

Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta
Ústav pro dějiny umění

Mgr. Pavlína Morganová

ČESKÉ AKČNÍ UMĚNÍ 60. - 90. LET
Historie a problematika dobové
reflexe a interpretace

Disertační práce

Obecná teorie a dějiny umění a kultury
Dějiny výtvarného umění

Školitel: Prof. PhDr. Petr Wittlich, CSc.

2005

Prohlašuji, že jsem disertační práci vypracovala samostatně
s využitím uvedených pramenů a literatury.

13. 11. 2005

A handwritten signature in black ink, appearing to read "J. Moravská". The signature is written in a cursive style with a large initial "J" and a long, sweeping underline.

OBSAH

1. DÍL

ÚVOD	1
I. Vítězství myšlenky nad hmotou.....	2
II. Intermediální kořeny a přesahy akčního umění.....	8
III. Stručná historie akčního umění ve světě.....	19
ČESKÉ AKČNÍ UMĚNÍ 60. – 90. LET	44
I. Protoakční projevy v českém umění 20. století.....	44
II. Happeningy 60. let a další kolektivní akce.....	47
III. Návrat k přírodě.....	71
IV. Body art.....	101
V. Akční umění v 90. letech.....	142
SOUPIS AKCÍ (České akční umění 60. – 90. let)	154

2. DÍL

ČESKÉ AKČNÍ UMĚNÍ V DOBOVÉM TISKU	193
I. Šedesátá léta.....	193
II. Sedmdesátá a osmdesátá léta.....	206
MOŽNOSTI INTERPRETACE AKČNÍHO UMĚNÍ	217
I. Jindřich Chaloupecký – Úzkou cestou.....	219
II. František Šmejkal – Návraty k přírodě.....	227
III. Petr Rezek – Setkání s akčními umělci.....	233

PROBLEMATIKA POJMŮ V AKČNÍM UMĚNÍ	239
I. Happening.....	240
II. Performance.....	255
ZÁVĚR	260
I. České akční umění 60. – 90. let.....	260
II. Interpretace akčního umění.....	262
III. Rozdíly českého a světového akčního umění.....	267
IV. Typologie akčního umění.....	271
V. Závěr.....	278
BIBLIOGRAFIE	280
I. Knihy.....	280
II. Katalogy a dokumentace.....	283
III. Časopisy a sborníky.....	289
Ediční poznámka	296

1. DÍL

ÚVOD

Akční umění je tématem, které mě provází již od diplomové práce. V ní jsem se pokusila nastínit historii českého akčního umění z pohledu rituálnosti. Disertační práce „České akční umění 60. – 90. let“ s podtitulem „Historie a problematika dobové reflexe a interpretace“ rozvíjí a v mnohých aspektech doplňuje tuto práci.

Páteří disertační práce je kapitola „České akční umění 60. – 90. let“ čerpající z rozsáhlé heuristické práce započaté již během práce diplomové. Tato kapitola je věnována historii českého akčního umění od protoakčních projevů z první poloviny 20. století až po dění na umělecké scéně v 90. letech. Pro přehlednost jsem ji doplnila souhrnným soupisem všech akcí českého akčního umění 60. – 90. let, který má formu textové přílohy.

Další kapitoly disertační práce by měly ukázat dobovou reflexi a interpretaci akčního umění. Klíčovou je kapitola mapující ohlas českého akčního umění v dobovém tisku. Přestože bylo dobové psaní o akčním umění, stejně jako celá kultura, postiženo politicko-společenskými peripetemi minulého režimu, měla by kapitola poukázat na širší vnímání tohoto druhu umění. Zároveň by měla sloužit jako bibliografická pomůcka pro další studium akčního umění, protože jejím cílem je zmapovat dostupné tiskové (a do dohledatelné míry i samizdatové) materiály reflektující tento dobový fenomén.

V kapitole „Možnosti interpretace akčního umění“ bych se chtěla pokusit na základě tří zásadních dobových esejů ukázat, jak rozdílné interpretační přístupy se na české scéně objevovaly. Texty Jindřicha Chaluppeckého, Františka Šmejkal a Petra Rezka zároveň reprezentují vynikající příklady dobové reflexe akčního umění.

V neposlední řadě je mým záměrem analyzovat pojetí jednotlivých pojmů běžně používaných v rámci akčního umění. Chtěla bych především poukázat na jejich odlišné vnímání v českém a světovém kontextu. Přesto, že se jedná pro psaní o akčním umění o zásadní analýzu, zařadila jsem tuto kapitolu až na závěr práce. Pro pochopení významů, které základní pojmy jako happening nebo performance nabývají, je totiž velice důležitá znalost obsahu jednotlivých akcí a celého kontextu akčního umění.

I. Vítězství myšlenky nad hmotou

Na přelomu 50. a 60. let zvítězila ve světě myšlenka, že umělecké dílo může mít jakoukoli formu, jakýkoliv námět a může být realizováno jakýmikoliv prostředky. Tím se narušil po staletí budovaný status uměleckého díla. Jeho řemeslně opracovanou hmotu nahradila myšlenka, akce v časoprostoru, zážitek diváků, prožitek autora. Nezměnilo se však pouze samotné umělecké dílo, ale i jeho kontext. V roce 1976 to ve svém článku *Nontheatrical Performance*¹ (Nedivadelní performance) shrnul Allan Kaprow, když napsal:

„an artist can

(1) work within recognizable art modes and present the work in recognizable art contexts

e.g. paintings in gallery
poetry in poetry books
music in concert halls, etc.

(2) work in unrecognizable, i.e., nonart, modes but present the work in recognizable art contexts

e.g. a pizza parlor in gallery
a telephone book sold as poetry, etc.

(3) work in recognizable art modes but present the work in nonart contexts

¹ Kaprow, Allan, *Nontheatrical Performance*, *Artforum* XIV, č. 9, 1976, s. 45 – 51.

- e.g. a „Rembrandt as an ironing board“
a fugue in an air-conditioning duct
a sonnet as a want ad, etc.
- (4) work in nonart modes but present the work as art in nonart contexts
 - e.g. perception tests in psychology lab
 - anti-erosion terracing in the hills
 - typewriter repairing
 - garbage collecting, etc. (with the proviso that the art world knows about it)
- (5) work in nonart modes and nonart contexts but cease to call the work art, retaining instead the private consciousness that sometimes it may be art, too
 - e.g. system analysis
 - social work in ghetto
 - hitchhiking
 - thinking, etc.“²

Kaprow tímto vyčerpávajícím způsobem nastínil typologii umění, platnou v podstatě až do dnešní doby. Svým velice jednoduchým uvažováním vyzdvihl to, co je pro umění druhé poloviny 20. století nejdůležitější: možnosti různých kontextů jeho vnímání. Právě akční umění je mistrem přechodu mezi uměleckým a neuměleckým kontextem, mezi uměleckými a neuměleckými prostředky, jimiž je dílo vytvářeno. A tak můžeme různé formy akčního umění přiřadit ke všem Kaprowovým bodům.³ Vzhledem k vývoji akčního umění je nejlepší začít bodem

² Kaprow, Allan, *Nontheatrical Performance*, in: Idem, *Essays on the Blurring of Art and Life*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 1993, s. 175. (Umělec může (1) pracovat uznávaným uměleckým způsobem a prezentovat svou práci v uznávaném uměleckém kontextu, např.: obrazy v galerii, poezie v knize poezie, hudba v koncertní síni atd. (2) pracovat neuznávanými, t. j. neuměleckými, způsoby, ale prezentovat tvorbu v uznávaném uměleckém kontextu, např.: pizzerie v galerii, telefonní seznam prodáváný jako poezie, atd. (3) pracovat uznávaným uměleckým způsobem, ale prezentovat tvorbu v neuměleckém kontextu, např.: „Rembrant jako žehlička“, fuga ve větrací šachtě, sonet jako inzerát, atd. (4) pracovat neuměleckým způsobem, ale prezentovat svou práci jako umění v neuměleckém kontextu, např.: testy vnímání v psychologické laboratoři, protierozní terasy v kopcích, opravování psacího stroje, sbírání odpadků, atd. (s podmínkou, že se o tom ve světě umění ví) (5) pracovat neuměleckým způsobem v neuměleckém kontextu a přestat svou práci nazývat uměním, zároveň si však ponechat soukromé vědomí, že to v některých případech přece jen umění může být, např.: systémová analýza, sociální práce v ghettu, stopování, přemýšlení, atd.)

³ Kaprowovu úvahu zajímavým způsobem z fenomenologického hlediska rozebral Petr Rezek v textu *Nemožné umění*, in: *Fluxus* (samizdat), s. 4 – 22.

posledním. Pracovat neuměleckým způsobem v neuměleckém kontextu a svou práci přes veškeré vědomí, že se může jednat o umění, uměním nenazývat, je vlastní všem raným akčním projevům, jako byly například první happeniny. Za všechny je možné zmínit Knížákovu „nutnou činnost“. Čtvrtý způsob, zahrnující neumělecké metody prezentované jako umění v neuměleckém kontextu, myslím nejlépe reprezentuje pouliční performance, která často pracuje s novými způsoby vyjádření v neuměleckém kontextu všedního dne, plně si vědoma své uměleckosti. Způsob třetí, kdy umělec pracuje uznávaným uměleckým způsobem v neuměleckém kontextu, může zahrnout všechny způsoby performance prezentované v alternativních prostorách, od doby, kdy začalo být akční umění reflektováno jako legitimní způsob uměleckého vyjádření. Druhý způsob zahrnuje všechny nové metody uměleckého vyjádření prezentované v tradičním galerijním prostoru, mezi něž velice často patří právě akční umění. První způsob může být performance realizovaná na festivalu akčního umění.

