily každého z pozvaných. Tato neobvyklá instalace vyzývala k různým hrátkám, protože otvory byla vidět okolní příroda, která se dostávala do nových souvislostí, stejně tak profily ostatních. Akce vyvrcholila spálením všech obrysů.

V červnu roku 1970 proběhla na louce blízko hradu Lemberka asi nejznámější akce Jana Steklíka, **Letiště pro mraky** [43]. Akce vznikla, jak je pro Steklíka typické, ze spontánního nápadu - na rekonstruovaném hradě se povalovaly role balicího papíru – tak Steklík zapojil své přátele, jejich děti i náhodné návštěvníky do hry. Autorovým vizuálním záměrem bylo proměnit louku v letiště, na kterém by přistály mraky vytvořené trháním balicího papíru. Ty pak byly sebrány na hromadu a zapáleny, takže mohly v podobě dýmu vzlétnou ke svým protějškům na obloze a splynout s nimi. Podstatnými rysy této akce jsou radostná atmosféra spontaneity projevené aktivity,<sup>61</sup> konfrontace země a nebe, ohně a vzduchu. Mraky jsou také pro Steklíka symbolem svobody – i v dobách totality můžou putovat kam se jim zachce.<sup>62</sup>

Tyto ohně při kterých dochází k anihilaci všeho, co bylo v akci použito a tím akce uzavírající můžou mít v těchto akcích happeningového charakteru podobný smysl jako ohně v oněch rituálech přechodu jak se vyskytuje v různých kulturách. Odděluje čas happeningu a čas běžného života.

Oheň jako výraz pomíjivosti použil Tomáš Ruller v performanci **Plavba** [44], uskutečněné na festivalu Factum I., pořádaném Národní galerií v Praze v roce 1992, blízké výše zmíněné Knížákově akci s vorem, Ruller pojal plavbu jako pouť, vztah k přírodě, vzdálení se civilizaci, pomíjivosti, když v loďce zapálil oheň, který prohořel dnem a oheň i s lodí pohltila voda.

Přímo k jakési filozofické demonstraci času použil oheň použil Eugen Brikcius v působivém happeningu **Patření na ideu obrazu**, uskutečněném na podzim roku 1967 ve Špálově galerii v Praze. Úvod akce byl důmyslnou manipulací s časem účastníků, kteří si podle Brikciových instrukcí, pouštěných z magnetofonu přeřizovali hodinky, aby se nakonec vrátili zpět do reálného času. V plynových maskách pak sledovali další část akce: *„Organizátor manipuluje s účastníky čekajícími v přízemí galerie, zatímco v suterénu se*

---

<sup>61</sup> Věra JIROUSOVÁ: Letiště pro mraky, in: Land art (kat. výst.), Blansko 1971

<sup>62</sup> MORGANOVÁ (pozn. 1), 63.

ozývají detonace. Po úvodní šikaň sestupují účastníci do suterénu, kde jsou v naprosté tmě odvedeni k židlím rozestavěným u stěn místnosti. Posadí se naslouchají pomalému tikání metronomu přerušujícím ticho. Po určité době se metronom zastaví a nerušeným tichem je tak dovršen simulovaný přechod z času do věčnosti.

Prostorem místnosti vede několik zápalných šňůr, jež začínají u vchodu a končí u obrazu Radslava Špirhanzla *Pokušení sv. Antonína*, nainstalovaného na protější stěně. Účastníci nemají o existenci obrazu a šňůrové konstrukci nejmenší tušení.

Po určité době jsou zápalné šňůry zapáleny. Jiskry se velice pomalu pohybují v křivkách vedených prostorem, aniž by osvětlovaly své okolí. Jakmile se první jiskra přiblíží k obrazu, do té doby naprosto neosvětlenému, zapálí jej, vyšlehnou plameny, obraz jimi ozařuje sám sebe a vydává tak první zprávu o své existenci. Účastníci soustředěně sledují dialektickou exhibici plamenů, negujících obraz a zároveň jej povyšujících na čistou formu, až do okamžiku, kdy záře plamenů dostupuje nejvyšší intenzity a obraz, jenž se v průběhu své destrukce paradoxně přibližoval totální existenci, přestává existovat vůbec. V této vteřině účastníci patří na „čistou formu obrazu“.<sup>63</sup> Probíhající čas byl zde demonstrován nejen symbolicky – probíhajícím hořením, ale i vizuálně – plamenem.

Soustředění se na probíhající okamžik, je jednou ze základních kvalit akčního umění. Oheň zdůrazňující dočasnost uměleckého artefaktu, jeho relativnost jako konečného produktu ukazuje videoakce Tomáše Rullera **Pálím své kresby** z roku 1984, která společně s videoakcí *Rozbívám své sochy* reaguje na Rullerovu zkušenost ze studia sochařství na Akademii výtvarných umění v Praze. Po zkušenosti se školními pracemi, které studenti pracně vytváří a které jsou pak zase rozbity, aby se ze stejného materiálu začalo tvořit něco jiného, si uvědomil pomíjivost věcí a začal se soustředit na časné procesy; hledání nadčasové hodnoty v pomíjivosti.

V tvorbě Milana Knížáka se také vyskytly díla, jejichž tématem je samotná destrukce. Destrukce jako gesto revolty proti starým myšlenkám typická pro avantgardní umění (ve vyhraněné formě jí známe z futurismu, dadaismu nebo z hnutí Fluxus). Může být chápána jako určitá forma obrody, destrukce k nové tvořivosti.

V některých Knížákových dílech se vyskytuje téma pálení resp. ničení knih – v jednom textu vybízí k „*Zabíjení knih – zastřelením, spálením, utopením, rozsekáním,*

---

<sup>63</sup> Eugen BRIKCIUS: Patření na ideu obrazu, in: MORGANOVÁ (pozn. 1), 166.

*slepením, natřením na bílo, na rudo, na černo, atp.*<sup>64</sup> nebo v textu *Atentát na kulturu své kapely Aktual: „tisíce knih je třeba spálit/probudte pátera Koniáše“*<sup>65</sup>. Pálení knih zde může být oním oblíbeným gestem revolty proti starým myšlenkám nebo v tehdejší politickém kontextu by mohlo být i reflexí určitých praktik totalitního systému.

Na podobném principu jako ničení knih byl založen projekt *Destruovaná hudba* z let 1963-64 – kdy Knížák různým způsobem poškozoval gramofonové desky – škrábáním, pálením, lámáním a zase slepováním a poté je takto poškozené přehrával – *„z destrukce vznikala nová hudba – nečekaná, drásající, útočná i humorná“*<sup>66</sup>.

Příkladem úplně jiného použití destrukce ohněm, v jakési osobní revoluci, je jedna akce brněnského autora Vladimíra Ambroze. V roce 1978 Ambroz uskutečnil sérii akcí, ve kterých pracoval se svým portrétem. Závěrečnou akcí této řady byla **Jen dál** – v níž Ambroz svůj portrét spálil a rozdupal.

Socha-performance **Gottwklec**, kterou v roce 1991 vytvořil sochař Kurt Gebauer, je příkladem destrukce ohněm s politickým podtextem – dílo, ve kterém se pojí socha, akce a procesualnost, Gebauerův typický groteskní a ironizující humor a reakce na aktuální politické dění – revoluci v roce 1989. Pavla Pečinková o tomto díle píše: *„V kuriózním monumentu, vybudovaném na podstavci po odstraněné soše Gottwalda, se optimálně spojuje socha a akce i umění a politická realita: papírová fasáda obřího trpaslíka Gottwalda při vernisáži shoří za radostného ohňostroje a po demagogickém pomníku zůstává jen pokřivená železná kostra, která snad časem zreziví a rozsype se. Akce je odměněna aplausem, kterého se současným umělcům dostane jen výjimečně.“*<sup>67</sup>

Destrukce pálením s politickým významem se v českém umění příliš nevyskytuje. V dílech vzniklých před revolucí by se politický akcent dal najít především v dílech odkazujících na upálení Jana Palacha, jako např. 8.8.88 Tomáše Rullera či Obětní kámen Milana Kozelky, v těchto dílech ale nešlo o destrukci, ale o jakousi oběť. Z děl vzniklých po roce 1989 by kromě Gottwklece šlo zmínit i akci s rudým kouřem, která v roce 2007 proběhla na stejném místě. Jako příklad politické destrukce pálením bych mohl ještě uvést jeden příklad ze současného umění, samozřejmě motivovaný již úplně něčím jiným, než předchozí

---

<sup>64</sup> KNÍŽÁK (pozn. 71), nepag.

<sup>65</sup> Ibidem.

<sup>66</sup> Ibidem.

<sup>67</sup> Pavla Pečinková: Text o Kurtu Gebauerovi, in: [http://www.kurtgebauer.cz/texty/obrazy\\_pecinkova.htm](http://www.kurtgebauer.cz/texty/obrazy_pecinkova.htm), vyhledáno 6. 4. 2010.

díla – v roce 2005 skupina Guma Guar natočila video **Fuckers! Anarchism in alphabetical order**, ve kterém jsou páleny vlajky všech států světa v abecedním pořadí.

Charakter použití ohně v happeninzích Knížákovy skupiny Aktuálního umění v šedesátých let ukazuje **Druhá manifestace aktuálního umění [45]**, jež byla uskutečněna 23.5. 1965 – byla to akce pro větší počet účastníků, kteří byli vybízeni k různým činnostem, podobně jako dříve např. v Aktuální procházce po Novém Světě, činnosti prováděné během akce se ale zradikalizovaly. Řada z nich měla destruktivní charakter. Účastníci museli podstoupit různé úkoly, které pro ně mohly být nepříjemné nebo obtížné - odhodit svoje společenské konvence, když se jim např. poškodil a umazal oděv. Zažívali katartické chvíle např. při „koncertě“ kdy vytvářeli hudbu-hluk vším co jim přijde pod ruku. Nastávaly i lyrické momenty: např. když účastníci kreslili svíčkami na strop sklepa.

Poté se účastníci průvodem přesunuli do parku, kde rozdělali oheň. V kruhu diváků zpívajících banální národní písně se Soňa Švecová pomalu svléká a svlečené kusy oděvu klade na oheň. Nakonec zůstává jen v černém trikotu a z kruhu diváků utíká – ke zklamání senilních pánů a ušlápnutých manželů, kterých tam ale naštěstí moc není<sup>68</sup>. Účastníci jsou pak vyzváni aby striptérku následovali, spálili oblečení, doklady a peníze – svojí identitu, což se ale setkalo jen s rozpačitou odezvou.

Večer akce pokračovala jiným ohněm – s opékáním buřtů a veselím.

V této akci se s prvkem ohně pracuje hned na třech místech – při kreslení svíčkami na klenbu sklepa – jakkoliv má takovéto kreslení ohněm paralely v současném umění, dalo by se přirovnat spíše k malbám pravěkých lidí v jeskyních, jakýsi podvědomý rituál - šlo nejspíše o spontánní kreativitu účastníků – Jindřich Chalupecký, který se akce zúčastnil píše: *„Knížák postupoval se zvláštní zdrženlivostí. Držel se v pozadí; šlo mu o to, aby lidé nalézali něco nového, zasutého v sobě. Knížákovo počínání bylo prosto uměleckých ambicí. Jenom osvobozovalo lidi od naučeného života, vedlo je k zasutým vrstvám vědomí, zapomínaným možnostem existence. Hráli jsme si. Co nejvíce při tom působilo, byla prostota, s jakou akce probíhala, a samozřejmě společenství, které mezi účastníky vytvářela.“*<sup>69</sup>

V duchu této prostoty a společenství se nese i veselý táborák z konce akce. Charakter veselého ohně spojujícího společenství mohly mít i ohně ve výše zmíněných happeninzích.

---

<sup>68</sup> Jak Knížák v popisu akce poznamenává; KNÍŽÁK (pozn. 71), nepag.

<sup>69</sup> Jindřich CHALUPECKÝ: Na hranicích umění, Praha 1990, 90.

Třetímu ohni z této akce – ohni v parku s pálením oblečení a stávající identity a minulosti a tím výzvou k novému začátku – tedy jakýmsi ohněm znovuzrození se ještě budu zabývat v kapitole o rituálu. Ale zároveň ho můžu přiřadit k oné destrukci ke kreativě zmíněné výše – jednomu z hlavních bodů filosofie Aktuálního umění.

### 5.3 Zásah do krajiny

V této kapitole bych chtěl popsat akce, ve kterých byl oheň použit k nejrůznějším land-artovým zásahům do krajiny. Oheň v těchto akcích je prvkem krajiny dočasně vizuálně ozvlášťujícím. V některých akcích je oheň prostředkem určité interakce člověka s přírodou – přírodní prvek ohně v těchto akcích reflektuje jiné přírodní skutečnosti, často je například stavěn do konfrontace s opačným živlem, vodou. Tyto akce byly často skupinovými happeningy s charakterem jakýchsi přírodních rituálů. Dalším typem akcí popsaných v této kapitole jsou akce spojené s instalací či sochařským dílem v krajině či městském prostředí.