Akční umění nevytváří finální artefakt, pouze po sobě zanechává stopy, ať už je to kostým aktérů, materiály a objekty, s nimiž v průběhu akce manipuloval, proměněná krajina nebo pouze záznam akce. Přestože v akčním umění původně šlo jen a jen o akci samu, bylo v rámci kontextu umění, do kterého chtě nechtě velice záhy znovu zapadlo, přinuceno k větší sdělnosti, k zachycení pomíjivého zážitku, k jeho uchování, tak jak je to zvykem, jedná-li se o tradiční umělecký artefakt. K tomuto záznamu jsou používány nejrůznější způsoby jako film, slovní popis, plánky a scénáře akce, zvukové záznamy a především fotografie. Ta od začátku hraje v dokumentaci akčního umění hlavní roli. Nejdříve je používána k primárnímu záznamu akce, později spoluvytváří image performance a v případech, kdy akce vzniká pouze pro fotografii,

dochází dokonce k přenosu akce dovnitř obrazu. Fotografie tak v rámci konceptuálního umění může nabýt podoby vizuální poesie, stává se rafinovanou vizuální událostí, pohybující se na hranici záznamu akce a aranžované fotografie. V každém případě je pro akční umění způsob dokumentace naprosto zásadní. Vždyť absolutní většina děl je známa pouze skrze ni.⁴

Jak řekla Susan Sontag ve své knize esejů *O fotografii*: „Skutečnost byla vždy interpretována prostřednictvím obrazů.“⁵ Fotografie se během času díky své povaze schopné „věrně“ reprodukovat viděnou skutečnost ukázala nejvhodnějším médiem k zachycení skutečných událostí: „Fotografické obrazy jsou opravdu schopné zmocnit se skutečnosti, protože fotografie není jen pouhým zobrazením (jako např. malba); není jen interpretací reality, ale je také jejím otiskem, tak jako šlápěj nebo posmrtná maska.“⁶ Díky tomu převážila i v dokumentaci akčního umění. Fotografie je často také jediným médiem, které je v souvislosti s akčním uměním vystavováno a funguje na trhu s uměním. Mýtus fotografické dokumentace se dokonce někdy stává v rámci fungování v uměleckém provozu důležitější než původní akce. Kromě těchto předností má však fotografie také svou negativní stránku. Jak už se snažil demonstrovat průkopník českého akčního umění Milan Knížák – akční umění je uměním pro všechny smysly, a tak fotografie dokáže zprostředkovat pouze pětinu té které akce, pomineme-li fakt, že zrak je naším dominantním smyslovým orgánem. Další nevýhodou fotografie je popření času, který je pro umění akce zásadní. Mnoho akcí má pak pro

⁴ Důležitost fotografie jako dokumentu a „nahrážky“ finálního artefaktu byla pravděpodobně poprvé demonstrována u slavného stroje-sochy Jeana Tinguelyho *Homage to New York*, která se 16. dubna 1960 sama zničila na zahradě Muzea moderního umění v New Yorku.

⁵ Sontag, Susan, *O fotografii*, Paseka, Praha 2002, s. 137.

⁶ *Ibidem*, s. 138.

nás podobu zkamenělých výjevů třeba zrovna nejméně podstatného momentu performance.

Může to být ale i naopak, jak velmi dobře upozornila Susan Sontag. Fotografie akce nám může zprostředkovat mnohem intenzivnější zážitek, než kdybychom se jí opravdu zúčastnili. Organizační zmatky, nepohodlné prostředí, příliš dlouhé trvání by nám třeba naprosto zkazily prožitek performance, jejíž dokumentaci si dnes prohlížíme s velkým zaujetím.

„Lidé získávají prostřednictvím fotografie o světě (o umění, katastrofách i přírodních krásách) řadu poznatků a obvykle jsou zklamaní, překvapení a nevzrušení, když pak vidí skutečnost. Fotografie totiž mají tendenci oslabovat pocity, jež provázejí naše bezprostřední setkání se skutečností, a reakce, které samy vyvolávají jsou většinou odlišné. Často nás něco více rozruší na fotografii, než když to skutečně prožijeme.“⁷ V souvislosti s tímto postřehem Sontag poznamenává, jak bez mrknutí oka sledovala několikahodinovou skutečnou operaci žaludku. Když pak viděla v kině v Antonioniho filmu *Čína* krvavou operaci, nedokázala se na ni dívat. Přes tyto problémy, jež je nutno při prohlížení dokumentace akcí vzít v úvahu, je fotografie pořád nejprínosnějším zdrojem našeho poznání akční tvorby 60. a 70. let.

Zpracování akčního umění z historického hlediska však není komplikováno pouze zavádějící výpovědí dochované dokumentace, ale i faktem, že někteří umělci své akce záměrně nedokumentovali, protože by to narušilo jejich nejvlastnější povahu. Byly to akce důležité v určitém okamžiku, na určitém místě, pro určitý okruh lidí nebo jen pro jejich autora. Je samozřejmě škoda, že se nám nezachovaly v nějakém hmatatelném důkazu, ale na druhou stranu je tato skutečnost irelevantní,

⁷ Ibidem, s. 150.

protože ony svůj účel splnily a jejich záznam by byl nic neříkajícím dokumentem ve srovnání s životností, která se obtiskla do vědomí jejich účastníků. Tato nepostižitelnost akčního umění je v našem materialistickém myšlení často nevědomě považována za méněcennou, ale opak může být pravdou. O skrytých možnostech tohoto přístupu k tvorbě napsala Laura Cottingham: „On a pensé que si les objets (surtout ceux en bronze, peut-être) peuvent durer a travers l'espace physique et le temps, les expériences, elles, peuvent durer dans la mémoire, et circulent grace aux interactions humaines.“⁸

Objevení nadčasovosti v pomíjivosti je jednou z dimenzí akčního umění. Laura Cottingham v této souvislosti používá pojem „la resistance de l'experience“ (trvalost zážitku). Nadčasovost některých akcí, které kolují jako legenda už několik desetiletí, je srovnatelná s mistrovskými díly, jež každý touží shlédnout. Často je to právě aura vytvořená legendou, která je na nich nejzajímavější. Právě s tímto momentem někdy záměrně a někdy mimochodem pracuje akční umění. Dalším důvodem pomíjivosti akčního a zemního umění je v mnoha případech nechť umělců vyrábět do našeho světa přeplněného předměty další artefakty. Proto se tak úzce akční umění prolíná s uměním konceptuálním. V neposlední řadě je to odmítání uměleckého provozu a trhu. Suzi Gablik charakterizuje v tomto smyslu pozdní kapitalismus velice kriticky: „Jestliže raný kapitalismus spíše probouzel sklony k askezi, kapitalismus pozdní dospěl k mnohem zjištěnější a exploativnější podobě individualismu, kdy se umění tvrdě orientuje na výrobu a zisk. ... Tak se původní dějinná role moderny, jakožto nositele vzpoury, změnila

⁸ Cottingham, Laura, Are you experienced? Le féminisme, l'art, et le corps politique, in: *L'art au corps* (kat. výst.), Mac, Galeries contemporaines des Musées de Marseille, 1996, s. 332. (Domnívali jsme se, že předměty (například ty z bronzu) mohou trvat v čase a ve fyzickém prostoru, zážitky, ty ale mohou přetrvávat v paměti a obíhat díky lidské komunikaci.)

v pouhou ziskuchtivost a z umění se jednoduše stala výtvarná činnost.“⁹ Umělecký trh dokáže v rámci svých ekonomických mechanismů díly velice rafinovaně manipulovat, konzervovat je v muzeích a v neposlední řadě s nimi obchodovat. Tomu se akční umělci vysmívají svými pomíjivými nebo komplexními díly, která většinou nelze ani uspokojivě zdokumentovat.

Z pomíjivosti a nezachytitelnosti akčního umění odmítajícího finální artefakt však vyplývá i neobyčejná obtížnost jeho zpracování. Ať se ale akční umělci brání institucionalizaci, jak chtějí, je zřejmé, že umění akce je nedílnou, ba přímo velice významnou součástí umění 20. století. Navíc všechny nové směry umění zákonitě směřují od revolty k institucionalizaci, protože se stávají součástí historie, a ta je ovládána jinými faktory než živé umění. A tak kunsthistorii nezbyvá než se pokusit o zdánlivě nemožné a zpracovat tento fenomén v co největší úplnosti. O nemožné proto, že akce je ve svém celku a ve všech svých aspektech objektivně slovy nezachytitelná a nepopsatelná. Autor může vydat svědectví o svém záměru a o svém pocitu z akce. Přímý účastník může vylíčit svůj subjektivní zážitek. Ale člověk, který si prohlíží nebo čte dokumentaci akce, je spíše v pozici archeologa, jenž vykopal střepinu nádoby a se svými vědomostmi o historii si snaží představit její původní tvar.

II. Intermediální kořeny a přesahy akčního umění

Akční umění samo o sobě je tak komplexním fenoménem, že je ho stejně těžké zařadit jak do divadelního umění, hudby nebo tance, tak do výtvarného umění. Ve své disertační práci vycházím z hlediska kunsthistorie a akční umění interpretuji jako součást vývoje výtvarného

⁹ Gablik, Suzi, *Selhalo moderna?*, Votobia, Praha, Olomouc 1995, s. 64.

umění. Důvodem není pouze fakt, že se mu většinou věnují výtvarní umělci, najde se mezi nimi totiž i řada básníků, hudebníků, herců, filosofů nebo fotografů. Hlavním důvodem asi zůstává důležitost vizuální stránky akčního umění, kterou ještě umocňuje na vizualitě závislá dokumentace zastupující finální artefakt. Fotografická dokumentace prezentující akční umění v rámci uměleckého provozu ho totiž úspěšně nahradila. Přesto je potřeba si uvědomit řadu důležitých souvislostí a styčných bodů s vývojem divadla, tance, hudby a literatury. Jak napsal Jindřich Chaloupecký: „Mnohotvárnost akčního umění vytvořená propojením prostředků jednotlivých uměleckých disciplín směřuje k ideálu totálního umění a v praxi vede ke vzniku intermédií.“¹⁰ V této krátké odbočce bych proto chtěla nastínit některé hlavní události tohoto procesu, bez nichž si vývoj akčního umění nelze představit.

Asi nejbližší akčnímu umění je divadlo, zvláště to pokoušející se o překročení svých vlastních konvencí. Už ve 30. letech klade Antonin Artaud ve své knize vášnivých esejů o paralelách mezi životem a divadlem *Divadlo a jeho dvojenec* požadavek ryzího divadla, divadla živého a absolutního: „...musíme nejdřív skoncovat s podřízeností divadla textu a znovu objevit jeho jedinečný jazyk, jenž je uprostřed mezi gestem a myšlenkou.“¹¹ Přestaneme-li o divadlu přemýšlet jako o činnosti předem podmíněné textem, tak jak ho propagoval Artaud, zjistíme, že se nacházíme velice blízko performance. V manifestu *Kruté divadlo* z roku 1933 Artaud v podstatě ruší skoro všechny rozdíly, které normálně oddělují performance od divadla. Je to především přítomnost příběhu, divadelní prostor jako rámec pro hereckou akci a v neposlední řadě bariéra mezi hercem a divákem: „Odstraňujeme jeviště i hlediště a

¹⁰ Chaloupecký, Jindřich, *Umění dnes*, Nakladatelství československých výtvarných umělců, Praha 1966, s. 41.

¹¹ Artaud, Antonin, *Divadlo a jeho dvojenec*, Herrmann a synové, Praha 1994, s. 100.

nahrazujeme je jednotným místem bez přehrad a bariér, jež se stane vlastním divadlem akce. Bude obnovena bezprostřední komunikace mezi hercem a divákem – a to tím, že divák se bude nalézat přímo ve středu samotné akce, bude jí obklopen a ona jím bude procházet.“¹² Tento citát myslím potvrzuje, jak Artaud dokázal myšlenkově velice přesně předpovědět nejen postupy experimentálního divadla, ale i happening a performance art.