V březnu roku 1970 realizovala Zorka Ságlová s Milanem Hlavsou, Věrou Jirousovou, Ivanem Jirousem a Janem Ságlem na poli poblíž Bransoudova u Humpolce **Poctu Gustavu Obermanovi [46]** – jedenadvacet ohňů vytvářejících kruh na zasněžené planině. Akce byla původně plánovaná jako čistě výtvarná proměna zasněžené pláně kruhem ohňů, které v ní zanechají stopy, čistě geometricky-skladebné dílo s interakcí přírodních živlů – ohně a vody, ale během přípravy akce se autorka dověděla že na onom místě, jak uvádí papež Honorius III, ještě ve 13. století probíhala pohanská mystéria a historku o Gustavu Obermanovi – jakémsi „předchůdci akčního umění“, tak akce získala ještě další rozměr - kontextuální vztah k historii místa s kulturní pamětí.<sup>70</sup> Průběh akce Zorka popisuje: „*Ve sněhové vánici jsme naplnili 21 igelitových pytlů jutou a benzínem. Rozložila jsem je v hlubokém sněhu do kruhu a za soumraku jsme je zapálili. Ohně vytvořily ve sněhu stupňovité krátery. Gustav Oberman byl místní švec, který na počátku německé okupace chodil po kopcích a plival oheň, dokud ho němečtí četníci neztloukli.*“<sup>71</sup> Výsledek musel být velmi působivý – jak o něm podává zprávu Ivan Jirous.<sup>72</sup>

Podobný happening s ohni v krajině zorganizoval roku 1972 Olaf Hanel. Pod kopcem Melechovem nedaleko Světlé nad Sázavou Hanel realizoval monumentální akci – asi největší land-artové dílo s ohněm co u nás vzniklo - **Pocta jasným hvězdám**. Šlo jakési imaginární přenesení nebe na zem – na první jarní den zapálil bezmála 120 ohňů, které odpovídaly konstelaci jarní oblohy, včetně zdůraznění jasnějších hvězd většími ohni. Celé prostranství o rozloze téměř jednoho hektaru ještě ohraničoval ohnivý kruh. Účastníci měli připravenou

---

<sup>70</sup> Jiří Valoch naznačuje, že autorka také mohla chtít naznačit svůj vztah k okupaci ze srpna 1968.

<sup>71</sup> Milan KNÍŽÁK (ed.): Zorka Ságlová, Praha 2006, 20.

<sup>72</sup> Ivan JIROUS: Pocta Gustavu Obermanovi, in: Výtvarná práce 7/1970, 2.



dopravu autobusem a v devět hodin večer se pak mohli podílet na zapalování ohňů a poté se podle libosti veselit.

Jako podzimní protipól předešlé akce uskutečnil Olaf Hanel roku 1972 v zatopeném lomu v Lipnici nad Sázavou akci **Poceta Charamzům – Planetárium [47]** – ohně na vodě – plechovky od filmu naplněné hořlavinou, zde měli demonstrovat zdánlivý pohyb slunce po sinusoidě mezi souhvězdími zvěrokruhu. Do akce ale zasáhla silná průtrž mračen – což způsobilo neplánovaný souboj dvou živlů.

Happeningovou akci, v níž klade oheň do souvislosti s vodou, uskutečnil také Vladimír Havlík. V akci **Ohně na řece [48]** z roku 1981 u obce Dalečín na Českomoravské vrchovině zažehl spolu s několika přáteli ohně na vrcholcích pěti kamenných mohyl uprostřed řeky Svratky. Po proudu pak pustil několik malých vorů, na kterých byly umístěny zapálené pochodně. V šeru večera ohně na vorech pomalu proplouvaly kruhem ohňů na mohylách a pokračovaly dál. Náhodní kolemjdoucí mlčky sdíleli magický okamžik. Havlík k akci napsal poetický textový komentář:

*„Stmívá se*

*Uprostřed řeky vzplanou ohně*

*na kamenných mohylách*

*Po proudu připlouvají ohně*

*na malých dřevěných vorech*

*setkání, míjení - proměny světla*

*trvání a plynutí*

*Ohně dohasínají, mizí*

*Je tma, ticho a první hvězdy*

*Mlčení a vzpomínka na Herakleita.“<sup>73</sup>*

Vztah živlů ohně a vody<sup>74</sup> tematizoval Miloš Šejn v neuskutečněném projektu land-artové akce z roku 1972. Akce **Oheň a voda** měla být realizována v Dračí rokli v Českém

---

<sup>73</sup> Radek HORÁČEK (ed.): Vladimír Havlík: soft spirit, Brno 2006, 22.

<sup>74</sup> Oheň a voda jsou také tématem Šejnovy série struktází z roku 1973 Plamen – vodní sloup.

ráji – pozvaní diváci se měli setkat s hořícím plamenem osvětlujícím prostor mezi skalami a zároveň slyšet záznam zvuku vodního pramene z jiného místa v Českém ráji.

V jiném Šejnově neuskutečněném projektu na realizaci v krajině z roku 1976 se objevuje vztah ohně a slunce.

Zajímavé land-artové dílo plánoval během svého pobytu ve Spojených státech uskutečnit Milan Knížák.<sup>75</sup> V roce 1969 měla být v Los Angeles v Californii uskutečněna akce **Cesta ohně**. Osnova akce zní: *„Palivo se přidává jen na jednu stranu ohně a tak plameny postupují pomalu vpřed, zanechávajíce za sebou černou stopu. Ohně na vrcholu kopců. Pohybují se dolů až se potkají někde ve středu údolí. Po půlnoci.“*<sup>76</sup> Tato monumentální půlnoční akce, připomínající tajemnost svatojánských ohňů, *„která by ukázala živel ohně ve všech jeho ničivých i krásu a užitek přinášejících stránkách“*<sup>77</sup>, však byla zakázána požárníky. Knížák poté akci v menším měřítku několikrát uskutečnil v městském prostředí.

Jan Steklík stejného roku uskutečnil komornější land-artovou realizaci – Hořící čáru v lese.

Hořící linie použil také roku 1971 třinecký autor Jan Wojnar. Akce **Spodobnění tří barevných pruhů (žlutý, červený, modrý) plamenem [49]** *„byla provedena v přírodním prostředí v Třinci-Lištné. Tři barevné pruhy vyznačené na skalách pomocí hořlavé barevné kapaliny: žluté, červené a modré, byly proměněny ve stejný oheň a kouř. Došlo zde k vizuální i významové nivelizaci tří barevných pruhů.“*<sup>78</sup>

Tématem proměny přírody existencí člověka v ní, s čímž je také spojeno rozdělování ohně se zabývá **Přírodní environment**, který v roce 1979 uskutečnil Milan Kozelka. Kozelka po čtrnáct dní obýval malý říční ostrůvek, který postupně přetvářel stavbami z kamenů a dalších nalezených materiálů, pálením ohňů a jinými činnostmi spojenými s pobýváním člověka v přírodě.

V následujících akcích byl oheň použit jako součást nějaké instalace či sochařského díla v přírodě. Olaf Hanel oheň použil v jakémsi pseudo-technickém dadaistickém ohňostroji nazvaném **Parní varhany [50]**. Tato akce, pro cestující rychlíkem Praha – Brno byla uskutečněna 14. července 1973. Hanel ji popisuje: *„Přibližně v polovině trasy mezi Prahou a*

---

<sup>75</sup> Spojené Státy Knížák navštívil na pozvání Geoga Maciunase na přelomu let 1968 a 1969.

<sup>76</sup> KNÍŽÁK (pozn. 71), nepag.

<sup>77</sup> MORGANOVÁ (pozn. 1), 92.

<sup>78</sup> Jan WOJNAR: Spodobnění..., in: ČIHÁKOVÁ-NOSHIRO (pozn. 2), příloha.

*Brnem na dobře viditelném místě jsem instaloval monstrum, které bylo v podvečer uvedeno do chodu zapálením nafty v plechovkách od filmu. Kromě vizuálního efektu se zakrátko očekával efekt akustický. V uzavřených plechovkách opatřených otvorem se ohřála voda. Unikající pára, rachot třesoucích se plechovek, bublající hořlavina mísící se s vytékající vodou, to vše vydávalo stěží identifikovatelný zvuk. Několikametrové plameny rozžhavily monstrum do červena. Přijíždějící rychlík produkci akceptoval po svém: poněkud přibrzdil, táhle zahoukal a pokračoval v jízdě.“<sup>79</sup>*

Na sympoziu Chmelnice, konaném v roce 1983 v jedné chmelnici u Mutějovic uskutečnila Margita Titlová-Ylovsky akci – instalaci s názvem **Triptych [51]**. Šlo o tři fáze hoření dřeva – tři skupiny kůlů zatlučených v zemi do čtvercového tvaru, prvně nedotčené kůly, pak doutnající a nakonec čtvercové ohniště, na kterém vesele plápolal oheň, na němž se opékala kukuřice pro účastníky sympozia. Nad všemi fázemi ohně byly zavěšeny rámy s igelitem vyplněné vodou. Kromě toho, že se instalace s ohněm stala jakýmsi přirozeným setkávacím místem, demonstrovala živly oheň, vodu a vzduch nebo přírodní proces zániku - přeměny dřeva v popel, který je pak rozprášen větrem.

Na počátku své tvorby uskutečnil několik akcí a instalací v přírodě – v lese na Českomoravské vysočině - také Jiří Příhoda. V několika těchto dílech určitým symbolickým způsobem interpretoval stromy – v bezejmeném díle z roku 1987 [52] využil zlomeného stromu, stojící část kmene natřel černou barvou, ulomenou část barvou bílou a do místa zlomu umístil oheň nebo v díle pojmenovaném Linie, ze stejného roku, na trojitý strom namaloval na krajní kmeny černou a bílou linii a na prostředním kmeni vytvořil linii ohně.

Zajímavým land-artovým dílem z devadesátých let je **Hora – sopka** Lukáše Gavlovského [53], realizovaná v roce 1995 v rámci sympozia Lemberk 95 nedaleko hory Tlustce v Lužických Horách, hory sopečného původu, která byla ohrožena z důvodu těžby čediče. Josef Hlaváček akci popisuje: „*Přespával v nedalekém lese a obhlížel ten kraj oblin, jež mají snad zmizet. Pak nechal vyhloubit jámu, vydřevil ji a na vzniklou podporu sypal zem, až malý pahorek při určitém pohledu opisoval zvonec Tlustce. Obřadně zapálen loučí shora, proměnil se pahorek – milíř s několika vstupy, z nichž každý byl ozvláštněn kamenem z nějaké známé sopky – sám v sopku a kataklyzmaticky se sesul do svého popele.“<sup>80</sup> „Akce je zajímavá nejen svým symbolickým obsahem a rituálním provedením, ale především precizně*

<sup>79</sup> Josef KROUTVOR: Suterény, Praha 2001, 225-226.

<sup>80</sup> Josef HLAVÁČEK: Panychida?, in: Ateliér č.2/1996, 16.

*formulovanou myšlenkou s neskryvaným ekologickým podtextem.*<sup>81</sup> Pro Gavlovského typický důraz na ekologii se v dřívějším českém umění objevoval jen ojediněle.

Na závěr této kapitoly bych chtěl zařadit několik akcí, které podobným způsobem jako akce výše popsané nepřetvářejí přírodní krajinu, ale v městské prostředí.

V první polovině osmdesátých let uskutečnila Magdalena Jetelová v Šárce v Praze akci **Projekt Šárka – Značení kouřem** [54]. Z dřevěných objektů připomínajících domy se špičatou střechou vycházel červený kouř dýmovnice, tvořící kouřové objekty různých tvarů, z nichž některé připomínají tvarem Československo. Hra s významem kouře coby prvku označujícího z dálky obydlí, zde ovšem kouř značí ještě jiným způsobem. Rudá barva kouře upomíná na politické mapy z šedesátých let, označující socialistické státy červenou barvou.<sup>82</sup> V roce 2007 Jetelová akci s červeným kouřem provedla ještě jednou – pod bývalým Stalinovým pomníkem. Jetelová v těchto akcích spojuje určitý zásah do městského prostředí vycházející z jeho určitého specifika s politicko–historickým významem.

Oheň v městském prostředí použil v několika akcích roku 1994<sup>83</sup> také Eduard Ovčáček. Z provazů napuštěných hořlavinou vytvářel na zemi různé archetypální obrazce, večer, za tmy je zapálil – obrazce působily svou magickou září a ráno po nich zbyly vypálené stopy [55].

V menším měřítku použil hořící geometrické tvary také Svatopluk Klimeš. Při vernisáži své výstavy v plzeňské galerii Trigon v roce 1995 v prostoru před galerií vytvořil kruh z malých ohňů, do nějž umístil trojúhelník z provazů napuštěných hořlavinou a do středu nakonec umístil bengálský oheň.

Dalším příkladem Klimešovy akce v městském prostředí může být světelně – ohňová performance **Serpens I**, provedená na symposiu Zastavený čas v Židovském ghettu v Třebíči roku 1994. Po venkovní zdi bývalé továrny lezl ohnivý had a v posledním patře vyplázl jazyk [56].

---

<sup>81</sup> MORGANOVÁ (pozn. 1), 139.

<sup>82</sup> Magdalena JETELOVÁ: Šárka, in: <http://www.jetelova.de/projects/sarka/modul.html>, vyhledáno 6. 4. 2010.

<sup>83</sup> Například na trienále Prostor ve Zlíně, festivalu Malamut v Ostravě nebo symposiu Zastavený čas II v Třebíči.

## 5.4 Oheň a tělo

Nyní bych chtěl popsat akce ve kterých je s ohněm v různých souvislostech konfrontováno lidské, nejčastěji umělcovo vlastní, tělo. V body-artových performancích byl oheň často jakousi překážkou, kterou performer překonával. Konfrontace těla a ohně znamená vystavení se bolesti. Záměrné vystavení se bolesti může být momentem intenzivního tělesného i psychického vnímání. S bolestí a smrtí jsou spojena určitá tělesná a společenská tabu, která jak umělec, tak jiným způsobem diváci při takovýchto performancích překonávají - cílem tohoto vystavení se bolesti může být její přijetí jako součásti světa a života.

Akce v této kapitole spojuje použití ohně v souvislosti s tělem, kromě tohoto aspektu má oheň v následujících akcích samozřejmě i různé jiné významy, vycházející z konceptu jednotlivých akcí. Zvláštní postavení pak má gesto sebezapálení, jako gesto protestu a oběti.

Kontakt těla s ohněm se vyskytuje v několika performancích Petra Štembery. Jakési přemožení ohně vlastním tělem, respektive částí vlastního těla – krví se objevuje v performanci **Hašení** [57], provedené 30. listopadu 1975, ve které si Štembera krví vytékající z řezu na ruce uhasil hořící šňůru, přivázanou k zápěstí.