V 60. letech se ve světě objevila řada divadelních skupin, které navázaly nejen na Artauda, ale i na avantgardní myšlenky futurismu, dadaismu, Bauhausu a surrealismu. Opustily tradiční divadelní prostředí a začaly vystupovat v opuštěných továrních halách, na ulici nebo v jiných nedivadelních prostorech. Mezi nejvýznamnější patří *Living Theatre*, který v roce 1951 založili Judith Malin a Julian Beck. Tento soubor se pokusil propojit život a divadlo, popíral tradiční roli herce a diváka a dal divadlu opět politický náboj. Významně ovlivnil i českou nezávislou scénu, když v roce 1980 v Praze na Ořechovce ilegálně uvedl svou proslulou *Antigonu*. Spolu s *Living Theatre* proměnilo revolučním způsobem tvář konzervativního amerického divadla i *Bread and Puppet Theatre*, založené v roce 1961. Jeho zakladatel Peter Schumann byl školením sochař a řezbář, takže se v jeho divadle objevily výtvarně působivé monumentální loutky, figuríny a masky. Ty v jeho představeních, kombinujících hraný příběh s mysteriózními obřady, procesími a happeningy, asistovaly početnému ansámblu herců. Dalším důležitým souborem je *Performance Group* divadelního kritika Richarda Schechnera, založená v roce 1967. Schechner v rámci práce souboru realizoval tzv. ideu environmentálního divadla – divadla v otevřeném prostředí.

¹² Ibidem, s. 108.

V Evropě rozvíjeli myšlenky Antonina Artauda Peter Brook, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba a nespočet dalších jednotlivců a skupin. V těchto skupinách někdy docházelo až k přesunu důrazu na paradiadelní aktivity blížíci se psychoterapii. Cílem bylo účastníkům (ať jsou to herci nebo diváci) umožnit objevit nové možnosti vlastní kreativity a hravosti, duševní svobody, rovnováhy – zkrátka proměnit je. Tento důraz na sílu zážitku je typický i pro řadu akčních umělců.

Také v Čechách se v 60. letech objevilo několik souborů, které jsou svými postupy blízké otevřeným divadelním formám a tudíž i akčnímu umění. Je to především *Bílé divadlo* Františka Hrdličky a Miloše Horanského. Tato neformální a neoficiální skupina profesionálních herců i amatérů následovala progresivní světové trendy. Důraz byl kladen především na propojení osobního a uměleckého života, komunitu a souznění členů divadla, askezi – místo představení byly zkoušky, cvičení a relaxace. V letech 1973 – 1975 působilo v Praze divadlo *Křesadlo* Václava Martince. V nepříznivých podmínkách normalizace rozvíjelo podobně jako výše zmiňovaná americká a evropská divadla principy „chudého pohybového divadla“. Asi jediným profesionálním divadlem, které od 60. let až do současnosti v Čechách a na Moravě drží programovou kontinuitu otevřených jevištních forem, je brněnský soubor *Husa na provázku*.

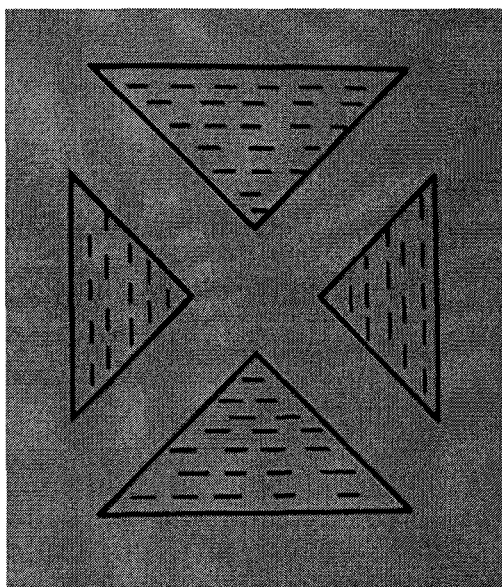
Přestože řada performance má blízko k divadelní mentalitě, nejstarší forma akčního umění – happening paradoxně vychází spíše z nové hudby než z divadla. Nejdůležitější osobností je bezesporu John Cage, který díky svému kurzu kompozice experimentální hudby na New School for Social Research na konci 50. let ovlivnil celou generaci

performerů.¹³ Tento hudebník v roce 1937 publikoval manifest *The Future of Music* (Budoucnost hudby), v němž se zabýval faktem, že jsme obklopeni nejrůznějšími zvuky, a poukazoval na jejich hudební kvality. Už ve 40. letech na svých koncertech nechal hudebníky hrát na láhve od piva, květináče nebo kravské zvonce. Mimo jiné tak navázal na futuristické manifesty a představení. Asi nejradikálnějším kusem je pak samozřejmě *4'33"* z roku 1952. Tato demonstrace ticha v hudbě, jež samozřejmě není nikdy absolutním tichem, ale naopak dává prostor nejrůznějším zvukům z jeviště i hlediště, byla poprvé realizovaná klavíristou Davidem Tudorem ve Woodstocku. Sestávala ze tří otevření a zavření klavíru na začátku každé ze tří částí kusu, označených TACET (znamení informující hudebníka, že v této části nehraje). Václav Kučera tento slavný kus výstižně popsal: „Cage tu realizuje ticho, tedy jakýsi „negativ“ hudby, a dospívá k němu absolutizací funkce pauzy v hudebním kontextu. Celá „skladba“ je vlastně jedinou pauzou, interpretovanou se všemi náležitostmi veřejné hudební produkce: na pódiu, u nástroje, ve fraku a hlavně – před zraky posluchačů. Napětí vznikající mezi očekáváním posluchačů a realizací ticha je vlastním nositelem informace, která nevyvěrá z hudby, ale právě z oněch „náležitostí“ hudbu provázejících.“¹⁴ Ve stejném roce Cage realizoval během svého pobytu na letní škole v Black Mountain College ve státě North Carolina kolektivní představení *Untitled Event* (Událost bez názvu), jež se stalo vzorem pro happeningy, performance a eventy v dalších desetiletích. Diváci seděli ve čtvercovém prostoru jídelny, nad hlavami jim visely bílé obrazy Roberta Rauschenberga. John Cage v tmavém obleku četl ze žebříku text o vztahu hudby a zenbuddhismu a úryvky z Mistra Eckharta.

¹³ Šlo především o umělce patřící později k hnutí Fluxus, např. Allan Kaprow, Jackson MacLow, George Brecht, Al Hansen a Dick Higgins.

¹⁴ Kučera, Václav, *Hudba jako divadlo, Acta Scaenographica*, č. 6, 1966 – 1967, s. 105.

Rauschenberg hrál desky na starém gramofonu, zatímco David Tudor preludoval na preparované piano. Později přeléval vodu z jednoho kýble do druhého. Charles Olsen a Mary Caroline Richards četli poezii uprostřed publika, mezi nímž tančil Merce Cunningham s ostatními tanečníky pronásledován rozlíceným psem. V rohu hrál na nejrůznější exotické nástroje skladatel Jay Watt. Vše doplňovala projekce abstraktních diapozitivů a filmových klipů na strop místnosti. Ta se pomalu přemísťovala dolů na zeď a proměnila se v obraz zapadajícího slunce.



Nákres hlediště *Untitled Event* (1952)

Tento neodadaistický happening provedený jen podle rámcového scénáře, dávající co největší prostor individuální improvizaci a náhodě, v sobě spojil všechny umělecké žánry a programově navázal na nejavantgardnější projevy z první poloviny 20. století. Mimo jiné také ukázal, že nová hudba v 50. a 60. letech nebyla vnímána v úzkém slova smyslu, ale úzce se prolínala s experimentálním tancem, divadlem, literaturou a výtvarným uměním. Model spolupráce mezi Johnem Cagem

reprezentujícím hudbu, Mercem Cunninghamem zastupujícím tanec a Robertem Rauschenbergem přinášejícím impulzy z výtvarného umění se stal inspirativní pro celou další generaci umělců. Umělci spojení ve volném mezinárodním hnutí Fluxus to potvrzují asi nejlépe. Vliv Johna Cage na tuto skupinu je patrný především v hlavní myšlence celého hnutí, že vše může být hudbou.

Vedle hudby měl na akční umění v tomto období velký vliv i experimentální tanec. Určující osobností byl už zmíněný Merce Cunningham, který byl po řadu let vůdčí figurou *Martha Graham's Company*. V 50. letech však opustil dramatický narativní styl Marthy Graham a do své práce začal, stejně jako Cage, zapojovat prvky z obyčejného života. V jeho případě to byly běžné pohyby, jako je chůze, stání nebo padání. Osvobodil se od hudby jako určujícího prvku rytmiky a dal mnohem větší prostor náhodě. Tento model dále rozvíjelo *Judson Dance Theater* založené v roce 1962. Sešli se v něm vynikající tanečníci a choreografové jako Trisha Brown, Lucinda Childs, Steve Paxton, Simone Forti nebo Judith Dunn. Tradiční baletní kroky byly nahrazeny pohyby z normálního života. Základním prvkem jejich tance se stal průzkum významu a důsledku i toho nejjednoduššího pohybu. Tento přístup naprosto proměnil vnímání tanečnickova těla v prostoru a čase, a v neposlední řadě i kontext tanečního představení.

Právě tyto taneční postupy, otevřenost experimentu a náhodě se staly důležitým impulsem pro akční umění 70. let. Je potřeba zdůraznit, že na západě byla řada experimentálních a avantgardních projektů z oblasti hudby, divadla i tance realizována v progresivních galeriích a alternativních prostorech náležitých k výtvarné scéně. Stejně tak se řada happeningů a performancí konala v kontextu experimentálních tanečních představení nebo koncertů. Vzájemná provázanost jed-

notlivých avantgardních uměleckých projevů v těchto letech je pro americké, ale i evropské umění signifikantní. Jednalo se o dobové hnutí napříč uměleckými disciplínami, které si bylo vědomo své vzájemné provázanosti a těžilo ze své intermedialnosti.

Jak blízko výtvarné performance byl tanec této generační vlny dokazují mimo jiné projekty Trishy Brown z počátku 70. let. *Walking Down the Side of a Building* (Chůze dolů po straně budovy, 1970) je spíše performancí než tanečním představením v tradičním slova smyslu. Tanečník totiž za pomoci horolezeckého náčiní kráčí kolmo dolů po fasádě jedné newyorské budovy. Vyzdvihuje tak moment gravitace, který je pro Trishu Brown esenciálním elementem tance. Představení nebo spíše performance *Group Primary Accumulations, Raft Version* (Skupinové elementární akumulace, verze na vorech, 1972) realizovaná na Loring Lagoon v Minneapolis sestávala ze sekvencí třiceti jednoduchých pohybů. Každý z tanečníků je předváděl ležíc na zádech na vlastním dřevěném raftu. Došlo tak k zvláštní posunuté synchronicitě, kterou v této době využíval například Steve Reich v hudbě. Navíc byla těla tanečníků konfrontována s přírodním prostředím, s náhodnými vodními proudy, s větrem a počasím vůbec. Ještě radikálnější a performance bližší je projekt/tanec *Roof Piece* (Střešní piece) z roku 1973. Každý ze čtrnácti tanečníků v oranžovém oblečení obsadil jednu manhattanskou střechu táhnoucí se vzdušnou čarou asi míli od 420 West Broadway až na Wall Street. Trisha Brown iniciovala sérii pohybů, kterou další tanečník zopakoval, a tak se tanec předával „tichou poštou“ až zmizel v dálce.

Hluboko dole na ulicích Manhattanu život běžel dál ve svých zaběhnutých kolejích. Henry M. Sayre v souvislosti s tímto představením poukazuje na to, že tanec se v této době distancoval od sociálních a

politických témat, která pro „výtvarnou“ i „divadelní“ performance byla velmi důležitá.¹⁵ Co je však pro všechny formy alternativního uměleckého vyjádření z těchto let, ať je to tanec nebo akční umění, společné, je odmítnutí systému, který dílo začleňuje do soukolí trhu – na *Roof Piece* Trishy Brown není možné prodávat lístky stejně jako na *Skok do prázdna* Yvese Kleina nebo pouliční divadlo.



Trisha Brown – *Roof Piece* (1973), foto: Babette Mangolte

Na přelomu 50. a 60. let vznikl na druhém konci planety – v Japonsku, taneční styl butó. Tatsumi Hijikata a Kazuo Ohno, zakladatelé butó, se stejně jako jejich kolegové v Americe pokusili tanec vymanit ze všech tradičních konvencí. Začali vystupovat na ulici, v přírodě nebo v alternativních prostorách. Během času se pro tento styl stalo neodmyslitelným nahé, bíle nabarvené tělo a oholená hlava. Tanec butó je více méně připravenou nebo improvizovanou pohybovou akcí v konkrétním daném prostoru. Min Tanaka, který pravidelně vystupoval

¹⁵ Sayre, Henry M., *The Object of Performance. The American Avant-Garde since 1970*, The University of Chicago Press, 1989, s. 140.

i v Čechách, zdůrazňuje důležitost prožitku konkrétního místa pro svůj tanec: „Já netančím na určitém místě, já tančím to místo.“¹⁶

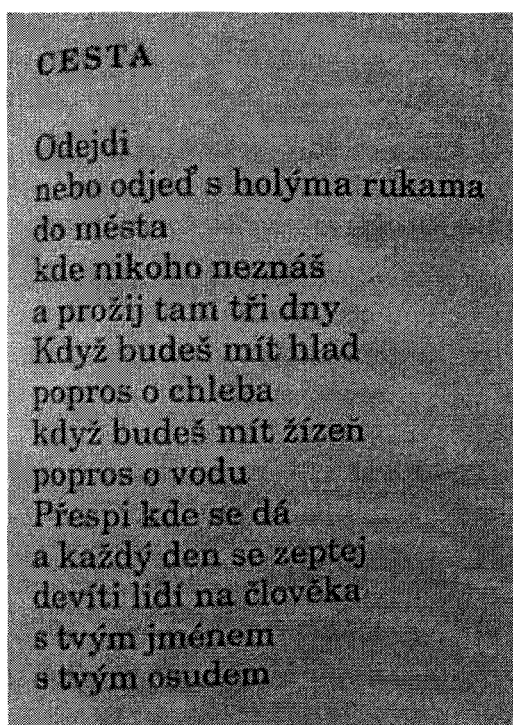
Vliv experimentálního tance na české akční umění byl minimální. V 50. ani v 60. letech tu neexistovaly relevantní soubory a když zde v roce 1964 vystoupil Merce Cunningham, zůstalo jeho představení, na němž se podíleli i John Cage a Robert Rauschenberg, bez povšimnutí. Paradoxně české umění více ovlivnil styl butó, který byl popularizován nejen zmíněným Minem Tanakou, ale třeba i ruským souborem *Děrevo a Dó těatr*.

V českém prostředí můžeme vysledovat propojení hudby a akčního umění až na přelomu 60. a 70. let v některých undergroundových projektech. Jako příklad mohou sloužit vystoupení skupin *The Primitives Group*, *The Plastic People of the Universe* nebo *Aktual*. Některé koncerty těchto skupin měly podobu happeningových akcí. Za všechny lze zmínit dva koncerty skupiny *The Primitives Group* *Fish Feast* (Rybí slavnost, 1968) a *Bird Feast* (Ptačí slavnost, 1969), ke kterým jako k jednomu z mála existuje dokumentace. Při druhém z nich byl sál Music f clubu na Smíchově naplněn peřím a vyzdoben igelitovými pytli se vzduchem. V předsáli seděla ve vitríně nahá dívka, oděná jen v nalepeném peří. Koncert doplňovalo promítání diapositivů nejrůznějších ptáků a pouštění nahrávek ptačího zpěvu a křiku. Na výtvarném pojetí tohoto koncertního environmentu se podílela Zorka Ságlová, jedna z hlavních představitelk českého akčního umění konce 60. let. Členové skupiny se zase na oplátku zúčastňovali všech jejích akcí.

V Čechách bylo na rozdíl od tance a hudby velice intenzivní propojení akčního umění s literaturou, a to především díky aktivitám

¹⁶ Goldberg, RoseLee, *Performance. Live Art since the 60s*, Thames and Hudson, London 1998, s. 161.

Jiřího Koláře a Ladislava Nováka. Oba tito autoři se věnovali celé řadě experimentů na poli poezie a výtvarného umění. V kontextu akčního umění je velice zajímavá především Kolářova destatická poezie vznikající už od konce 50. let a manifestovaná v poslední Kolářově básnické knize *Návod k upotřebení* z roku 1965. V básních této sbírky Kolář vyzývá čtenáře, po vzoru kuchařských a technologických receptů, k nejrůznějším činnostem, jako by to byly návody pro akce či happeningy. Většina pokynů je však zamýšlena pouze v mezích básnické metafory; jejich podobnost s některými popisy či výzvami k akci, jak je známe např. z hnutí Fluxus, je ovšem více než podivuhodná. Podobný náboj mají *Básně pro pohybovou recitaci* a „erotomagické polohy“ básníka Ladislava Nováka. Jsou to literární popisy akcí určené stejně jako v případě Jiřího Koláře spíše pro realizaci v čtenářově mysli. Kolář i Novák zůstávají v těchto textech v pozici básníka, který nechává na svém čtenáři, zda báseň pouze přečte nebo ji bude realizovat ve své mysli či ve skutečnosti.



Jiří Kolář – *Návod k upotřebení* (1965)

Na západě se pokusy o dematerializaci poezie ubírali poněkud jiným směrem. Je zde především hnutí New Oral Poetry, které navázalo na experimenty Allena Ginsberga. Ten proklamoval, že jediné vyslovená poezie je pravá. Fónická poezie stejně jako experimentální hudba a divadlo čerpá své podněty už z avantgardních hnutí futurismu a dadaismu. V druhé polovině 20. století pak navíc využívá nové technické prostředky jako je magnetofon a jím umožněný střih nebo překrývání. Hlavní je však návrat k možnostem lidského hlasu a důraz na časový průběh básně. Zde se objevuje velice zajímavá souvislost s akčním uměním, kdy textový záznam básně v New Oral Poetry je vnímán podobně jako popis eventu – teprve jeho realizace skrze hlas básníka v čase je poezií.

Tento krátký exkurz do intermediálních souvislostí akčního umění musí být doplněn i stručným přehledem historie akčního umění.

III. Stručná historie akčního umění ve světě

Kořeny akčního umění můžeme hledat už v kultovních obřadech našich dávných předků. V té době tanec, hudba, divadlo a výtvarné umění nerozlišeně účinkovaly na poli rituálu. Umění ještě plně patřilo životu, bylo jeho nedílnou součástí jako náboženství, které pomáhalo reprezentovat. Prvky akčního umění se objevují v kmenových rituálech, náboženských slavnostech, karnevalech, najdeme je na středověkých tržištích, v renesančních a barokních představeních nebo v kabaretních divadlech konce 19. století. Přímá předznamenání tohoto širokého uměleckého proudu se však začínají objevovat až ve 20. století. V této době na scénu vstoupily avantgardní směry se svými experimenty a popřením společenských, ale hlavně uměleckých konvencí. Jako první je bezesporu nutné zmínit futurismus, jehož manifest publikoval italský

básník Filippo Tommaso Marinetti v únoru 1909 v *Le Figaro*. Už tím, že si pro publikování manifestu vybral francouzský deník, chtěl zdůraznit, že chce vytvořit světové hnutí a ne jen další provinční italský směr. Jeho jedenáct bodů je sice napsáno z pohledu literatury, ale dotýká se všeobecných uměleckých a společenských otázek. Marinetti horlil proti tradicím a komercializaci umění, vyzýval moderní techniku a požadoval radikální očistu společnosti. V manifestu se objevuje oslava války, militarismu a destrukce, které se podle něj mohou stát nástroji celospolečenské hygieny. Marinetti se vysmíval tradicím a sentimentům starého století a bez obalu vyzýval k agresivnímu boji: „Il n’y a plus de beauté que dans la lutte. Pas de chef-d’oeuvre sans un caractère agressif. La poésie doit être un assut violent contre les forces inconnues, pour les sommer de se coucher devant l’homme.“¹⁷



Filippo Marinetti – *Nohy* (1915)
Představení, v němž byly vidět pouze nohy účinkujících a rekvizit.

Futurismus byl hektický, plný provokativních manifestací a manifestů. Díky spolupráci Marinettiho s umělci jako byl Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla nebo Gino Severini, futurismus velice záhy přesáhl z lůna poezie i k dalším uměleckým disciplínám, jako je divadlo, výtvarné umění nebo hudba. V *Manifestu*

¹⁷ Marinetti, Filippo Tommaso, *Le Futurisme*, *Le Figaro*, 20. února 1909, s. 1. (Krása není než v boji. Neexistuje mistrovské dílo bez známek útočnosti. Poezie musí být prudkým útokem proti

futuristických malířů z roku 1910 například prohlašují, že chtějí oslavovat veškeré formy originality, ať jsou sebetroufalejší a hrdě se hlásit k bláznovství, jímž jsou umlčováni všichni novátoři. V *Manifestu futuristického syntetického divadla* z roku 1915 jsou proklamovány nové a šokující přístupy – zapojení diváků do hry, umístění některých herců do hlediště, zkrácení her, simultánní inscenace dvou nezávislých scén, absurdní výstupy. Futuristé systematicky osvobozovali scénický projev, ať už to bylo divadlo, recitace, hudba nebo tanec, od zavedených a podle jejich názoru zkostnatělých forem. Provokovali diváka nejrůznějšími způsoby. V pozdějších divadelních manifestech se například objevují myšlenky či výzvy: **Hrát Beethovenovu symfonii pozadu, od poslední noty. Prodat jeden lístek deseti divákům.** Je zřejmé, že tyto jednoduché akce měly dalekosáhlý potenciál, co se týče divákova prožitku a jeho vtažení do kontextu umění. Tento moment přivlastnění si divákova reálného života (dohadování, kdo má na určené sedadlo vlastně právo) uměleckou akcí byl nesčetněkrát využit akčními umělci v nejrůznějších podobách. Řada umělců, především z hnutí Fluxus, dokonce převzala i tuto jednoduchou formu výzvy, v níž je zformulován koncept akce.