Skok do ohně je tématem dvou verzí piecu Skok. Ve **Skoku č. 1** [58], uskutečněném 5. ledna 1976, byly provedeny dva skoky. První z nich určil délku druhého, při němž Štembera, se zavázanýma očima, skočil na místo dopadu prvního skoku, kde však byl nyní vytvořen hořící kruh s kyselinou uvnitř.<sup>84</sup> Ve **Skoku č. 3** z 28. 2. 1978 Štembera skočil z jedné poloviny vodní plochy do druhé spolu se zapálenými benzinovými parami [59].

V **Laica Performance** [60], provedené 10. září 1978 v Los Angeles, oheň nepřichází do styku přímo s tělem, ale je jednou z překážek, kterou performer musí překonávat. Akci Štembera popisuje: „*S nohama připoutanýma k barevně natřené kládě se po břiše plazím k natřeným cihlám, u nichž jsou zapálené svíčky a mezi nimiž a částečně za nimiž září 500-wattový reflektor tak, abych nespálil v rukou a ústech držené provazy (natažené nad svíčkami, upevněné na cihlách), a abych se pokud možno nepořezal o žiletky, ležící v cestě.*“<sup>85</sup>

V performanci **Světloň** [61], uskutečněné 30. července a 1. srpna 1979, „*světloň již netřímá pochodeň vítězoslavně v ruce, jak byl často zobrazován, ale se svým světlem se*

<sup>84</sup> Petr ŠTEMBERA: Skok č.1, in: SRP (pozn. 27), 34.

<sup>85</sup> Petr ŠTEMBERA: Laca Performance, in: SRP (pozn. 27), 43.

plazí a dokonce je jím zraňován“<sup>86</sup> - Štembera se s ucpaným nosem a svíčkou v rybářském „otvíraku“ v puse plazil temným prostorem tak dlouho, jak byl s to.

Také Jan Mlčoch několikrát použil oheň v konfrontaci s tělem. Poprvé Mlčoch oheň použil v performanci **Ohnivě dveře** [62], konané 7. října 1975 v Krakově. Jako jakousi překážku, předěl, přes který se dostává ven z místnosti. Akci popisuje: „V 16:00 jsem zavřel dveře galerie a požádal někoho o pomoc. Ke dveřím jsem na podlahu položil železnou desku a posypal ji vrstvou pevné hořlaviny. Po jejím zapálení jsem odešel k protější stěně, zul se a nechal si zavázat oči. Asistent zatloukl hřebíkem dveře do veřejí, aniž bych věděl na jakém místě. Otočil jsem se, přešel místnost, kde byli shromážděni diváci, vstoupil jsem na plech, na dveřích nahmátl a vylomil hřebík. Poté jsem otevřel, vyšel ven a dveře za sebou zavřel.“<sup>87</sup>

Oheň je zde hraje roli archetypálního symbolu předělu. Karel Srp ohnivě dveře interpretuje, že poukazují na nesnadné setrvání v přímé zkušenosti, která by měla být prvotní, ale před kterou Mlčoch raději prchá do světa zprostředkovanosti.<sup>88</sup>

V performanci **Žebřík** [63], uskutečněné 29. prosince 1977, je oheň použit jako určitá hranice mezi performerem a lidmi, od kterých ho izoluje. Mlčoch akci popisuje: „Vylezl jsem se svázanýma nohama na žebřík opřený o zeď. Pod ním na zemi můj asistent zapálil suchý líc, rozložený ve tvaru chodidel. Byli vpuštěni lidé. Soukal jsem se stále výš, jak jen jsem byl schopen. Pak jsem řekl: „Sundáš mě?“. Několik lidí mě svésilo.“<sup>89</sup>

Vztah k divákům Mlčoch řeší také v performanci **Nic zvláštního** z 30. července 1979 [64], ve které oheň neobrací proti sobě, ale proti publiku, které vytlačuje z místnosti zvětšováním vymezeného prostoru. Popis této akce zní: „V prázdné místnosti stál proti dveřím keř. Od něj jsem na podlaze kreslil křídou oblouky, za něž jsem postupně vytlačoval diváky. Když někdo nechtěl, popohnal jsem ho hořící holí. Když byla místnost vyklizena, zhasl jsem světlo a hořící tyč vhodil mezi diváky.“<sup>90</sup>

Poetickým způsobem použil kontakt svého těla s ohněm v jedné své akci Vladimír Havlík. V roce 1981 dává do paralely tělo a strom v akci **Konfrontace – bolest stromu a bolest člověka** – na obvod kmene břízy připevnil pět pruhů bílého papíru, představujících

---

<sup>86</sup> SRP (pozn. 27), 8.

<sup>87</sup> Jan MLČOCH: Ohnivě dveře, in: SRP (pozn. 27), 53.

<sup>88</sup> SRP (pozn. 27), 12.

<sup>89</sup> Jan MLČOCH: Žebřík, in: SRP (pozn. 27), 60.

<sup>90</sup> Jan MLČOCH: Nic zvláštního, in: SRP (pozn. 27), 62.

notovou osnovu. Papíry pak jeden po druhém zapaloval. Totéž pak zopakoval na vlastní hrudi, s pruhy černými [65].

Metaforického charakteru je jedna z fotografií Jaroslava Anděla z cyklu *Idiomy* z roku 1977 [66].

Kontakt s ohněm se také objevuje v privátním rituálu Miloše Šejna s názvem **Cítěn ohněm** [67], provedeném roku 1996. Šejn zde k ohni ne přistupuje jako k překážce, ale jako ke svému partneru, jak je patrné z názvu akce.

Zvláštní kapitolou užití ohně v konfrontaci s tělem je sebezapálení. Gesto sebezapálení evokuje akt sebeobětování se sebeupálením, opakovaně se v historii vyskytující jako gesto protestu, v českém prostředí spojené hlavně se sebeupálením Jana Palacha. Sebeupálení ohněm se v historii také objevilo jako akt náboženské oběti – příkladem můžou být francouzští jezuitští kněží z počátku 17. století, kteří si pálili ohněm ruce a nohy na připomínku Kristovy oběti.<sup>91</sup>

Poprvé se v českém akčním umění téma sebezapálení objevuje ve výzvě Milana Knížáka z roku 1967, tedy dva roky před Palachovým upálením. Knížákova výzva zní: „*Polejte se benzínem a zapalte na Václaváku nebo ukřižujte na lampě na Národní třídě.*“ Což je samozřejmě myšleno jako nadsázka v duchu Aktuálního umění.

Závažnějším způsobem sebezapálení použil Tomáš Ruller ve své performanci **8.8.88** [68].

8. 8. roku 1988 Ruller odvedl skupinu návštěvníků, kteří přišli na vernisáž jeho zakázané výstavy, na místo bývalé betonárky na sídlišti Opatov, industriálního prostředí s hromadou šterkopísku a bahnitou louží, velkou jak jezírko. Skupina diváků, každý s rolí hnědého balicího papíru, následovala Rullera, který hnědými archy dekoroval zdi, chodníky i popelnice. Nikdo z diváků ho ale nenapodobil – ze ztráty spontaneity, otupělosti a únavě lidí osmdesátých let.<sup>92</sup> Pod horou šterkopísku pak Ruller vysypal z papírového pytle, který si přinesl s sebou, hromadu sádry a padl do ní obličejem, poté se vyšplhal na hromadu šterku a zas se sesunul dolů, pak na sebe vysypal sáčky barevných pigmentů, vzal opět archy papíru, šel k bahnité louži, kde si na zádech zapálil bundu a v plamenech padl do mělké vody. Proměněn bahnem posléze vstává a zas šplhá na hromadu šterku, s železnou konstrukcí na

---

<sup>91</sup> Kenny MCBRIDE: Eastern European Time-Based Art Practices Contextualised Within the Communist Project of Emergence and Post-Communist Disintegration and Transition, in: [http://www.agora8.org/reader/Kenny\\_McBride\\_ch2.html](http://www.agora8.org/reader/Kenny_McBride_ch2.html), vyhledáno 6. 4. 2010.

<sup>92</sup> Jak komentuje Zdeňka Gabalová, in: Zdeňka GABALOVÁ: Poznámky k jedné performanci, in: *Někde něco 12, jaro 1989, nepag.*

zádech. Na závěr, na hranicích svých sil, při Janáčkově hudbě nabídne publiku chléb a víno. Vlasta Čiháková-Noshiro k tomu píše: „Dokázal se při tom všem zachovat natolik civilně (nebylo v něm nic extatického ani agonického), že všem přítomným bylo jakoby naordinováno anestetikum grotesky, zahlazující stopy po šoku a směřující k reakci do hlubší, kontemplativní polohy.“<sup>93</sup> „V našich krajích se stalo zvykem nereagovat adekvátně ani na násilí páchané bezprostředně na nás samých, a právě s tím Ruller podvědomě pracuje...Ačkoli se zkusmo dotýká nejtemnějších hlubin lidského bytí, zůstává v podstatě optimistou, který neztrácí víru v možnosti člověka projít zdí lhostejnosti a vymanit se vlastními silami z každé degradující situace,“ jak píše Zdeňka Gabalová.<sup>94</sup>

Rullerovo sebezapálení se dá chápat v kontextu upálení Jana Palacha, ale i jako metafora oběti obecně. Tomáš Ruller k tomu v rozhovoru s Karlem Zavadilem říká: „Akce se konala v kontextu výročí okupace z roku 1968. 21. srpna by bylo příliš prvoplánové, bylo dvacáté výročí a systém byl přichystaný na represe. A tak se řada podobných akcí konala k symbolickému datu, kde byly ty osmičky českých dějin pěkně v řadě za sebou. Palachův oheň naši generaci samozřejmě provázel. Jeho pochodeň ale nebyla to jediné, dokonce ani ne zásadní k interpretaci této akce. Když si vzpomenu na své inspirace ohněm, stejně tak citově excitující jako Palach pro mě byly obrazy hořících zenových mnichů, kteří měli k sebeupálení podobné důvody. Oheň je mnohvrstevný symbol a já si myslím, že kvalitní umělecké dílo je hluboké právě tehdy, když se dotýká mnoha různých úrovní vědomí a souvislostí. A tahle akce měla významů celou řadu. Hodně pozornosti vyvolalo, že byla reakcí na cenzurní zásah, který znemožnil celkem nevinnou výstavu kreseb a vyprovokoval tak velmi expresivní a emotivní akci.“<sup>95</sup>

Ve stejném rozhovoru Ruller ještě říká o ohni: „Život je svým způsobem hoření. Člověk plane ať už láskou nebo tím, že pomalu odhořívá oxidací a stane se z něj nakonec popel. Oheň a proces hoření je vlastně velmi výrazným fenoménem našeho života, na který je dobré nezapomínat.“<sup>96</sup>

Sebezapálení Ruller použil ještě v performanci **New York Mandala**, uskutečněné roku 1990 v P.S.1 Museu v New Yorku [69].

---

<sup>93</sup> Vlasta ČIHÁKOVÁ-NOSHIRO: Umění jako postoj; On-to-logické doteky, in: Výtvarné umění 2/4 1991, 24.

<sup>94</sup> GABALOVÁ (pozn. 92), nepag.

<sup>95</sup> Karel ZAVADIL: Rozhovor s Tomášem Rullerem, In: Art & Antiques 5/4, 2006, 58.

<sup>96</sup> Ibidem, 57.



## 5.5 Oheň jako materiál

V této kapitole bych chtěl popsat díla, ve kterých byl oheň použit jako materiál. Oheň jako materiál reagující s jinými materiály v jakýchsi alchymistických akcích využívajících jeho fyzikálních vlastností – schopnost působit agresivní rychlou reakci, často fatálního charakteru, způsobovat přeměnu, destrukci některých látek shořením, explozí, roztavením, a jinými látkami zas být tlumen a hašen. V kontextu akcí mohou tyto reakce nabýt různého metaforického významu.

V jiných dílech je oheň použit jako materiál tvořící společně s jinými materiály akce-instalace. Do této skupiny akcí-instalací by kromě děl popsaných v této kapitole samozřejmě šla zařadit i mnohá jiná díla, zejména z kapitoly o ohni v land-artu.

Milan Knížák 23. 3. 1977 v lese mezi Mostem a Lovosicemi realizoval **Matariálová events** - sérii interakcí různých látek a materiálů. Mezi různými reaktivními materiály agresivně přeměňujícími materiály jiné byl v mnoha těchto „událostech“ použit oheň. Knížák tyto materiálové interakce popisuje jako „*Setkání různých látek. Diskuse materiálů. Souboje předmětů, látek. Materiálové války. Personifikace čehokoliv. Setkání různých oblastí existence. Setkání jako setkání živých bytostí. (např. Oheň, krev, led, vlasy. Oheň, kámen, jídlo. Maso, kyselina, hořlaviny. Barva, tráva, vzduch...*“<sup>97</sup>

Jiným způsobem použil oheň v interakci s jiným materiálem Petr Štembera v performanci **Přednáška [70]**. Popis této performance provedené 7. července 1976 v Pésci v Maďarsku zní: „*Klečíc na hrachu jsem vedle improvizovaného stolku četl z knihy M. Heideggera O pravdě a bytí (v originále) tak, že jsem četl stále jeden a týž odstavec, a po každém odstavci si dal mocného loka z láhve vodky. Na stolku byla mísa s kynoucím těstem, obklopená svíčkami. Těsto pomalu přetévalo z mísy a zhaslo svíčky... K vědomí jsem přišel po 20 hodinách.*“<sup>98</sup> Objekt z těsta zhaslého svíčky je zde jakousi paralelou k Štemberovu opíjení se alkoholem při četbě náročného textu a pravdě a bytí; vizualizace plynutí času. Objekt by také mohl být chápán jako jakási Šemberova pocta Terryemu Foxovi – svíčka i těsto byly Foxovými oblíbenými materiály.<sup>99</sup>

Různých procesuálních materiálů ve svých akcích a instalacích s oblibou využívá také Tomáš Ruller. Tyto materiály ve svých alchymistických akcích nechává mezi sebou reagovat

---

<sup>97</sup> KNÍŽÁK (pozn. 71), nepag.