Raný futurismus byl spíše proklamací než uměleckou produkcí. Díky Marinettiho neúnavné propagaci obletěly jeho myšlenky Evropu, přestože byl realizován relativně malý počet futuristických představení a děl. Pravděpodobně největší odezvu měl v Rusku. Zde byl Marinettiho futuristický manifest publikován záhy po jeho prvním otištění v *Le Figaro*.

Mladí ruští umělci v této době hledali nové experimentální metody a futurismus se pro ně stal synonymem útoku na tradiční hodnoty a

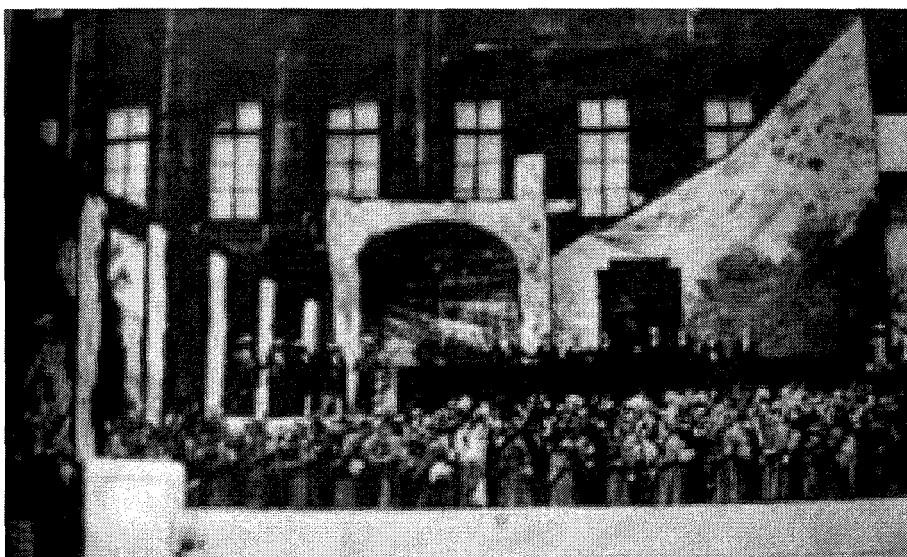
neznámým silám, výzvou, aby se podrobily člověku.)

zavedené zvyklosti. Na počátku století se v hlavních kulturních centrech Ruska začaly formovat skupiny progresivních umělců bojujících proti dekadentnímu a akademickému umění. První futuristické manifestace a představení proběhly na scéně Toulavého psa, Křivého zrcadla a Prvního futuristického divadla na světě. Futuristům však nestačilo dráždit a zesměšňovat pouze své diváky, záhy vyšli i do ulic, aby provokativním oblečením ozvláštněným ředkvičkami, lžicemi zastrčenými v knoflíkových dírkách a s pomalovanými tvářemi šokovali i náhodné kolemjdoucí. Stejně jako Marinetti i ruští futuristé neúnavně propagovali futurismus na vystoupeních v malých i větších městech, točili provokativní filmy a připravovali nejrůznější představení. Ústředními osobnostmi tohoto proměnlivého a roztržitého hnutí byl David Burljuk, Vladimir Majakovský, Natalie Gončarovová, Michail Larionov a Kazimir Malevič.

Ruský futurismus byl zásadním způsobem ovlivněn dobovou realitou. Převratné společenské události říjnové revoluce postavily avantgardní umělce do nové situace. Futuristé se dali bez výhrad do služeb revoluce a nové kultury. V těsně porevoluční době bylo hledání nových uměleckých forem na krátkou dobu v souznění s vývojem socialistické společnosti. Tradiční umělecké formy byly najednou vnímány jako reakční a avantgardní umělci se pokoušeli hledat nové způsoby uměleckého vyjádření. V této hektické době raného socialismu chybějící revoluční repertoár nahradily davové podívané, teatralizované soudy a mítinky, agitační hry a živé noviny. Život a divadlo se těsně prolínaly.

Většina davových podívaných, které je možné nazvat propagandistickými happeningy, se vztahovala k významným revolučním výročím. Divák byl vnímán jako aktivní složka představení, například

představení *Krvavá neděle* končilo výzvou k manifestační přísaze celého hlediště. Typickým prvkem těchto představení byly davové scény, jichž se účastnily tisíce účinkujících, armáda, obrněné vozy atd., reálnou kulisu často dotvářely na Něvě kotvící válečné lodě. Jedním z nejmonumentálnějších davových představení bylo *Dobytí Zimního paláce*, realizované v roce 1920 v den třetího výročí Velké říjnové revoluce. V režii Nikolaje Jevrejnova a dalších tří divadelních režisérů se na nádvoří Zimního paláce odehrála symbolická rekonstrukce jeho dobytí. Účinkovalo zde 8000 občanů a batalion vojáků za asistence armádních automobilů a obrněných vozidel. Uprostřed nádvoří byla dvě velká jeviště, rudé reprezentovalo proletariát a bílé prozatímní vládu. Na bílém jevišti vystupovalo přes 2000 účinkujících a na rudém byli dělníci, kteří se zúčastnili reálného dobytí Zimního paláce v roce 1917. Představení vyvrcholilo spektakulárním nájezdem na Zimní palác, jenž byl v tom momentě osvícen záplavou světla a ohňostrojem. Podobných kolektivních performance byla v Rusku ve 20. letech realizována celá řada. Postupně však ztrácely avantgardní náboj i kvality a stávaly se stále více bezduchým nástrojem propagandy.



Dobytí Zimního paláce (1920)



Vernisáž 1. festivalu Dada v Galerii Barchard v Berlíně (5. 6. 1920)

Už na přelomu století byl kabaret se svými absurdními skeči a výstupy populární noční zábavou. Není proto divu, že se stal platformou nové avantgardy. Umělci (Tristan Tzara, Marcel a Georges Janco, Richard Huelsenbeck, Hans Arp), kteří se kolem kabaretu Voltaire v Curychu pohybovali, po válce roznesli dada do různých koutů Evropy. Richard Huelsenberk už v roce 1917 odešel do Berlína, kde se svým přítelem Raoulem Hausmannem vytvořil jádro berlínských dadaistů (Johannes Baader, George Grosz, John Heartfield, Walter Mehring, Hannah Höch). Ve svých publikacích rozvíjeli fonetickou poezii a fotomontáž, organizovali výstavy a samozřejmě všemožně provokovali. V Hannoveru rozvíjel dada Hausmannův přítel Kurt Schwitters, ten svým Merzbau obohatil dadaismus o koláž a asambláž. Dadaistické hnutí v Kolíně nad Rýnem nastoupilo díky osobnosti Johannese T. Baargelda tak provokativní kurz, že bylo tehdejší policií považováno za nebezpečnější a podvratnější než marxistické hnutí.¹⁹ Dnes už legendární je výstava *Dada-Ausstellung, Dada-Vorfrühling* (Dada-výstava, Dada-předjaří), na níž se vcházelo přes pánský záchod. Byly zde vystaveny

koláže, obrazy z roztrhaných papírů a další výtvořiny Hanse Arpa, Maxe Ernsta a už zmíněného J. T. Baargelda. Za zmínku jistě stojí dřevěný objekt Maxe Ernsta, k němuž byla na řetěz připevněna sekera, určená návštěvníkům k destrukci díla.

Dalším důležitým centrem dadaismu byl New York, kde během první světové války působil Francis Picabia. Tento světoběžník, blízký přítel Marcela Duchampa a Tristana Tzary, se zde pohyboval v redakčním okruhu časopisu *291* (roku 1915 ho založili Alfred Stieglitz, Marius de Zayas a Paul Haviland). Své dadaistické působení shrnul Picabia v roce 1921 v časopise *Esprit Nouveau*: „Dadaistický duch existoval ve skutečnosti jenom tři nebo čtyři roky. Vyjádřili jsme ho Marcel Duchamp a já na konci roku 1912, Huelsenbeck nebo Tzara anebo Ball pro něj v roce 1916 vynalezli skvostné jméno Dada. Tímto slovem dosáhlo hnutí kulminačního bodu, ale vyvíjelo se dále, přičemž v ně každý z nás vkládal co možná nejvíce života. Dada ve mně vyvolává představu cigarety, která kolem sebe zanechává příjemnou vůni. Značka těchto cigaret se už přežila a já doufám, že jí nějaký genius bude umět dát nové jméno. Ale nemysleme už na minulost, třebaže vůně cigaret doposud nezanikla, život je pouhý stín, uchovme si iluzi, že jej náš rozum překročí.“²⁰

Curyšské centrum dada v kabaretu Voltaire fungovalo pouze pět měsíců; to že se stalo základem tak důležitého avantgardního hnutí, jako je dadaismus, je zásluha především Tristana Tzary. Ten i po zániku kabaretu neúnavně vydával nejrůznější dada publikace a po celé Evropě organizoval přednášky, vystoupení a výstavy. V roce 1917 dokonce založil Dada galerii, která však taktéž fungovala jen několik měsíců.

¹⁹ Waldberg, Patrick, Dada neboli smysl negace, in: *Dějiny umění 9*, Odeon, Praha 1983, s. 313.

²⁰ Patrick Waldberg cituje F. Picabiu. *Ibidem*, s. 318.

Intermediálnost, estetický anarchismus, odklon od uměleckosti k žitému, důraz na bezprostřední akci v opozici k definitivnímu uměleckému dílu²¹ a v neposlední řadě atak diváka jsou však momenty, které z dada učinily dodnes živý umělecký postoj.