<sup>98</sup> Petr ŠTEMBERA: Přednáška, in: SRP (pozn. 27), 36.

<sup>99</sup> SRP (pozn. 27), 7.

(např. v site specific akci **Studený oheň (33 in-fúzí)**, uskutečněné na Festivalu ohně v Grazu roku 1993 [71]), proměňovat se, vzplanout, shořet (např. v TV performanci **Nehybnost** z roku 1991 [72]). Nebo třeba potenciálně vybuchnout jako v sérii akcí se semtexem z počátku nového tisíciletí.

Materiál ohně používá ve svých performancích-instalacích také Svatopluk Klimeš. Roku 1986 uskutečnil při vernisáži své výstavy v ÚMCH ČSAV performanci/installaci **Banket s ohněm [73]** – na stole bylo připravené něco na způsob vernisážového pohoštění – z různých hořlavých látek v porcelánových mísách a na vidličkách, které byly v potmělé místnosti zapáleny. Performance skončila po dohoření „občerstvení“, ale reliky po ní zůstaly po celou dobu výstavy jako instalace. Klimeš tuto performanci, která měla podobu tajemného alchymistického rituálu, dále rozvíjel a obměňoval při několika dalších výstavách.<sup>100</sup> Například v performanci **Banket** pro hosty konané roku 1991 v Mnichově.

Oheň Klimeš často také staví do kontrastu s opačným živlem – s vodou. V první polovině devadesátých let v několika verzích uskutečnil performanci **Oheň – voda [74]**,<sup>101</sup> ve které sedí ve vaně uprostřed soupeření mezi vodou a ohněm, který zapaluje ve skleněných talířích plujících po hladině. Klimeš o této performanci říká: „*V galerii Jensen v Hamburku v prosinci 1993 a potom za pár měsíců v nové verzi pro Středoevropskou galerii v Praze jsem uspořádal performanci Oheň – voda. Už z jejího názvu je patrné, co mě stále více a více zajímá. Zabývám se úvahami nad těmito živly, nad jejich vztahem, jak se mohou navzájem potlačovat, jak se v sobě zrcadlí, jak mohou být katastroficky neovladatelné nebo jindy přítulně hravé.*“<sup>102</sup>

Oheň a vodu Klimeš použil také například v performanci **Molekula DNK [75]**, provedené na mezinárodním festivalu performance *Serpens I*, v synagoze Na Palmovce v Praze v roce 1996. Oheň spirálovitě hoří na válci z pletiva nad kruhem ohňů se sudem vody uprostřed.

Humor typický pro část Klimešovy tvorby ukazuje performance **Einstein na pláži u Řípu [76]**, uskutečněná roku 2006 v Galerii moderního umění v Roudnici n.L. Ve vodním bazénku byla hora Říp, postavená z kamenů, k ní připlouvaly voskové loďky, které si svítily svíčkami hořícími na jejich palubách. Na závěr hora říp překvapila mohutnou erupcí ohně. Jako hudební doprovod hrála hudba Philipa Glasse - *Einstein on the Beach*.

<sup>100</sup> MORGANOVÁ (pozn. 1), 57.

<sup>101</sup> Poprvé roku 1990 v Lounech, pak v prosinci 1993 v galerii Jensen v Hamburku, 3. 2. 1994 v Středoevropské galerii v Praze, roku 1995 pod názvem Já – oheň – voda v Malostranské besedě v Praze.

<sup>102</sup> Jiří MACHALICKÝ: Rozhovor se Svatoplukem Klimešem, in: *Tvar* č.15/1994, 8.

Vztahu ohně a vody také využil Tomáš Ruller v site specific akci **Tři v jednom** [77], na sympoziu Hermit v Plasech roku 1993 – během akce konfrontoval s ohněm vodu v zatopeném sklepě kláštera.

## 5.6 Oheň a rituál

V této poslední kapitole bych se chtěl věnovat akcím s charakterem rituálu, obřadu. Rituál je v tradičních kulturách součástí náboženství, tedy součástí života, do kterého uvádí řád zděděný po předcích, tím má také funkci vzdělávací, udržuje kontinuitu a harmonii společnosti, sjednocuje jedince nejen s lidmi žijícími ale s všemi generacemi předků, rituálem se člověk v neposlední řadě dostává do kontaktu s posvátným, rituál je úzce spjatý s mytologií – je opakováním určité božské činnosti, opakováním rituálu se lidé podílejí na posvátném řádu světa.

Umělecká díla rituálního charakteru samozřejmě nejsou náboženskými rituály – nejsou vyjádřením náboženské koncepce světa, ale individuálním uměleckým záměrem - s náboženským rituálem mají ale určité společné formální znaky, například jeho „jazyk“ - přístup k duchovnu přes tělesnou akci a smyslové vnímání, a také schopnost skrze společně prováděnou činnost spojovat společenství, jak tomu mohlo být ve skupinových akcích. Jiné akce mohou mít také charakter „osobního rituálu“ – individuálního rituálu, ve kterém jde o osobní nalézání vztahu k univerzu. Tyto individuální meditace mají blízko některým formám východoasijského praktikování duchovního života, zaměřeného na osobní cestu jedince – zen buddhismus či jóga měli vliv na řadu umělců sedmdesátých let (jmenovitě například na Milana Knížáka či Petra Štemberu). V mnoha akcích jsou také aktivovány určité archetypální obrazy uložené v naší paměti. Mezi tyto archetypální symboly patří v různých významech i oheň, jak již bylo nastíněno v kapitole o ohni v myšlení.

Rituální charakter mají mnohé akce zmíněné v minulých kapitolách – například většina happeningových akcí. V této kapitole bych chtěl uvést další příklady rituálních akcí, v nichž se oheň objevuje v různých symbolických funkcích, jako součást rituálu přechodu a také s ohněm úzce spojeného rituálu oběti, dále bych chtěl představit akce reagující na archaické rituály a akce jako rituály poznávání a kontaktu s přírodou.

Oheň s různou symbolickou funkcí se vyskytuje v řadě akcí Milana Knížáka, které koncem šedesátých let získaly charakter skupinových rituálů, připomínajících obřady přírodních národů.

V několika těchto obřadech byl použit kruh z ohně – jako určité vymezení „posvátného prostoru“ akce, jako v Knížákově textu **Svatební obřad** z roku 1970: „*Na bílé nedotčené sněhové pláni chodíme dokola tak dlouho, až naše stopy vytvoří ve sněhu kruh. Po obvodu kruhu se rozlije benzin a zapálí. Uvnitř toho ohnivého prstenu ji políbím na bradavky*

obou prsů...“<sup>103</sup> či jako prvek sjednocující společenství v **Tryzně za Jana Patočku** z roku 1977: „*Kruh lidí předávajících si beze slova z ruky do ruky hořící pochodeň. Doprovázeno rachotem motorek. (Provádět ve výroční den. Nejlépe za noci na holém vrcholu osamělého kopce.)*“<sup>104</sup>

V nerealizovaném obřadu z roku 1975 s názvem **Burning Mind Ceremony** je oheň symbolem očisty a znovuzrození: „*Lidé se vyšplhají na velikou skálu, svléknou si oděvy, sbalí do balíků, polejou hořlavinou, zapálí a metají ze skály dolů. Potom šijou z předem přinesené látky nové oděvy. (Při práci mohou zpívat krásné písně.) V nových šatech pomalu sešplhávají dolů a rozcházejí se.*“<sup>105</sup> Jde o podobné pálení oblečení, které se objevilo v již zmíněné **Druhé manifestaci aktuálního umění**. Pálení oblečení a stávající identity a minulosti je výzvou k novému začátku, znovuzrození, je to podobný oheň jako předěl, který se objevuje v rituálech přechodu.

Tyto ohně pálicí staré za účelem obnovy a vzniku nového mají podobný charakter jako ohně, které jsou v mnoha kulturách součástí rituálů přechodu. Jako takové ohně by v akčním umění bylo možné interpretovat všechny ohně použité jako nějaký předěl – například ohně na konci happeningů oddělující čas happeningu od času běžného života, z jiných akcí by to mohla být například performance Ohnivé dveře Jana Mlčocha, kde je také oheň společně se zatlučenými dveřmi určitým symbolickým předělem, přes který se performer dostává.

Mezi rituály přechodu patří i rituál pohřební. V řadě děl s ohněm se také vyskytuje souvislost se smrtí, ale i znovuzrozením, například v dílech Dalibora Chatrného či Jiřího Šiguta, zmíněných v kapitole o kresbě ohněm. V díle Moji nejbližší Jiřího Šiguta je oheň jako archetypální symbol smrti a znovuzrození podtržen symbolem kruhu, také archetypálním symbolem obnovy života.

Nyní se ještě jednou zmíním o oběti v ohni. Jindřich Chaloupecký píše o vystoupení Soni Švecové v **Druhé manifestaci aktuálního umění**: „*Zůstali jsme tam ještě pár dlouhých chvil mlčky stát; okouzleně jsme se dívali do plápolajícího ohně, poslouchali jeho praskot a nejasně si uvědomovali, že v tom nudném a kalném poledni sychravé městské neděle, pár kroků od široké třídy, odkud k nám chvílemi zazníval hluk projíždějících tramvají a aut, se*

---

<sup>103</sup> Milan KNÍŽÁK: Bez důvodu, Praha 1996, 72.

<sup>104</sup> Ibidem, 74.

<sup>105</sup> Milan KNÍŽÁK: Burning Mind Ceremony, in: Morganová (pozn. 1), 164.

*před námi odehrál v symbolické podobě archaický rítus upálení panny.*<sup>106</sup> Chalupecký vidí v podtextu Knížákových akcí – dělání ze sebe šašků a bláznů, vydávání se zesměšnění a potupě – potřebu obětování sebe sama. Poukazuje při tom na Knížákovu výzvu z roku 1967: „*Polejte se benzínem a zapalte na Václaváku nebo ukřižujte na lampě na Národní třídě.*“ Kterou spojuje s upálením Jana Palacha o dva roky později, na což češi nereagovali povstáním, jako na politický akt, ale se zbožnou úctou, odpovídající obětnímu obřadu.<sup>107</sup>

Na Palachovu oběť kromě již zmíněného Tomáše Rullera v akci 8.8.88 reagoval například i Milan Kozelka, který svou akci **Obětní kámen** roku 1979 věnoval výročí Palachova upálení. V této akci se objevil motiv zapálení kamene – obětování kamene, podobně jako v akci **Oběť Vltavě** ze stejného roku nebo v akci **Oslava kamene** z roku 1978.

Odlehčenějším způsobem téma oběti v ohni ztvárnil Ladislav Novák ve svém **Putování s ichichvory** realizovaném roku 1978 a 1979 [78]. Novák o této akci vypráví: „*Byly to proměnlivé plastiky, jejich okončety se daly vzájemně proplétat a provlékat, sbalovat a rozbalovat. Nazval jsem je ichichvory. Konec tohoto neologismu připomíná české slovo tvory, začátek německé slovo ich. V češtině existuje též hovorové slovo pišišvor (prý z maďarštiny), označuje malé, směšné a neobratné stvoření. Jsou tedy ichichvoři podivná stvoření, která jsou ze mě, žijí ve mně.*

*(...) Udělal jsem ještě jednoho, obřího ichichvora, a potom všechny vyvezl ven. Jak se radostně začali protahovat, mžourat očima, rozvalovat na sluníčku! Jedni se sice tvářili otráveně, ale největší z nich začal pózovat jako špatný herec, až si nakonec vynutil pozici patriarchy. Při vši směšnosti to bylo velkolepé. Ale kde by to všechno skončilo, kdybych povolil všem jejich choutkám?! Když král, tak král. Uchopil jsem tedy krále, sbalil ho a přes všechny jeho odpor (ostatně dost chabý) odnesl na kamenitý pahorek, kde se dosud zjara pálí čarodějnice a kde - jsem o tom pevně přesvědčen - bývalo kdysi pohanské obětiště. Tam jsem tedy upálil krále. Vzňal se vysokým plamenem, vydechl oblak dýmu, smrští se do škvařících drobtů a nebyl. Ti ostatní se bázlivě schoulili a beze slova protestu se dali zase zavřít do pytle. Zdají se tam bezpečně uzavřeni, ale jednoho dne se vydají oni sami, či jejich bratrance a sestřenice z mých froasází, do světa, aby se zahnízdili v několika hlavách, aby se tam množili a odtud se šířili dál, dál a dál, celou touto galaxií. a tak splnili své nejhlubší poslání. Pokud je ovšem někdo dřív všechny nepochytá a nespálí. Ale pochytat všechny do*

---

<sup>106</sup> CHALUPECKÝ (pozn. 80), 93-94.

<sup>107</sup> Ibidem, 94.

*posledního? To je zřejmě úkol příliš náročný i pro Velkého Inkvisitora, ať už se jmenuje jakkoliv.*<sup>108</sup>

V Putování s ichichvory byla propojena fantaskní hravá imaginace s určitými symbolickými významy, rituální charakter, rituální upálení krále evokující pohanské zápalné oběti. Upálení jako zničení nebo upálení jako „*proměna v téměř průsvitný dým a splnutí s oblaky.*“<sup>109</sup>

Jako oběť by bylo možné interpretovat i bolest, ať už reálnou, nebo jen jako riziko, v řadě body-artových děl.

Jako rituál oběti by kromě akcí zmíněných v kapitole o ohni a tělu šla interpretovat akce Pavla Büchlera **Hranice (Obřad pro ty, kteří odešli)** [79]. Büchler roku 1976 uskutečnil jakési symbolické rozloučení s některými členy K.Q.N., kteří emigrovali. Na zamrzlé řece Bečvě v Hranicích na Moravě Büchler okolo sebe vyryl v ledu kruh, nalil do něj benzín, který zapálil a čekal...<sup>110</sup> Kruh ohně je zde vymezením obětního místa, ale zároveň i prostředkem oběti.

Téma ohně v kontrastu s ledem bylo použito také v akci Jana Mlčocha s názvem **14. října** z 1. února 1976 [80]. Mlčoch se označil za pachatel požáru Veletržního paláce. Mlčoch tuto akci popisuje: „*V malé místnosti ve středu města jsem dlouhou dobu držel ruce v umyvadle s ledovou tříští. Potom jsem napsal dopis, v němž jsem se označil za pachatele požáru Veletržního paláce*“ [fotografie hořícího paláce vysely nad stolkem]. „*Týž den jsem dopis odeslal.*“<sup>111</sup>

Řada akcí nějakým způsobem poukazovala na různé archaické rituály – často místem kde se konala – jak tomu bylo u **Pocty Gustavu Obermanovi**, která se konala na místě pohanských mystérií. Miloš Šejn si záměrně vybíral místa mající vztah k pravěkým kulturám – například jeskyně, jako například v akci **Vymezení prostoru ohněm**, ve které zpřítomňuje zážitky prvních lidí, co ovládli oheň. V Šejnových zápiscích můžeme sledovat jeho vlastní pocity z několikahodinových pobytů v jeskyních, stavy transu, napětí po dlouhé koncentraci, únavu, pády na hladké zemi, zranění hlavy atd.<sup>112</sup>

<sup>108</sup> Ladislav NOVÁK: Receptář, Praha 1992, 132-134

<sup>109</sup> Ladislav NOVÁK: Setkání s ichichvory po dvaceti letech, in: ČIHÁKOVÁ-NOSHIRO (pozn. 2), příloha.

<sup>110</sup> MORGANOVÁ (pozn. 1), 127.

<sup>111</sup> Jan MLČOCH: 14. října, in: SRP (pozn. 27), 54.

<sup>112</sup> MEHNERT (pozn. 69), 11.

V soukromém rituálu **Padající slunce** Šejn přímo navazuje na tradici svatojánských ohňů – oslav letního slunovratu, kdy byly během starodávných rituálů, zapalovány ohně a do vzduchu se házely nebo kutálely z kopce hořící kola. Jiří Zemánek o Šejnově rituálu píše: „Uplatnil zde kosmologický znak ohňového kruhu, v němž se zároveň odráží archetypální paměť posvátného středu světa i vzpomínka na protektivní význam takových rituálních obřadů, jež měly magicky ochránit celek krajiny a přispět k obnově jejího životního cyklu.“<sup>113</sup>

Jiným příkladem akce reagující na rituály obnovy přírodních cyklů je happening Milana Kozelky **Vítání jara** uskutečněný v Praze na Šárce roku 1973. Na rozdíl od Šejnova intimního prožívání přírody a konkrétního místa šlo o skupinovou akci happeningového charakteru. Akce byla volnou interpretací rituálu kmene Zuni, – skupina účastníků ohřívala v ohni kameny, které pak vyhazovala do vzduchu a zahrabávala do země – aby pomohly jarní přírodě zahřát vzduch a zem.

Na archaické sepětí s přírodou odkazuje také rituální akce **Havran** Milana Periče, kterou 22. května 1991 Perič s přáteli uskutečnil na místě keltského opida ve Strakonících nad Beroučkou. Na louce pod valy opida byly vytvořeny tři dřevěné objekty, které pak byly během rituálu zapáleny. Druhá část akce pak proběhla na zahradě AVU, kam byl přenesen jeden z objektů a opět zapálen spolu s na zemi provedenou kresbou havrana, použitou i v předchozí části. Peričovým záměrem bylo „přenesení energie koncentrované v průběhu rituální akce, z konkrétního místa s výrazným keltským mytologickým významem do civilního sociálního prostoru školy.“<sup>114</sup>

Archaické rituály měly vliv i na Svatopluka Klimeše – v souvislosti se svojí performancí Oheň – Voda zmiňuje slavnosti ohně starých Slovanů, které prý často byly doprovázeny loďkami plovoucími po potoce či jezeře a dále zmiňuje pojmy očista ohněm a očista vodou.<sup>115</sup> Na tradici svatojánských ohňů Klimeš reaguje akcí **Pocta svatojánským ohňům**, konanou v Katowicích v Polsku roku 1994.

Na Klimešovu tvorbu měla také vliv jóga. V rozhovoru s Jiřím Machalickým vypráví o akci, kterou uspořádal na setkání jogínů v Látkách u Zvolenu v létě 1986 – Klimeš všem účastníkům dal arch balicího papíru, ukázal, jak z něj sestavit krychli, všichni podle něj skládali. Potom do krychle vložili zapálené svíčky, se svítícími krychlemi vyšli do nočních hor. „Každý si musel své světlo pečlivě chránit. Na černé trávě jsme utvořily ohnivého hada,

---

<sup>113</sup> ZEMÁNEK (pozn. 44), 121

<sup>114</sup> Milan PERIČ: Rituální akce Havran, in: Ateliér č. 16/1991, 16.

<sup>115</sup> MACHALICKÝ (pozn. 112), 8.



*který se sunul po temných pastvinách na vrchol blízkého kopce. Tam jsme uzavřeli svítící kruh.*<sup>116</sup>

Následující akce jsou jakýmsi rituály kontaktu s přírodou. Oheň se v těchto akcích objevuje jako jeden ze základních přírodních elementů – živlů. Z již popisovaných akcí by sem šly zařadit například akce Miloše Šejna, jež jsou jakýmsi osobními rituály sejetí člověka s přírodou, v nichž určitá spontánní gesta nabývají určitých archetypálních významů.

Šejnovým rituálům s ohněm je určitým způsobem blízká akce Svatopluka Klimeše **Echo na řece Jizeře [81]**, konaná na sympoziu Střecha Evropy v Horušovicích v údolí řeky Jizery roku 1994. Klimeš zde tematizuje vztah ohně a vody - Nad řekou zapaluje ohnivé znaky, které se odráží ve vodní hladině a pak je pouští po proudu.

Ve dnech 3.- 9. 7. 1972 na Vlčí hoře u Rumburku realizoval Miroslav Pacner se svými přáteli akci **Realizace textu Gastona Bachelarda Plamen svíce a sedm dní Stvoření [82]**. Pacner s přáteli žili po sedm dní jakoby to bylo sedm dní stvoření – jako by znovu prožívali stvoření světa. Vnímali Zemi, Rostliny, Vodu, Oblohu, Hvězdy, Slunce, Ptáky, snili při Plameni svíce a zapálili „První Ohně Světa“ Toto primární vnímání bylo ještě doplněno tvorbou určitých symbolických artefaktů umožňujících další vnímání přírodních skutečností – vznikly sluneční hodiny, zrcadla odrážející sluneční záři, barevná hudba při poslechu skladby Stvoření světa od Daria Milhauda a dřevěná plastika Oltář plamene vznikající pět dní.

Akce byla jakýmsi symbolickým rozšířením inspirace textem Gastona Bachelarda Plamen svíce, který v českém překladu vyšel roku 1970. Vnímání plamene ohně se stalo inspirací vnímání celého světa ve své původní podobě.

V druhé polovině sedmdesátých let je příklon k přírodě patrný i v jedné části tvorby Milana Knížáka, kontakt s přírodou je zde paralelou ke kontaktu s lidmi, oheň zde již nevystupuje jako symbolický prvek, jako v Knížákových obřadech, ale jako prvek přírodní. Rituály z této doby jsou často jen ve formě instrukcí - rituálů pro mysl. Příkladem může být **Poznávání vzduchu** z roku 1977, ve kterém se mají se vzduchem vykonávat různé činnosti – mazlit se sním, dělat si z něj šaty, jednat s ním jako s partnerem, zabít vzduch – ranami nožem, ohněm, pěstmi, utopením...

Ze stejného roku jsou i **Nucené symbiosy** – „*Být připoután k někomu (k něčemu) po dlouhou dobu. 2 stromy svázané k sobě. Dělat vše 2 krát Třikrát N-krát. Mít vše 2 krát*

---

<sup>116</sup> MACHALICKÝ (pozn. 112), 8.

*Tříkrát N-krát. Být 2 krát Tříkrát N-krát. Svázat 2 hlavy, 2 láhve, 2 kameny, 2 lidi. Spojit 2 myšlenky, 2 bílé plochy, 2 ohně, 3 bílé plochy, 3 ohně, atp. (...) Šaty pro dva, pro tři, pro dav. Atp.*<sup>117</sup> Jde zde o sjednocování, spojování lidí, společné spoluprožívání, věcí a přírodních prvků, které zde mají často různý charakter – například kontrast bílé plochy a ohně.

Jakýsi intimní rituál symbolického splynutí s přírodou uskutečnil roku 1979 Tomáš Ruller. V akci **Být či nebýt**, provedené v jeskyni Švédův stůl v Moravském krasu, si Ruller pomaloval levou polovinu těla bílou barvou a pravou černou „*aby vyjádřil svou touhu po integraci a sjednocení protikladů, zřejmě si při tom neuvědomil, že tak bývá zobrazován původní androgyn Adam Kadmon. Pravděpodobně ani nevěděl, že mýtus primordiálního androgyna, společný téměř všem kulturám, dal vzniknout četným rituálům, jejichž cílem bylo alespoň dočasné původní dokonalosti, jednoty a totality. Jeho rituál ovšem dosahoval i řadu zcela vědomě prováděných úkonů. Ostříhání dohola bylo dobrovolnou obětí (...) omytí symbolickou očistou (...) Celý obřad byl provázen intenzivní komunikací s přírodou, prožitkem jednoty čtyř živlů: oblohy nad hlavou, šumění vody z blízkého potoka, zapáleného ohně a země, v jejímž lůně, představovaném jeskyní se obřad odehrával,*“ jak píše František Šmejkal.<sup>118</sup>

Symboliku podobného druhu použil Jiří Příhoda v osobním rituálu nazvaném **Sredni Vaštar** z roku 1986 [83]. Na skálu v lese na Českomoravské vysočině nakreslil dva trojúhelníky, černý a bílý představující plošnou projekci rovnostranného jehlanu, jakéhosi symbolu jednoty, mezi horními vrcholy černého a bílého trojúhelníku zapálil ohnivou linii, patrně symbolizující vyvážené napětí mezi protiklady. Na fotografii z akce je vidět Příhodu stojícího tak aby jeho tělo korespondovalo onomu znaku na skále. Název akce je převzatý z povídky anglického spisovatele Hectora Munro, jejíž hlavní hrdina si vytvořil obraz osobního boha, před nímž pořádá rituály, zachycující konflikt uzavřeného dětského světa a tyranizujících dospělých.<sup>119</sup>

Na závěr této kapitoly bych chtěl ještě upozornit na oheň svíček. Oheň svíček je primárně chápán jako oheň-původce světla, podobně jako oheň lampy, je to jakýsi čistý oheň – nezůstává po něm příliš zbytků, často je také užíván v obřadech různých náboženství jako symbol posvátnosti, Boží přítomnosti, oběti, atd. podobně se svíčky zapalují u lože zesnulého

---

<sup>117</sup> Milan KNÍŽÁK: Nucené symbiozy, in: MORGANOVÁ (pozn. 1), 165.

<sup>118</sup> ŠMEJKAL (pozn. 20), 16.

<sup>119</sup> Karel SRP: Jiří Příhoda 1985-95 (kat. výst.), Praha 1995, nepag.

či na hrobech jako projev úcty k zemřelým či symbolem věčného života, svíčky zapalují je zvykem zapalovat v civilním životě například u různých slavnostních okamžiků jako oslava narozenin a podobně.

Světla svíček působivým způsobem využil Svatopluk Klimeš v akci/installaci **Hladina světla [84]**, kterou v roce 1994 uskutečnil v synagoze Na Palmovce v Praze – spolu s pomocníky na podlaze synagogy zapaloval za zvuku židovských písní tři sta šedesát pět svíček. Hladina světla se rozsvěcovala kolem návštěvníků stojících na dvou dřevěných stupíncích.

Svíčky Klimeš při svých instalacích a performancích používá opakovaně – například v instalaci na výstavě Forum '88 v Holešovické tržnici, či na vernisáži své výstavy v Galerii bratři Čapků roku 1992, kde každý návštěvník dostal svíčku, kterou mohl umístit do instalace čtyř mělkých van naplněných vodou a oblázky. Marcela Pánková o této akci píše: „*Každý přítomný byl umělcem osobně uvítán a zároveň nenásilnou cestou – v podobě zapálené svíce – dostal šanci k vlastnímu uklidnění. Nesl si svůj ohníček, zpomalil krok, ztišil dech (...) jogínská meditační metoda traktátu – upřeného pohledu na plamen svíce, umožnila přítomným dojít ke ztišení mysli a přispěla jejich podílem k celkové atmosféře výstavy.*“<sup>120</sup>

Jiný příklad Klimešova použití svíček může být instalace **Horká lázeň** z roku 1991 – vanička s vodou ve které stojí zapálené svíčky a na okraji sedí humorná hračka-rybka, nebo akce Einstein na pláži u Řípu, popsaná v předchozí kapitole.

Z dokumentačních fotek je také patrné, že svíčky osvětlovaly mnoho body-artových performancí, a tím ještě podporovaly rituální charakter těchto akcí. Svíčka je vidět například na fotografii ze Štemberova Hašení, Štemberova Přednáška je osvětlena oním objektem se svíčkami, o kterém již byla řeč, v Laica Performance je světlo svíček přesvíceno světlem reflektoru, svíčkou si svítí Štembera jako světloňoš, svíčka osvětluje i Mlčochovu performanci *Mytí?*<sup>121</sup> či *20 minut*<sup>122</sup>.