Dada festival v sálu Gaveau v Paříži (26. 5. 1920)



Scéna z *Vous m'oubliez* na Dada festivalu (1920)

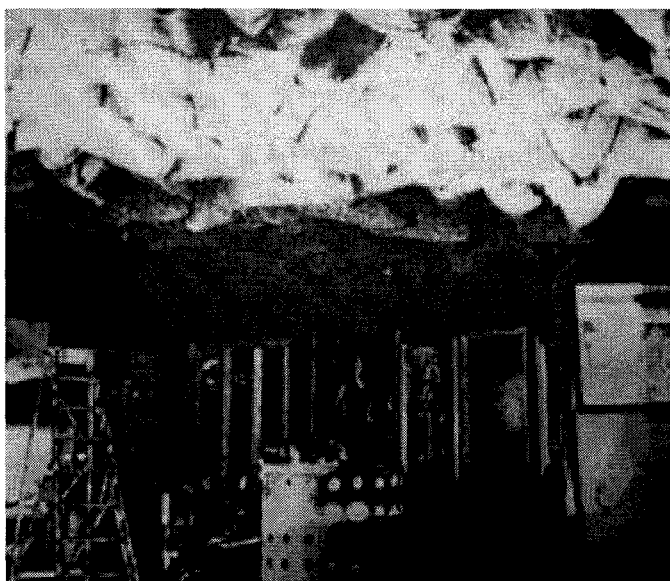
²¹ V epitafu Jacques Vaché André Breton shrnul povahu dada následovně: “I do not think that the nature of the finished product is more important than the choice between cake and cherries for

Na přelomu roku 1919 a 1920 se Tzara přestěhoval do Paříže. Zde se napojil na skupinu básníků kolem časopisu *Littérature*, mezi nimiž byli André Breton, Philippe Soupault, Louis Aragon, Paul Eluard a Georges Ribemont-Dessaignes. Tato skupina například v květnu 1920 připravila Dada festival v luxusním sále Gaveau v Paříži. Dav zlákaný předchozími skandály zde byl konfrontován s plejádou scének a nejrůznějších vystoupení. Všichni dadaisté vystupovali v předem připravených kostýmech, například ve scéně *Vous m'oubliez* (Vy na mě zapomenete) měl Breton ke každému spánku přivázan revolver a Eluard se objevil v baletní sukýnce. V kusu *Le célèbre illusionniste* (Slavný kouzelník) Soupault vypustil barevné balónky se jmény slavných osobností, Paul Dermée prezentoval svou báseň *Le Sexe de Dada* (Pohlaví dada) a Tzara skandální *La Deuxième Aventure de Monsieur Aa. l'Antipyrine* (Druhé dobrodružství pana Aa. Antipyrina), které publikum odměnilo sprškou vajec a rajčat. I když byl festival předem připraven, většina performancí byla improvizována a v kontrastu s elegantním prostředím sálu Gaveau tak vznikl jeden z největších dada skandálů. V Paříži dada na počátku 20. let nabralo druhý dech, i když se v jeho středu už začínal rodit nový umělecký směr – surrealismus.

V roce 1922 se ujal redigování časopisu *Littérature* sám Breton a shromáždil kolem sebe básníky představující jádro budoucího surrealismu. První manifest surrealismu, publikovaný v roce 1925, ještě nese řadu prvků převzatých z dada. Obě hnutí se na počátku 20. let velice úzce prolínala, takže je též možné některé pozdní dadaistické performance interpretovat jako manifestaci snových obrazů, jako ztělesnění jejich podivnosti a nesmyslnosti. Surrealismus dále rozvíjel

dessert.” (Nemyslím, že povaha konečného díla je více důležitá než rozhodování mezi zákuskem a třešněmi.) Viz Goldberg (pozn. 18), s. 81.

tradici provokativních dadaistických večírků, v nichž se prolínaly nejrůznější umělecké obory a překračovala se společenská i umělecká tabu. Kult náhody objevený dadaisty byl dále rozvíjen v automatických textech a kresbách. Neméně zajímavý a provokativní byl přístup surrealistů k instalaci vlastních výstav.



Mezinárodní výstava surrealismu, Paříž 1938



First Papers of Surrealism, Whitelaw Reid Mansion, 451 Madison Av., NY, říjen – listopad 1942

Vedle obrazů byly vystavovány rozmanité bizarní objekty i obyčejné předměty. Atmosféru výstav doplňovaly různé, většinou provokativní nápisy, zvuky, později i vůně. Na *Mezinárodní výstavě surrealismu* v roce 1938 to byly například pytle s uhlím zavěšené Duchampem u stropu galerie. Podobně provokativní byla instalace výstavy *First Papers of Surrealism* (První dokumenty surrealismu) v New Yorku v roce 1942, kterou Duchamp proměnil v bludiště provazů, v podstatě znemožňující si vystavené práce prohlédnout. Stala se symbolem obtížnosti vnímání a pochopení moderního umění. Výstava byla totálním dílem, jež mělo svůj jedinečný smysl pouze v čase a v prostoru, v němž bylo vytvořeno. Později se pro podobný typ instalace ustálil název „environment“ (prostředí). Ten sehrál neobvykle důležitou úlohu při vzniku prvních happeningů.

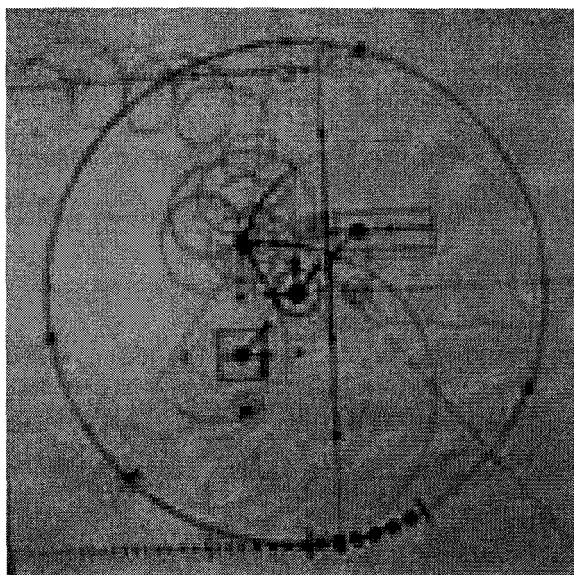
Sama osobnost Marcela Duchampa je pro akční umění velice důležitá. Přestože byl Duchamp po celý život solitérem, pohyboval se v centru avantgardního dění. Už před první světovou válkou se přátelil s Guillaumem Apollinaiem. Po válce se pohyboval v okruhu pařížských dadaistů a později surrealistů. Duchamp svým dílem inspiroval nejednoho umělce a svými myšlenkovými postupy předznamenal konceptualizaci umění v druhé polovině 20. století. Jindřich Chaloupecký o něm v katalogu jeho pražské výstavy napsal: „Byl jedním z prvních, kdo si uvědomil, že tradiční pojem umění zaostává. Byl první, kdo z tohoto poznání vyvodil krajní důsledky.“²² Tím, že Duchamp povýšil princip ready-made²³ na úroveň tradiční výtvarné tvorby, otevřel cestu i akci. Umění totiž osvobodil z kleští umělecké výroby a znejistil auru finálního uměleckého artefaktu. Duchamp obětoval celý svůj život

²² Chaloupecký, Jindřich, *Marcel Duchamp* (kat. výst.), Praha, Galerie V. Špály, březen – duben 1969.

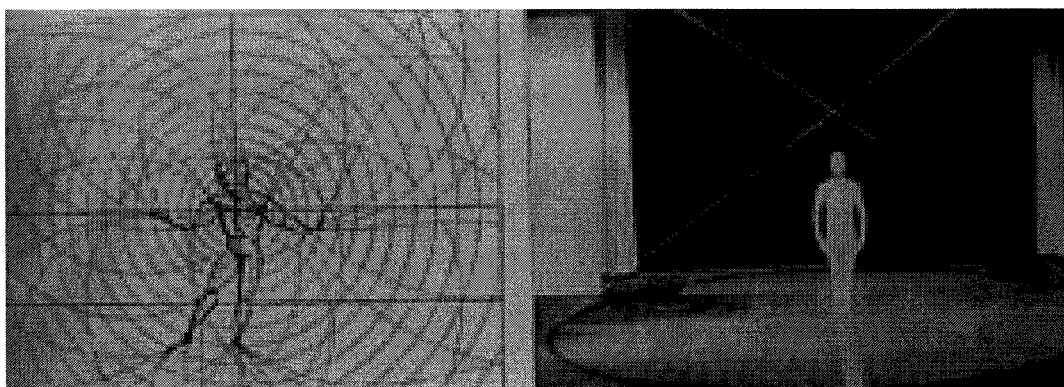
²³ První ready-made Duchamp udělal v roce 1913, když připevnil kolo s vidlicí na stoličku. Samotný termín „ready-made“ vymyslel až v roce 1915.

umění a přesto o něm neustále pochyboval. Jeho dílo je záhadné a charismatické, osciluje mezi podivínským provokátérstvím a vizí nového smyslu umění, kterou mimo jiné naplnilo akční umění.

Neopominutelným článkem v historii akčního umění jsou i aktivity realizované ve 20. letech na německém Bauhausu. Stejně jako ostatní proudy z genealogie akčního umění je Bauhaus charakteristický integrací jednotlivých uměleckých disciplín, jejich vzájemným prolínáním a ovlivňováním, na jehož základech vznikají nové experimentální formy. V případě Bauhausu jsou to především teorie a performance Oskara Schlemmera. Kusy jako například *Gestentanz* (Gestický tanec, 1926 – 27) měly demonstrovat Schlemmerovy komplikované estetické teorie v praxi. Tři figury, oblečené v základních barvách (červená, žlutá, modrá) se pohybovaly přesně podle připravených grafických schémat, předváděly složitá „geometrická“ gesta, ale i banální „každodenní akce“ jako kýčání, smích nebo naslouchání. Prostor jako univerzální prvek architektury a dalších médií patřil na Bauhausu k velkým tématům, a tak se objevil i ve Schlemmerově teorii. Vztahy prostoru a tanečnicka-performera Schlemmer demonstroval v praktické přednášce v roce 1927.



Oskar Schlemmer – náčrt pro *Gestentanz* (1926 – 27)



Oskar Schlemmer – *Figura v prostoru*, účinkuje Werner Siedhoff

Tanečník se pohyboval na scéně, která byla ohraničena kruhem a jeho výsečemi, napnuté dráty byly nataženy vzhůru, takže vytvořily prostorový kubus. Ve stejném roce Schlemmer realizoval performance *Tanz im Raum* (Tanec v prostoru), který dokazuje autorovu precizní konceptuální přípravu každého představení. Tři tanečníci v podobně pojatém prostoru scény charakterizovali tři barvy, jejich povahu a demonstraci ve formě. První tanečník ve žluté kombinéze a kulaté kovové masce cupital přesně podle linie vyznačené na scéně. Druhý tanečník v červené kombinéze a masce prošel stejnou trasu, ale dlouhými kroky. A nakonec se objevil modrý tanečník, který klidně prošel celou scénou ignoruje veškeré linie. Schlemmerova teorie tří barev je tak vztažena ke třem základním typům lidské chůze. Tento „matematický tanec“ v závěru vyvrcholil, díky použití masek a dalších pomůcek, v intermediálním představení spojujícím gestický tanec s varieté a cirkusem. Na Bauhasu se též rozvíjely nejrůznější aktivity ozvláštňující scénu, ať už to byly světelné projekce a kompozice nebo netradiční kostýmy a objekty. Přes svoje krátké trvání (1919 – 1932) se tak Bauhaus neodmyslitelně zapsal do dějin akčního umění.