Svíčky také Štembera umístil na svůj „oltář“ ve své první performanci – **Narcisovi č.1 [85]**, kterého uskutečnil na podzim roku 1974. Popis akce zní: „*Po chvíli pozorování svého portrétu (fotografie) na improvizovaném „oltáři“, ozářeném svíčkami, mi asistent injekční stříkačkou odebral krev z žíly. Tu jsem smísil se svou močí, vlasy a nehty, které jsem*

---

<sup>120</sup> Marcela PÁNKOVÁ: Ohňová poselství – Satsanga, in: Ateliér č. 6/1992, 6.

<sup>121</sup> V akci **Mytí?**, uskutečněné 20. prosince 1974, jeden z diváků (Karel Miler) drží svíčku, zatímco se Mlčoch myje – v jakési rituální očištění.

<sup>122</sup> V performanci **20 minut**, konané 7. prosince 1975, svíčka stojí pod tyčí na jejíž konci je přivázan nůž opřený o Mlčochovo břicho, jeden z diváků sedí na prknu položeném na druhém konci tyče a když na Mlčochovi pozoruje známky nesoustředění, má se o libovolný kus přisunout k němu.

*si odstříhl, a směs pak, opět hledě na „oltář“, vypil.“*<sup>123</sup> Štembera si zde postavil jakýsi ironizující oltář sebe sama, jde ale i o jakýsi rituál sebepřijetí, přijetí Narcise jako část sebe. Průběh performance zůstal ale do určité míry otevřený – Štembera se totiž v jejím závěru snažil neúspěšně spálit fotografii, na kterou se díval.

---

<sup>123</sup> Petr ŠTEMBERA: Narcis č.1, in: MORGANOVÁ (pozn. 1), 114.

## 6. ZÁVĚR

Z výčtu akcí s ohněm je patrné, že se oheň objevuje ve větší či menší míře v díle většiny českých akčních umělců. Někteří ho použili v několika dílech, pro někoho se stal jedním z hlavních vyjadřovacích prostředků.

Oheň jako vyjadřovací prostředek se objevuje v různých experimentálních postupech mnoha umělců poválečné doby. Řada umělců ve svých dílech používá stopy ohně. Oheň poznamenávající svým hořením materiál se objevuje v dílech umělců různého druhu projevu, od materiálového po konceptuální. Pálení jako prostředek poškozování, zraňování materiálu se objevuje v okruhu informelu, stopy kouře a pálení jako experimentální výtvarnou techniku užíval Ladislav Novák. Jan Steklík používal stopy pálení v kolážích a kresbách, s otiskem plamene a pálením pracuje také Svatopluk Klimeš, stopy a pozůstatky ohně použil Dalibor Chatrný, stopy kouře Magdalena Jetelová. Milan Grygar zas kresbu ohněm několikrát užil ve svých kinetických kresbách. V díle Jiřího Tomana, skupiny K. Q. N. a zejména Miloše Šejna se objevuje fotografický záznam pohybu ohně. V experimentální fotografii oheň použil také Jiří Šigut. V díle Miloše Šejna se také objevují záznamy zbytků po ohni pomocí frotáže, či kresba plamenem při veřejné performanci.

V díle některých umělců, hlavně v díle Milana Knížáka, se objevuje destrukce pálením, jako avantgardní gesto revolty proti starým pořádkům, typická pro hnutí Fluxus, do jehož okruhu Knížák také patřil. V některých akcích (například v několika akcích Milana Knížáka, v akci Setkání-Profilý Olafa Hanela či Letišti pro mraky Jana Steklíka) jsou na konci spáleny hmotné rekvizity, které byly v akci užity, na zdůraznění zakotvení akce v určitém čase, jako předěl mezi časem akce a časem běžného života. Hoření k vyjádření dočasnosti a pomíjivosti bylo použito i v jiných akcích (např. v Plavbě či Pálím své kresby Tomáše Rullera), přímo k jakési demonstraci času hoření použil Eugen Brikcius v Patření na ideu obrazu.

S destrukcí pálením také souvisí užití ohně v politickém významu. Destrukce pálením jako politické gesto se v některých dílech objevila až po roce 1989 (např. Gottwklec Kurta Gebauera), před revolucí mělo užití ohně s politickým významem spíše charakter oběti, s odkazem na Jana Palacha (např. 8.8.88 Tomáše Rullera či Obětní kámen Milana Kozelky).

Ve skupinových happeninzích mohl mít oheň také charakter prvku stmelujícího společenství – funkce ohně jako centra dění provází historii lidstva od dávných dob.

Od konce šedesátých let bylo v některých dílech ohně použito jako prvku ozvláštňujícího krajinné prostředí. V některých akcích, často happeninzích s charakterem

jakýchsi přírodních rituálů (např. Pocta Gustavu Obermanovi Zorky Ságlové, Pocta jasným hvězdám a Pocta Charamzům Olafa Hanela, Ohně na řece Vladimíra Havlíka nebo Cesta ohně Milana Knížáka) je oheň prostředkem určité interakce člověka s přírodou – přírodní prvek ohně v těchto akcích reflektuje jiné přírodní skutečnosti. K těmto akcím se ještě vážou akce, ve kterých byl oheň použit jako součást akce-instalace v přírodě (např. Parní varhany Olafa Hanela či Triptych Margity Titlové), nebo akce podobným způsobem zasazené do prostředí města (např. Projekt Šárka Magdaleny Jetelové nebo městské akce Eduarda Ovčáčka či Svatopluka Klimeše).

V některých body-artových akcích performeři nechávali konfrontovat s ohněm vlastní tělo, oheň zde byl často jakousi překážkou, kterou museli překonat a zároveň také překonat nebo přijmou bolest s kontaktem s ohněm spojenou. Konfrontace těla s ohněm se v různých významových souvislostech objevuje kromě akcí Petra Štembery a Jana Mlčocha i v akci Konfrontace – bolest stromu a bolest člověka Vladimíra Havlíka. Kontakt těla a ohně se objevuje i u jiných umělců – např. v Idiomech Jaroslava Anděla či v rituálu Cítěn ohněm Miloše Šejna. V performanci Nic zvláštního Jana Mlčocha s ohněm nebyl konfrontován autor, ale publikum. Zvláštním případem konfrontace těla s ohněm je sebezapálení (např. v akci 8.8.88 Tomáše Rullera), které evokuje akt sebezapálení jako gesto protestu a oběti, spojené zejména se sebeuálením Jana Palacha.

Někdy byl oheň použit v interakci s jinými materiály (např. v Materiálových events Milana Knížáka, Přednášce Petra Štembery nebo alchymistických akcích Tomáše Rullera) či jako jeden z prvků tvořících akce-instalace (např. u Svatopluka Klimeše).

Mnohá díla s ohněm mají charakter rituálu, od sedmdesátých let to byl zejména rituál v přírodě, což souviselo s dobovou tendencí k obnovení sepětí s přírodou. Podobu rituálů, podobných rituálům přírodních národů nabraly na přelomu 60. a 70. let akce Milana Knížáka, oheň se v nich opakovaně objevuje v různých symbolických významech. Některé akce také přímo navazovaly na rituály archaických kultur, například volbou místa se vztahem k těmto starým kulturám, jak tomu bylo např. u Miloše Šejna, který ve svých akcích s ohněm v jeskyních odkazuje na určité prvotní zkušenosti lidí s ohněm, či v akci Padající slunce, kde odkazuje na tradici svatojánských ohňů, které na místě akce probíhaly. Z jiných akcí uskutečněných na místech ke starým kulturám můžu ještě uvést např. Havrana Milana Periče, který se odehrával na místě keltského opida, či Poctu Gustavu Obermanovi Zorky Ságlové, na místě pohanských mystérií. Příkladem interpretace konkrétního rituálu přírodního národa je Vítání jara Milana Kozelky. Volně na archaické rituály navazovali i jiní, např. Svatopluk Klimeš. Další akce byly jakýmsi rituály poznávání a kontaktu s přírodou, ve kterých se oheň

objevuje jako jeden z přírodních živlů. Mohou to být kolektivní akce jako Realizace textu Gastona Bachelarda Plamen svíce a sedm dní Stvoření Miroslava Pacnera, soukromým rituálem vnímání a kontaktu s přírodou jako u Miloše Šejna, konceptuální akce pro mysl jako některá díla Milana Knížáka z druhé poloviny 70. let, či symbolické rituály jako Být či nebýt Tomáše Rullera či Sredni Vaštar Jiřího Příhody.

Oheň je v mnoha kulturách součástí tzv. rituálů přechodu – rituálů oddělujících určité etapy života – podobně byl použit i v řadě akcí – např. ve výše zmíněných happeninzích s ohněm na konci, oddělujícím happening od běžného života, pálení starého za účelem obnovy se objevuje také Knížákově Druhé manifestaci aktuálního umění a Burning Mind Ceremony, jiným příkladem ohně jako určitého předělu může být např. akce Ohnivé dveře Jana Mlčocha. Rituálem přechodu je také rituál pohřební – souvislost se smrtí, ale také znovuzrozením se rovněž v některých dílech objevuje (např. u Dalibora Chatrného či Jiřího Šiguta).

S ohněm je také úzce spojen rituál oběti. Kromě výše zmíněného pálení oblečení v Knížákově Druhé manifestaci aktuálního umění a Burning Mind Ceremony, které by šlo interpretovat jako určitou oběť se téma oběti v ohni se objevuje například u Milana Kozelky (např. Oběť Vltavě či Obětní kámen, kde autor reaguje na oběť Jana Palacha, podobně jako později např. Tomáš Ruller v akci 8.8.88) nebo odlehčeně hravým způsobem také v Putování s ichichvory Ladislava Nováka. Jako oběť by bylo možné interpretovat i bolest, nebo riziko bolesti v body-artových akcích. Kromě akcí Šembery, Mlčocha, Havlíka a dalších jmenovaných v kapitole o ohni a tělu má výrazný charakter oběti ještě např. akce Hranice (Obřad pro ty, kteří odešli) Pavla Büchlera.

V řadě akcí (např. v Hladině světla a jiných dílech Svatopluka Klimeše či v Narcisovi č.1 Petra Šembery) se také objevil oheň svíček, oheň vnímaný primárně jako zdroj světla, navozující specifickou atmosféru.

V akcích s ohněm se projevila i řada s ohněm spjatých symbolických významů, často archetypálního charakteru, s kterými bylo v akcích buď vědomě pracováno, nebo se v nich objevují nevědomě, jako významy s ohněm od nepaměti spjaté. Zjednodušeně by se dalo říci, že oheň je symbolem zrození, života, smrti a znovuzrození, oheň je posvátný a inspirující.

Z jiných archetypálních symbolů je s ohněm v mnoha akcích spjatý zejména symbol kruhu, jako symbol obnovy života (např. v Padajícím slunci Miloše Šejna či v Moji nejbližší Jiřího Šiguta), prvek vymezující prostor akce – vymezující určitý posvátný prostor, a také mající určitý protektivní význam (uzavírající, co je uvnitř, před tím co je vně) (např. v Poctě jasným

hvězdám Olafa Hanela či Knížákově Svatebním obřadu), nebo prvku v spojujícího společenství (jako v Knížákově Tryzně za Jana Patočku).

Oheň se v dílech českých umělců objevuje obdobným způsobem jak v dílech umělců západních, ale jsou zde samozřejmě rozdíly související se společensko-politickým a geografickým kontextem. Obecně by se také dalo říci, že české akce jsou většinou komornějšího rázu, často ve formě osobních rituálů.

Výčet děl, který jsem v této práci uvedl jistě není kompletním seznamem děl, ve kterých byl v rámci českého akčního umění oheň použit, ale základní přístupy k použití živého ohně snad nastiňuje.



## **BIBLIOGRAFIE**

### **Knihy**

- BACHELARD Gaston: Plamen svíce, Praha 1997  
BACHELARD Gaston: Psychoanalýza ohně, Praha 1994  
BRIKCIUS Eugen: Sebraný spis, Praha 1992  
ELIADE Mircea: Iniclace, rituály, tajné společnosti, Brno 2004  
HENRI Adrian: Environments and Happenings, London 1974  
CHALUPECKÝ Jindřich: Na hranicích umění, Praha 1990  
KNÍŽÁK Milan: Bez důvodu, Praha 1996  
KROUTVOR Josef: Suterény, Praha 2001  
LE GOFF Jacques: Zrození očištěnce, Praha 2003  
MORGANOVÁ Pavlína: Akční umění, Olomouc 1999  
NOVÁK Ladislav: Receptář, Praha 1992  
POKORNÝ Martin (ed.): Hérakleitos z Efesu: Zkušenost a řeč, Praha 2008  
ŠVÁCHA Rostislav/PLATOVSKÁ Marie (ed.): Dějiny českého výtvarného umění 6, Praha 2007  
ZHOŘ Igor: Proměny soudobého výtvarného umění, Praha 1992

### **Katalogy**

- BERGGRUEN Olivier/HOLLEIN Max/PFEIFFER Ingrid (ed.): Yves Klein (kat. výst.), Ostfildern-Ruit, 2004  
ČIHÁKOVÁ-NOSHIRO Vlasta: Svatopluk Klimeš : oheň, voda, vzduch, země (kat. výst.), Brno 1996  
ČIHÁKOVÁ-NOSHIRO Vlasta (ed.): Umění akce (kat. výst.), Praha 1991  
Dennis Oppenheim (kat. výst.), Amsterdam 1974  
FELIX Zdenek (ed.): Terry Fox: Metaphorical Instruments (kat. výst.), Essen 1982  
FUCHS R. H.: Richard Long (kat. výst.), London 1986  
HANEL Olaf et al.: Umění zastaveného času : česká výtvarná scéna 1969-1985 (kat. výst.), Praha 1996  
HAVRÁNEK Vít (ed.): Akce – slovo – pohyb – prostor (kat. výst.), Praha 1999  
HORÁČEK Radek (ed.): Vladimír Havlík: soft spirit (kat. výst.), Brno 2006

JIROUS Ivan: K.Š.: Křižovnická škola čistého humoru bez vtípu (kat. výst.), Praha 1991  
JIROUSOVÁ Věra: Jan Steklík: informální kresby a koláže (kat. výst.), Praha 1991  
KNÍŽÁK Milan: Nový ráj (kat. výst.), Praha 1996  
KNÍŽÁK Milan (ed.): Zorka Ságlová (kat. výst.), Praha 2006  
Land art (kat. výst.) texty: JIROUSOVÁ Věra, et al., Blansko 1971  
MACHALICKÝ Jiří: Jan Steklík: kresby (kat. výst.), Ústí n/Orlicí 1998  
MACHALICKÝ Jiří (ed.): Stopy ohně (kat. výst.), Ostrava 2009  
MENHERT Simona: Miloš Šejn (kat. výst.), Berlin 1995  
Miroslav Pacner : Proměny země (kat. výst.), Plzeň 2003  
MORRIS Frances: Chris Burden (kat. výst.), London 1999  
REZLER Aleš: Svatopluk Klimeš: stratifikace ohně (kat. výst.), Kutná Hora 1997  
SCHNEIDER Angela / DAEMGEN Anke: Jannis Kounellis in der Neuen Nationalgalerie (kat. výst.), Berlin 2007  
SRP Karel: Jiří Příhoda 1985-95 (kat. výst.), Praha 1995  
SRP Karel: Miler, Štembera, Mičoch (kat. výst.), Praha 1997  
SRP Karel: Petr Štembera: Performance (Příloha bulletinu Jazz), Praha 1981  
TEICHER Hendel/NEURY Alexandrine: Dennis Oppenheim (kat. výst.), Geneve 1983  
Tomáš Ruller: Akce – prostředí (kat. výst.), Brno 1990  
Tomáš Ruller: 1989-1999 : per-form dis-play (kat. výst.), Praha 1999  
VALOCH Jiří (ed.): Miloš Šejn – Fotografie, kresby, knihy (kat. výst.), Brno 1986  
VALOCH Jiří: Miloš Šejn: Mažarná / vymezení prostoru ohněm (kat. výst.), Brno, 1983  
VALOCH Jiří: Lamr & steklík: Potštejn 1974-1980 (kat. výst.), Praha 1985  
Výtvarné sympozium Chmelnice - Mutějovice 1983 (sborník), samizdat, s.l. 1983  
ZEMÁNEK Jiří (ed.): Ejhle světlo (kat. výst.), Praha 2003  
ZEMÁNEK Jiří: Factum I.: mezinárodní festival akčního umění (kat. výst.), Praha 1993  
ZEMÁNEK Jiří (ed.): Milan Grygar: obraz a zvuk (kat. výst.), Praha 1999

## **Články**

BIELESZOVÁ Štěpánka: Jiří Šigut...Tak se z les ozývá, in: Ateliér č. 10/2007, 6  
BURDA Vladimír: Happening ve smyčce, in: Výtvarná práce č. 15/1968, 1,3,10  
BURDA Vladimír: Yves Klein v Praze, in: Výtvarná práce č. 14/1968, 8-9

- ČIHÁKOVÁ-NOSHIRO Vlasta: Umění jako postoj; On-to-logické doteky, in: Výtvarné umění č. 2/1991, 15-30
- GABALOVÁ Zdeňka: Poznámky k jedné performanci, in: Někde něco 12, jaro 1989
- HLAVÁČEK Josef: Panychida?, in: Ateliér č. 2/1996, 16
- HLAVÁČEK Ludvík: Vzpomínka na akční umění 70. let : Rozhovor Ludvíka Hlaváčka s Petrem Štemberou a Janem Mlčochem, in: Výtvarné umění č. 2/1991, 61-77
- JIROUS Ivan: Pocta Gustavu Obermanovi, in: Výtvarná práce č. 7/1970, 2
- KESNER Ladislav: Archivy vnímání : Krajina v procesuálních svítcích Miloše Šejna, in: Umění LIII č.1, 2005, 44-60
- KOZELKA Milan: Na půdě a v podpůdí, in: Výtvarné umění č. 1-2/1996, 16-19
- LAHODA Vojtěch: Miloš Šejn: Nad zemí, in: Výtvarné umění č. 1/1990, 56-60
- MACHALICKÝ Jiří: Rozhovor se Svatoplukem Klimešem, in: Tvar č.15/1994, 8-9
- MILER Karel: Vzpomínky na léta minulá, Ateliér č. 6/1993, 2
- NÁBĚLEK Kamil: Oheň a hra, in: Ateliér č. 23/1995, 6
- NEDOMA Petr: Palírna: Několik otázek pro Tomáše Rullera, in: Ateliér č. 11/1992, 16
- NEUMANN Ivan: Svatopluk Klimeš: Voda a oheň, in: Ateliér č. 7/1999, 5
- PÁNKOVÁ Marcela: Ohňová poselství – Satsanga, in: Ateliér č. 6/1992, 6
- PERIČ Milan: Rituální akce Havran, in: Ateliér č. 16/1991, 16
- RESTANY Pierre: Yves Klein, in: Výtvarné umění č. 2/1966, 74-81
- REZEK Petr: Setkání s akčními umělci, in: Výtvarné umění č. 2/1991, 78-80
- RULLER Tomáš: Mezi, in: Výtvarné umění č. 1-2/1996, 119-135
- ŠIGUT Jiří: Fotografický papír, in: Ateliér č. 10/2007, 6
- ŠMEJKAL František: Návraty k přírodě, in: Výtvarná kultura č. 3/1990, 15-21
- TICHÝ Jiří: Hladina světla Svatopluka Klimeše, in: Ateliér č. 5/1995, 7
- ZAVADIL Karel: Rozhovor s Tomášem Rullerem, in: Art & Antiques, duben 2006, 54-65

## **Internet**

- ABRAMOVIČ Marina: Rythm 5, in: <http://www.medienkunstnetz.de/works/rhythm-5/>,  
vyhledáno 6. 4. 2010
- BURDEN Chris: Dreamy Nights, in:  
<http://www.zwirnerandwirth.com/exhibitions/2004/0904Burden/dreamynights.html>,  
vyhledáno 6. 4. 2010

BURDEN Chris: Fire Roll, in: <http://historyofourworld.wordpress.com/2009/10/05/chris-burden/>, vyhledáno 6. 4. 2010

BURDEN Chris: Icarus' Wings, in: <http://experimentaldesires.blogspot.com/2007/10/icarus-wings.html>, vyhledáno 6. 4. 2010

DREHER Thomas: Aktionstheater als Provokation, in: [http://dreher.netzliteratur.net/2\\_Performance\\_Aktionismus.html](http://dreher.netzliteratur.net/2_Performance_Aktionismus.html), vyhledáno 6. 4. 2010

Gina Pane | constat d'action, in: <http://www.tierslivre.net/art/ginapane.html>, vyhledáno 6. 4. 2010

ILES Chrissie: Chrissie Iles on John Latham, in: [http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m0268/is\\_8\\_44/ai\\_n18764230/](http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_8_44/ai_n18764230/), vyhledáno 6. 4. 2010

KAZIL Petr: Explosives & pyrotechnics & guns, in: <http://www.xs4all.nl/~kazil/advart02.html>, vyhledáno 6. 4. 2010

LEWITT Sol: Paragraphs on Conceptual Art, in: [http://www.ddooss.org/articulos/idiomas/Sol\\_Lewitt.htm](http://www.ddooss.org/articulos/idiomas/Sol_Lewitt.htm), , vyhledáno 6. 4. 2010

MCBRIDE Kenny: Eastern European Time-Based Art Practices Contextualised Within the Communist Project of Emergence and Post-Communist Disintegration and Transition, in: [http://www.agora8.org/reader/Kenny\\_McBride\\_ch2.html](http://www.agora8.org/reader/Kenny_McBride_ch2.html), , vyhledáno 6. 4. 2010

MAC LOW Jackson / YOUNG La Monte (ed.): An Anthology of Chance Operations, in: <http://www.scribd.com/doc/6512071/LaMonte-Young-An-Anthology-of-Chance-Operations>, vyhledáno 6. 4. 2010

PEČINKOVÁ Pavla: Text o Kurtu Gebauerovi, in: [http://www.kurtgebauer.cz/texty/obrazy\\_pecinkova.htm](http://www.kurtgebauer.cz/texty/obrazy_pecinkova.htm), vyhledáno 6. 4. 2010

WALKER John A.: Consumed by Fire: the Life, Death and Resurrection of John Latham's Skoob Box, in: <http://www.scribd.com/doc/19472113/Lathams-Skoob-Boxwps>, vyhledáno 6. 4. 2010

WATANABE Shinja: Marina Abramovic "Seven Easy Pieces" at the Guggenheim Museum, in: <http://spikyart.org/seveneasypiece.html>, vyhledáno 6. 4. 2010

<http://artlist.cz/>, vyhledáno 6. 4. 2010

<http://en.wikipedia.org/wiki/Fluxus>, vyhledáno 6. 4. 2010

<http://iaaa.nl/cursusAA&AI/fire.html>, vyhledáno 6. 4. 2010

<http://www.jetelova.de/>, vyhledáno 6. 4. 2010

<http://www.jiriprihoda.cz>, vyhledáno 6. 4. 2010

<http://www.richardlong.org/>, vyhledáno 6. 4. 2010

<http://www.ruller.cz/>, vyhledáno 6. 4. 2010

<http://www.sejn.cz/>, vyhledáno 6. 4. 2010

<http://www.ubu.com>, vyhledáno 6. 4. 2010

<http://www.yveskleinarchives.org>, vyhledáno 6. 4. 2010

## SEZNAM VYOBRAZENÍ

1) Yves Klein: Mur de feu, Sculpture de feu, 1961

převzato z: Olivier BERGGRUEN/Max HOLLEIN/Ingrid PFEIFFER (ed.): Yves Klein (kat. výst.), Ostfildern-Ruit, 2004, 82

2) Yves Klein: Sculpture de feu, 1961

převzato z: <http://iaaa.nl/cursusAA&AI/fire.html>, vyhledáno 6. 4. 2010

3) Yves Klein: Peinture de feu sans titre (F55), 1961

převzato z: [http://www.yveskleinarchives.org/works/works7\\_us.html](http://www.yveskleinarchives.org/works/works7_us.html), vyhledáno 6. 4. 2010

4) Yves Klein vytváří ohňové obrazy v Centre d'essai de Gaz de France, Saint-Dennis, červen 1961

převzato z: Olivier BERGGRUEN/Max HOLLEIN/Ingrid PFEIFFER (ed.): Yves Klein (kat. výst.), Ostfildern-Ruit, 2004, 169-170

5) Otto Piene: Rauchbild, 1961/ Ohne Titel, 1962

převzato z: <http://iaaa.nl/cursusAA&AI/fire.html>, vyhledáno 6. 4. 2010

6) Otto Piene vytváří kouřovou kresbu, c. 1963

převzato z: Olivier BERGGRUEN/Max HOLLEIN/Ingrid PFEIFFER (ed.): Yves Klein (kat. výst.), Ostfildern-Ruit, 2004, 62

7) Arman: Paganini's Funeral, 1966

převzato z: <http://iaaa.nl/cursusAA&AI/fire.html>, vyhledáno 6. 4. 2010

8) Bernard Aubertin: Livre Brulé et a Bruler, 1962-1970

převzato z: <http://iaaa.nl/cursusAA&AI/fire.html>, vyhledáno 6. 4. 2010

9) Bernard Aubertin: Dessin de Feu, 1973

převzato z: <http://iaaa.nl/cursusAA&AI/fire.html>, vyhledáno 6. 4. 2010

10) Jean Tinguely: Study for an End of the World No.2, 1962

převzato z: Adrian HENRI: Environments and Happeninigs, London 1974

11) Jean Tinguely: La Vittoria, 1970

převzato z: <http://www.xs4all.nl/~kazil/advart02.html>, vyhledáno 6. 4. 2010

12) John Latham: Skoob Tower, DIAS, 1966

převzato z: <http://iaaa.nl/cursusAA&AI/fire.html>, vyhledáno 6. 4. 2010

- 13) John Latham: *Skoob with Powder*, DIAS, 1966  
převzato z: [http://dreher.netzliteratur.net/2\\_Performance\\_Aktionismus.html](http://dreher.netzliteratur.net/2_Performance_Aktionismus.html)
- 14) Guy Pro-Diaz: *Painting with Explosives*, DIAS, 1966  
převzato z: [http://dreher.netzliteratur.net/2\\_Performance\\_Aktionismus.html](http://dreher.netzliteratur.net/2_Performance_Aktionismus.html), vyhledáno 6. 4. 2010.
- 15) Ben Vautier: *Total Art Match-Box*, 1966  
převzato z: <http://www.artnotart.com/fluxus/bvautier-totalartmatch-box.html>, vyhledáno 6. 4. 2010
- 16) Chris Burden: *Fire Roll*, Museum Of Conceptual Art, SF, California, USA, 28.2.1973  
převzato z: <http://historyofourworld.wordpress.com/2009/10/05/chris-burden/>, vyhledáno 6. 4. 2010
- 17) Chris Burden: *Icarus' Wings*, Venice, California, USA, 13.4.1973  
převzato z: <http://experimentaldesires.blogspot.com/2007/10/icarus-wings.html>, vyhledáno 6. 4. 2010
- 18) Chris Burden: *Dreamy Nights*, Poolerie Gallery, Graz, Austria, 15.10.1974  
převzato z:  
<http://www.zwirnerandwirth.com/exhibitions/2004/0904Burden/dreamynights.html>,  
vyhledáno 6. 4. 2010
- 19) Chris Burden: *Dos Equis*, 1972  
převzato z: <http://www.xs4all.nl/~kazil/advart02.html>, vyhledáno 6. 4. 2010
- 20) Terry Fox: *Defoliation Piece*, University Art Museum, Berkeley, Březen 1970  
převzato z: Zdenek FELIX (ed.): *Terry Fox: Metaphorical Instruments*, Essen 1982, 12,13
- 21) Terry Fox: *Isolation Unit*, Kunstakademie, Düsseldorf, 1970  
převzato z: Zdenek FELIX (ed.): *Terry Fox: Metaphorical Instruments*, Essen 1982, 27,32
- 22) Terry Fox: *Pont*, Galerie Ileana Sonnabend, Paris, 1972  
převzato z: Zdenek FELIX (ed.): *Terry Fox: Metaphorical Instruments*, Essen 1982, 43
- 23) Terry Fox: *Childrens' Tapes*, 1974  
převzato z: Zdenek FELIX (ed.): *Terry Fox: Metaphorical Instruments*, Essen 1982, 50-51
- 24) Marina Abramovič: *Rithm 5*, 1974  
převzato z: <http://www.medienkunstnetz.de/works/rhythm-5/>, vyhledáno 6. 4. 2010
- 25) Gina Pane: *Nourriture, feu*, actualités T.V, 1972  
převzato z: <http://www.tierslivre.net/art/ginapane.html>, vyhledáno 6. 4. 2010