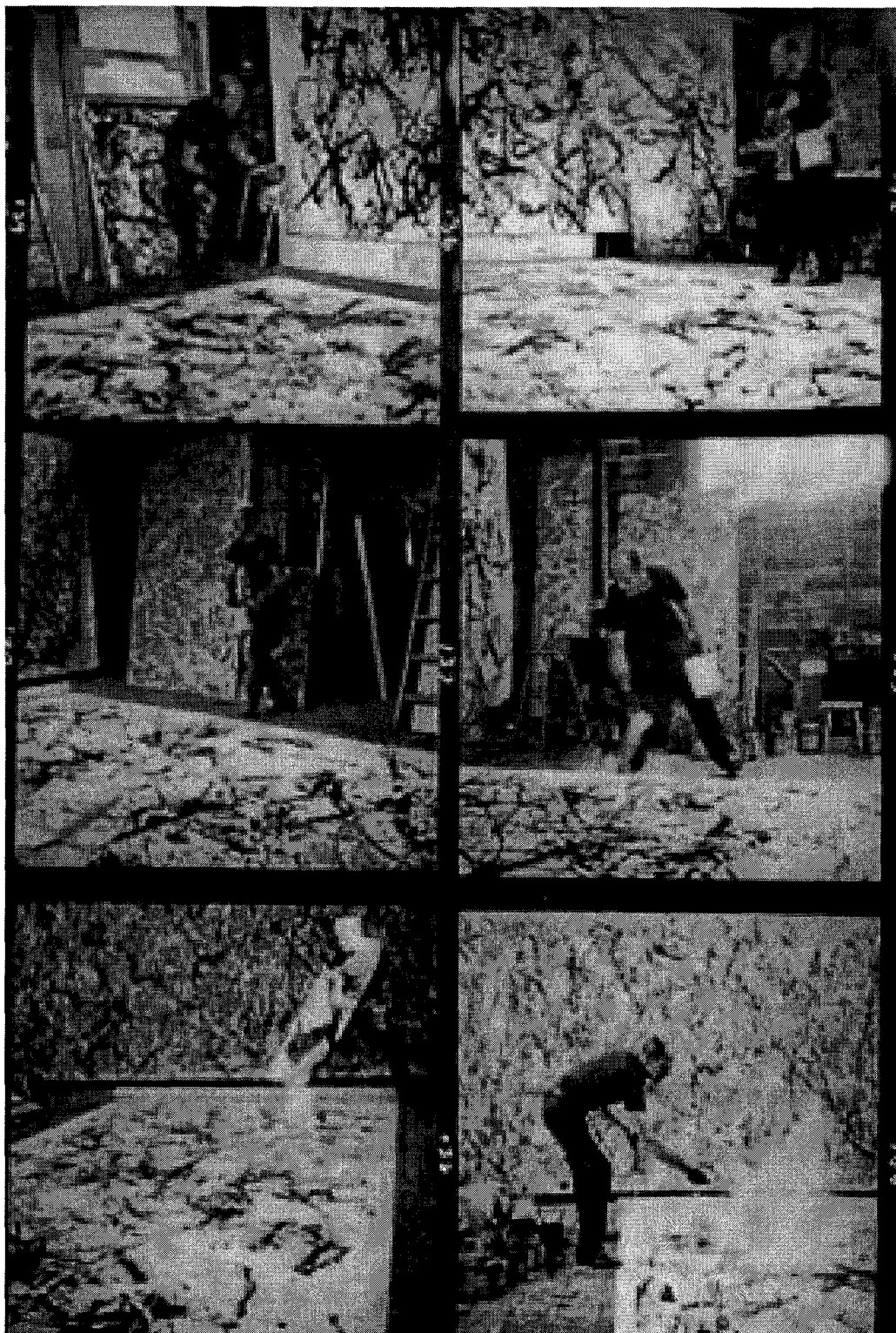
Nástup fašismu se svou protimoderní ideologií způsobil, že se centrum surrealistických, ale i dalších avantgardních aktivit přesunulo na

americký kontinent. Ve Spojených státech amerických se surrealismus stal jedním z nejdůležitějších impulsů pro vznik action painting – akční malby, která patří k bezprostředním předchůdcům akčního umění. Hlavní představitel akční malby Jackson Pollock navázal na surrealistický automatismus a abstraktní expresionismus, který se v americkém prostředí rozvinul během druhé světové války. Film z roku 1951, zachycující Jacksona Pollocka, jak maluje či spíše prudkým gestem stříká barvy na plátno položené na zemi, ukazuje, jaké důležitosti se v action painting dostává samotnému aktu malby. Proces tvorby obrazu, přerůstající někdy až v téměř rituální akt, se stal více důležitý než dokončený obraz.

Vedle Jacksona Pollocka je bezesporu nutné uvést i italského umělce Lucia Fontanu. Jeho přístup k „malbě“ je stejně rozšiřující a převratný jako ten Pollockův. Ve svém *Bílém manifestu* (Manifesto blanco) z roku 1946 propaguje „integrální umění“; umění definuje jako gesto, ne pouze jako objekt. Tím, že prořízl plátno, přestal prostor reprezentovat a začal ho sám tvořit. Proces tvorby obrazu nebyl u Fontany tak spektakulární jako u Pollocka, byl tichým koncentrovaným gestem. V kontextu akčního umění má však stejný, možná i větší význam.

V Evropě se v 50. letech rozvíjí i gestická malba Hanse Hartunga a George Mathieu. Mathieu dokonce demonstruje svůj přístup k malbě při veřejných vystoupeních. V roce 1957 například předvedl svou malbu na veřejnosti v Tokiu. V dokonalé koncentraci, oblečen do japonského kimona, se opakovaně „vrhal“ na rozměrné plátno, aby ho v neuvěřitelně krátké době pokryl energickými barevnými gesty. Tento způsob tvorby, velice blízký tradiční japonské kaligrafii, našel už dříve odezvu u japonské skupiny *Gutai*, založené v roce 1954. Ta netypickým způsobem

spojila informální malbu s různými akcemi, jež se o pár let později začínají v Americe nazývat eventy a happeningy.



Jackson Pollock maluje ve svém ateliéru, foto: Hans Namuth

Na konci 50. let se v New Yorku začaly objevovat myšlenky, které přivedly výtvarné umění na práh akčního umění. Allan Kaprow, původně malíř, od koláží postupně přešel k vytváření environmentů zaplňujících celou místnost. Tyto instalace později oživil akcemi diváků a nazval je „happening“ (událost). Vůbec prvním dílem, které neslo tento název bylo *18 Happenings in 6 Parts* (18 happeningů v 6 částech), realizované Kaprowem v roce 1959 v Reuben Gallery. Od té doby se tímto pojmem začaly označovat akce, do nichž se aktivně zapojili jejich diváci, takže se z nich stali účastníci.

Přelom 50. a 60. let byl ve Spojených státech amerických, ale i jinde ve světě, ve znamení nového osvobození uměleckých forem. Hlavním vývojovým proudem se stalo konceptuální umění, které zdůraznilo úlohu ideje na úkor výtvarné práce. Ve všech odvětvích výtvarné činnosti se začaly objevovat tendence vybočující z ustálených představ. Umělecké dílo podstoupilo dematerializaci a konceptualizaci. Hranice mezi konceptem, akcí a uměleckým dílem byla stále více znejišťována a popírána. Nové směřování umění, které se více ptalo po své podstatě, než aby vytvářelo krásné objekty, jak to bylo po staletí zvykem, výstižně popsal Joseph Kosuth v rozhovoru s Arturem R. Rosem: „Being an artist means questioning the nature of art. If you make paintings, you are already accepting (not questioning) the nature of art.“²⁴

Tento nový přístup k umění umožnil nové metody tvorby. Jejich, dnes už klasickou sumarizací je definice umění Lawrence Weinera z roku 1970:

²⁴ Rose, Arthur R., Four Interviews with Barry, Huebler, Kosuth, Weiner, *Arts Magazines* 43, February 1969, s. 22 – 23; citováno z knihy Sayre, Henry M., *The Object of Performance* (pozn. 15), s. 13. (Být umělcem znamená ptát se po povaze umění. Když malujete obrazy, přijímáte (ne znejišťujete) povahu umění.)

„1. The artist may construct the piece.

2. The piece may be fabricated.

3. The piece need not be built.

Each being equal and consistent with the intent of the artist, the decision as to condition rests with the receiver upon the occasion of receivership.“²⁵

Umělci si uvědomili, že je absurdní plnit své ateliéry neprodejným uměním, uvědomili si, že mohou svá dematerializovaná umělecká díla prezentovat hned, jak vznikají, novými způsoby bez tradičních mechanismů trhu. Objevil se mail art, stamp art a další formy konceptuálního umění.