- 26) Marina Abramovič performing Gina Pane's Conditioning, first action of Self-Portraits (1973), Solomon R. Guggenheim Museum, 12. 11. 2005  
převzato z: <http://spikyart.org/seveneasypieces.html>, vyhledáno 6. 4. 2010
- 27) Richard Long: Camp-Fire Ash, Bolivia, 1972  
převzato z: R. H. FUCHS: Richard Long (kat. výst.), London 1986, 32
- 28) Richard Long: Lightning Fire Wood Circle, Bordeaux, 1981  
převzato z: R. H. FUCHS: Richard Long (kat. výst.), London 1986, 166
- 29) Dennis Oppenheim: Polarities, Bridgehamptonu, NY, 1972  
převzato z: Dennis Oppenheim (kat. výst.), Amsterdam 1974, nepag.
- 30) Dennis Oppenheim: Launching Structure #2, Bonlow Gallery, New York, 1981.  
převzato z: Hendel TEICHER/ Alexandrine NEURY: Dennis Oppenheim (kat. výst.), Geneve 1983, 43
- 31) Jannis Kounellis: Senza titolo, Galeria Sperone, Torino, 1971  
převzato z: Jannis Kounellis (kat. výst.), Praha 1993, nepag.
- 32) Jannis Kounellis: Senza titolo, Galerie Iolas, Paris, 1969  
převzato z: Jannis Kounellis (kat. výst.), Praha 1993, nepag.
- 33) Jannis Kounellis: Senza titolo, Palazzo Ricci, Montepulciano, 1970  
převzato z: Angela SCHNEIDER/Anke DAEMGEN: Jannis Kounellis in der Neuen Nationalgalerie (kat. výst.), Berlin 2007, obr.81
- 34) Jan Steklík: Bez názvu  
převzato z: <http://www.tea-art.cz/galerie/steklik/steklik.htm>, vyhledáno 6. 4. 2010
- 35) Milan Grygar: Živá kresba s ohněm, 70.léta  
převzato z: Olaf HANEL et al.: Umění zastaveného času : česká výtvarná scéna 1969-1985 (kat. výst.), Praha 1996, 29
- 36) K.Q.N.: První velký plenér – ohňová událost, 1973  
převzato z: Pavlína MORGANOVÁ: Akční umění, Olomouc 1999, 194
- 37) Miloš Šejn: Mažarná/vymezení prostoru ohněm, 10.7.1982  
převzato z: Jiří VALOCH: Miloš Šejn: Mažarná / vymezení prostoru ohněm (kat. výst.), Brno, 1983, nepag.; <http://artlist.cz/?id=1355>
- 38) Miloš Šejn: Padající slunce, Zebín, 23.6.1983  
převzato z: Vojtěch LAHODA: Miloš Šejn: Nad zemí, in: Výtvarné umění č. 1/1990, 58
- 39) Miloš Šejn: Planoucí znaky, jeskyně Pekárna 19.-20.5.1986  
převzato z: Simona MENHERT: Miloš Šejn (kat. výst.), Berlin 1995, 18



- 40) Miloš Šejn: Viděno v ohni, Galerie Na bidýlku, Brno, 1990  
převzato z: Simona MENHERT: Miloš Šejn (kat. výst.), Berlin 1995, 33
- 41) Jiří Šigut: Oheň, 11. 7. 1991  
převzato z: Jiří MACHALICKÝ (ed.): Stopy ohně (kat. výst.), Ostrava 2009, 49
- 42) Milan Knížák: Demonstrace jednoho, 1964  
převzato z: Milan KNÍŽÁK: Nový ráj (kat. výst.), Praha 1996, nepag.
- 43) Jan Steklík: Letiště pro mraky, Lemberk, 1970  
převzato z: Pavlína MORGANOVÁ: Akční umění, Olomouc 1999, 185
- 44) Tomáš Ruller: Plavba, festival Factum I, 1992  
převzato z: Jiří ZEMÁNEK: Factum I.: mezinárodní festival akčního umění (kat. výst.), Praha 1993, nepag.
- 45) Milan Knížák: Druhá manifestace aktuálního umění, 23.5. 1965  
převzato z: Milan KNÍŽÁK: Nový ráj (kat. výst.), Praha 1996, nepag.
- 46) Zorka Ságlová: Pocta Gustavu Obermanovi, Bransoudov, březen 1970  
převzato z: Jiří MACHALICKÝ (ed.): Stopy ohně (kat. výst.), Ostrava 2009, 10, ZEMÁNEK Jiří (ed.): Ejhle světlo (kat. výst.), Praha 2003, 121
- 47) Olaf Hanel: Pocta Charamzům – Planetárium, Lipnice nad Sázavou, 1972  
převzato z: Jiří MACHALICKÝ (ed.): Stopy ohně (kat. výst.), Ostrava 2009, 44
- 48) Vladimír Havlík: Ohně na řece, Dalečín, 1981  
převzato z: Radek HORÁČEK (ed.): Vladimír Havlík: soft spirit (kat. výst.), Brno 2006, 32
- 49) Jan Wojnar: Spodobnění tří barevných pruhů (žlutý, červený, modrý) plamenem, Třinec-Lištná, 1971  
převzato z: Vlasta ČIHÁKOVÁ-NOSHIRO (ed.): Umění akce (kat. výst.), Praha 1991, příloha
- 50) Olaf Hanel: Parní Varhany, 14. července 1973  
převzato z: Jiří MACHALICKÝ (ed.): Stopy ohně (kat. výst.), Ostrava 2009, 45
- 51) Margita Titlová-Ylovsky: Triptych, symposium Chmelnice 83, 1983  
převzato z: Olaf HANEL et al.: Umění zastaveného času : česká výtvarná scéna 1969-1985 (kat. výst.), Praha 1996, 13
- 52) Jiří Příhoda: Bez názvu, 1987  
převzato z: <http://www.jiriprihoda.cz/cz/80ab3.htm>, vyhledáno 6. 4. 2010
- 53) Lukáš Gavlovský: Hora-sopka, symposium Lemberk 95, 1995  
převzato z: Josef HLAVÁČEK: Panychida?, in: Ateliér č. 2/1996, 16
- 54) Magdalena Jetelová: Šárka, první pol. 80.let  
převzato z: <http://www.jetelova.de/projects/sarka/modul.html>, vyhledáno 6. 4. 2010

- 55) Eduard Ovčáček, Malamut hořící a doutnající, festival Malamut Ostrava, 1994  
převzato z: Jiří MACHALICKÝ (ed.): Stopy ohně (kat. výst.), Ostrava 2009, 15
- 56) Svatopluk Klimeš: Serpens I, symposium Zastavený čas Třebíč, 1994  
převzato z: <http://artlist.cz/?id=1591>, vyhledáno 6. 4. 2010
- 57) Petr Štembera: Hašení, Praha 30.11.1975  
převzato z: Karel SRP: Miler, Štembera, Mlčoch (kat. výst.), Praha 1997, 34
- 58) Petr Štembera: Skok č.1, Praha, 5.1.1976  
převzato z: Karel SRP: Miler, Štembera, Mlčoch (kat. výst.), Praha 1997, 34
- 59) Petr Štembera: Skok č.3, Praha, 28.2.1978  
převzato z: Karel SRP: Miler, Štembera, Mlčoch (kat. výst.), Praha 1997, 41
- 60) Petr Štembera: Laica Performance, Los Angeles, 10.9.1978  
převzato z: Karel SRP: Miler, Štembera, Mlčoch (kat. výst.), Praha 1997, 43
- 61) Petr Štembera: Světloňoš, Kolín, 30.7 a 1. 8. 1979  
převzato z: Karel SRP: Miler, Štembera, Mlčoch (kat. výst.), Praha 1997, 47
- 62) Jan Mlčoch: Ohnivě dveře, Galerie A. M. Potocké, Krakov, Polsko, 7.10.1975  
převzato z: Karel SRP: Miler, Štembera, Mlčoch (kat. výst.), Praha 1997, 53
- 63) Jan Mlčoch: Žebřík, Praha, 29.12.1977  
převzato z: Karel SRP: Miler, Štembera, Mlčoch (kat. výst.), Praha 1997, 60
- 64) Jan Mlčoch: Nic zvláštního, Kolín nad Labem, 30.7.1979  
převzato z: Karel SRP: Miler, Štembera, Mlčoch (kat. výst.), Praha 1997, 62
- 65) Vladimír Havlík: Konfrontace – bolest stromu a bolest člověka, 1981  
převzato z: Radek HORÁČEK (ed.): Vladimír Havlík: soft spirit (kat. výst.), Brno 2006, 51
- 66) Jaroslav Anděl: ze série Idiomy, 1977  
převzato z: Vlasta ČIHÁKOVÁ-NOSHIRO (ed.): Umění akce (kat. výst.), Praha 1991, příloha
- 67) Miloš Šejn: Cítěn ohněm, 1996  
převzato z: Jiří MACHALICKÝ (ed.): Stopy ohně (kat. výst.), Ostrava 2009, 47
- 68) Tomáš Ruller: 8.8.88, Praha-Opatov, 1988  
převzato z: <http://www.ruller.cz/fotostranky/022.html>, vyhledáno 6. 4. 2010
- 69) Tomáš Ruller: New York Mandala, P.S.1 Museum, New York, 1990  
převzato z: <http://www.ruller.cz/rullerold/folio/12.html>, vyhledáno 6. 4. 2010
- 70) Petr Štembera: Přednáška, Zsolnay Museum (Pecs, Maďarsko), 7.7.1976  
převzato z: Karel SRP: Miler, Štembera, Mlčoch (kat. výst.), Praha 1997, 36
- 71) Tomáš Ruller: Studený oheň (33 in-fúzi), Combustion, Schlossbergstollen, Graz, 1993  
převzato z: <http://www.ruller.cz/rullerold/folio/49.html>, vyhledáno 6. 4. 2010

- 72) Tomáš Ruller: Nehybnost, TV-performance, Možné cesty pohybu, ČTV, Praha, 1991  
převzato z: <http://www.ruller.cz/rullerold/folio/32.html>, vyhledáno 6. 4. 2010
- 73) Svatopluk Klimeš: Banket s ohněm, ÚMCH ČSAV, 1986  
převzato z: <http://artlist.cz/?id=1589>, vyhledáno 6. 4. 2010
- 74) Svatopluk Klimeš: Oheň - voda, Praha, 3.2.1994  
převzato z: Aleš REZLER: Svatopluk Klimeš: stratifikace ohně (kat. výst.), Kutná Hora 1997, nepag.
- 75) Svatopluk Klimeš: Molekula DNK, festival Serpens I, Synagoga na Palmovce, duben 1996  
převzato z: Vlasta ČIHÁKOVÁ-NOSHIRO: Svatopluk Klimeš : oheň, voda, vzduch, země (kat. výst.), Brno 1996, nepag.
- 76) Svatopluk Klimeš: Einstein na pláži u Řípu, Galerie moderního umění v Roudnici n.L, 2006  
převzato z: <http://artlist.cz/?id=1592>, vyhledáno 6. 4. 2010
- 77) Tomáš Ruller: Tři v jednom, Letokruhy, Hermit, Plasy, 1993  
převzato z: <http://www.ruller.cz/rullerold/folio/42.html>, vyhledáno 6. 4. 2010
- 78) Ladislav Novák: Putování s ichichvory: Upálení krále ichichvorů, 1979  
převzato z: Jiří MACHALICKÝ (ed.): Stopy ohně (kat. výst.), Ostrava 2009, 28
- 79) Pavel Büchler: Hranice (Obřad pro ty, kteří odešli), Hranice na Moravě, 1976  
převzato z: Pavlína MORGANOVÁ: Akční umění, Olomouc 1999, 204
- 80) Jan Mlčoch: 14. října, Praha, 1.2.1976  
převzato z: Karel SRP: Miler, Štembera, Mlčoch (kat. výst.), Praha 1997, 54
- 81) Svatopluk Klimeš: Echo na řece Jizeře, Holušovice, 6.-8.7.1994  
převzato z: Jiří ZEMÁNEK (ed.): Ejhle světlo (kat. výst.), Praha 2003, 122
- 82) Miroslav Pacner: Realizace textu Gastona Bachelarda Plamen svíce a sedm dní Stvoření, Vlčí hora u Rumburku, 3.-9.7.1972  
převzato z: Miroslav Pacner : Proměny země (kat. výst.), Plzeň 2003, nepag.
- 83) Jiří Příhoda: Sredni Vaštar, 1986  
převzato z: Jiří ZEMÁNEK (ed.): Ejhle světlo (kat. výst.), Praha 2003, 122
- 84) Svatopluk Klimeš: Hladina světla, synagoga Na Palmovce, 1994  
převzato z: <http://artlist.cz/?id=1590>, vyhledáno 6. 4. 2010
- 85) Petr Štembera: Narcis č.1, Praha, 28.12.1974  
převzato z: Karel SRP: Miler, Štembera, Mlčoch (kat. výst.), Praha 1997, 32