Jestliže ve Spojených státech v 50. letech vznikala nová široká avantgardní vlna, zahrnující nejen výtvarné umění, ale i experimentální hudbu, divadlo a tanec, v Evropě se objevilo několik důležitých proudů, které též musíme zařadit do historie akčního umění. Už v roce 1957 založil ve Vídni Hermann Nitsch *Orgien Mysterien Theatre* (Divadlo orgií a mystérií). Inspirován historií náboženství, umění a psychologie se pokusil inscenovat archaické rituály. Své spolupracovníky nechal záměrně prožívat lidské emoce, které jsou ve společnosti potlačeny „falešnou morálkou“ jako odporné – přesto však neoddelitelně patří k životu. Na vlastním těle je nechával zakusit stékající krev, pach smrti a posvátnou hrůzu, jež po staletí provázela orgiastická mystéria. Hermann Nitsch patřil ke skupině různorodých uměleckých osobností, jejichž akce byly později souhrnně označeny jako vídeňský akcionismus. Spolu s Günterem Brusem, Otto Muehlem a Rudolfem Schwarzkoglerem se v relativní rakouské izolaci odvrátili od omezených možností informální

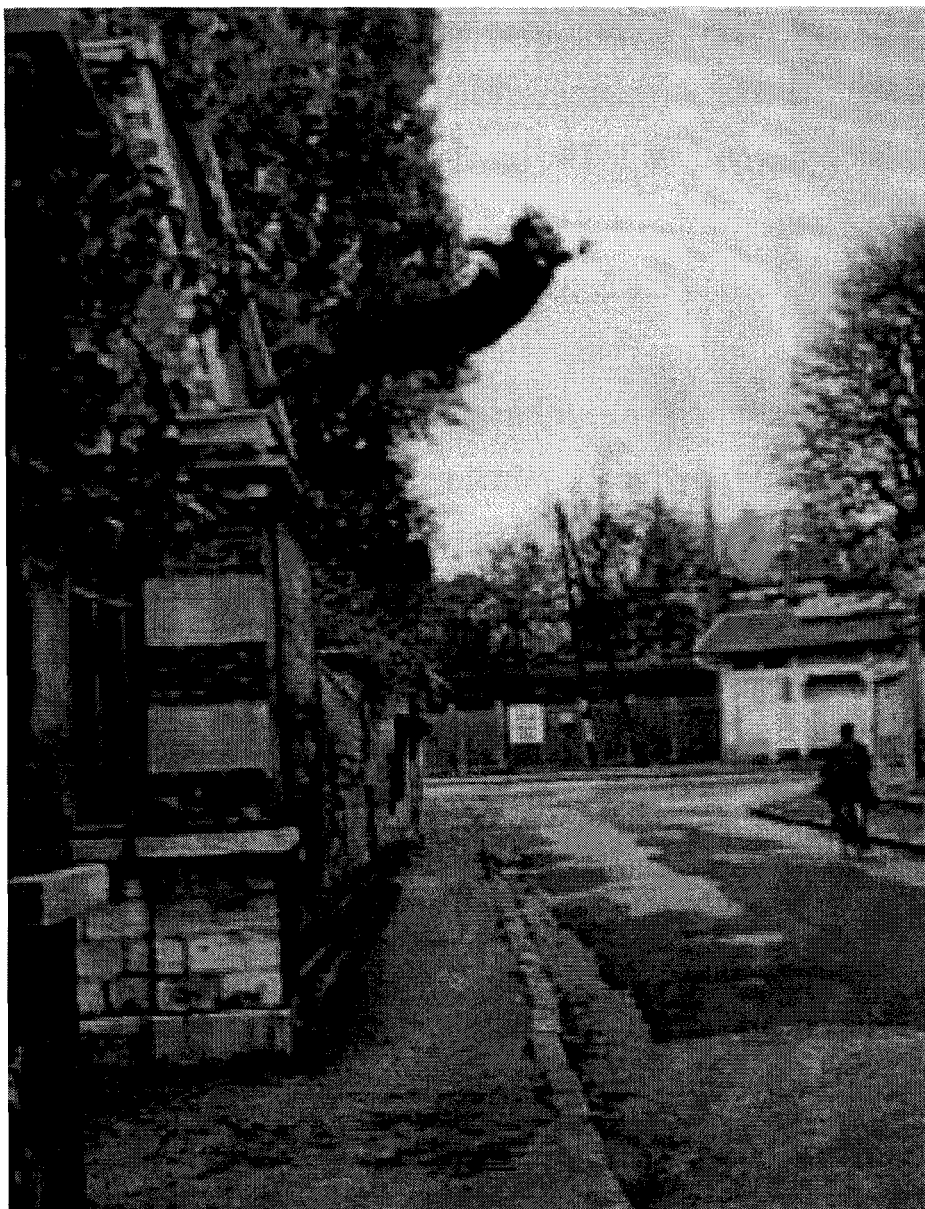
²⁵ Weiner, Lawrence, Untitled Statement, in: Stiles, Kristine - Selz, Peter (ed.), *Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artists' Writings*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 1996, s. 839. (1. Umělec dílo může vytvořit. 2. Dílo může být vyrobeno. 3. Dílo nemusí být realizováno. Všechny tyto způsoby jsou si rovny a záleží pouze na záměru umělce, jeho rozhodnutí je podmíněno divákem a okolnostmi jeho kontaktu s dílem.)

malby a pokusili se stejně jako mnoho jiných umělců v této době pracovat přímo se skutečností.



Rudolf Schwarzkogler – Akce č. 3 (1965 – 66)

Ve Francii se zase na přelomu 50. a 60. let kolem teoretika Pierra Restanyho zformovalo hnutí *Noví realisté* (Jean Tinguely, Niki de Saint Phalle, Daniel Spoerri, Arman a Yves Klein). Odvrhlo tradiční informelní malbu ve prospěch tvorby asambláží a objektů, často úzce spojených s akcí. Nejvýraznější osobností této skupiny byl bezesporu Yves Klein, jehož konceptuální tvorba má pro akční umění nebyvalý význam. V roce 1960 Yves Klein poprvé veřejně realizoval malbu živými štětci – *Anthro-pometrie de l'époque bleue* (Antropometrie modrého období). Tři nahé modelky se podle umělcových instrukcí namáčeli v barvách a za zvuku Kleinovy monotónní symfonie, hrané devítičlenným orchestrem, se obtiskovaly na připravená plátna. Klein tak spojil zvláštní duchampovskou distanci od svého díla s gestem akční malby. Celá akce byla happeningem, který byl prezentován jako exkluzivní společenská událost.



Yves Klein – *Skok do prázdna* (1960), fotomontáž: Harry Shunk

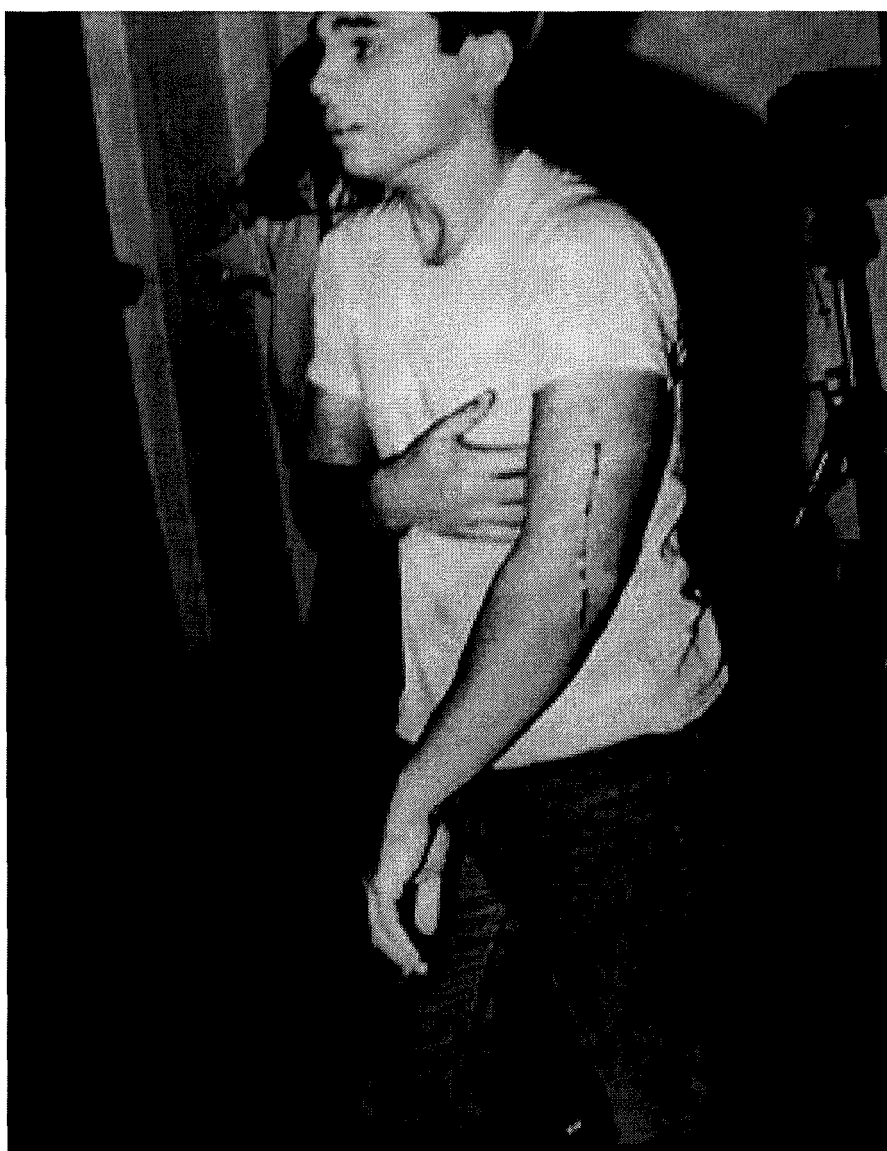
Ve stejném roce realizoval Klein jednu z nejproslavenějších akcí v historii – *Skok do prázdna* (1960). Fotografie zachycuje Kleina v momentu, kdy se jeho nohy odlepily od parapetu prvního patra a on letí vstříc prázdnotě. Tato akce se stala metaforou tvůrčího aktu. Nic na tom nezmění fakt, že byla fotografie ve skutečnosti retušována, protože na chodníku stálo několik Kleinových přátel, aby ho zachytili do roztaženého plátna. Přesto se Kleinův legendární čin stal precedentem riskantních performancí pozdějších body artistů.

V Itálii pracoval ve stejné době, jako Noví realisté ve Francii, Piero Manzoni. Svým vlastním způsobem rozvíjel akční dimenzi tradičního umění. Kolem roku 1960 vytvořil několik vtipných objektů, v nichž si konceptuálním způsobem zahrával s konvencemi uměleckého provozu. Je to například *Fiato d'artista* (Umělecký dech, 1960), v němž za umělecký předmět prohlásil nafouknutý balón. Dech umělce a akci spojenou s vytvořením tohoto pomíjivého díla prezentoval jako vysokou uměleckou hodnotu. Vyvrcholením tohoto přístupu k tvorbě objektů je nepochybně *Merda d'artista* (Umělecké hovno, 1961), v němž jsou Manzoniho „umělecké“ exkrementy, zabalené do konzerv a opatřené patřičnými nápisy, prodávány jako umělecké objekty.

Na začátku 60. let vzniká ve Spojených státech amerických iniciativou George Maciunase hnutí *Fluxus*. Různorodé osobnosti z celého světa na čas spojila snaha nabourat nejrůznějšími akcemi myšlenkové konvence, které ovládaly nejen svět umění, ale i každodenní život. Dědictví dadaismu znovu ožilo. Mnoho osobností hlásících se k Fluxu bylo stejně jako Allan Kaprow žáky Johna Cage. Proto byla pro Fluxus zásadní myšlenka, že všechno může být hudbou. Mnoho performancí na později proslavených festivalech Fluxu bylo právě zviditelňováním hudby. K Fluxu však patřili i umělci řadící se spíše k výtvarnému umění jako například Wolf Vostell, Ben Vautier, Yoko Ono nebo Joseph Beuys. V polovině 60. let se stal členem Fluxu i Milan Knížák, který v té době se skupinou *Aktuální umění* rozvíjel podobné aktivity v Praze.

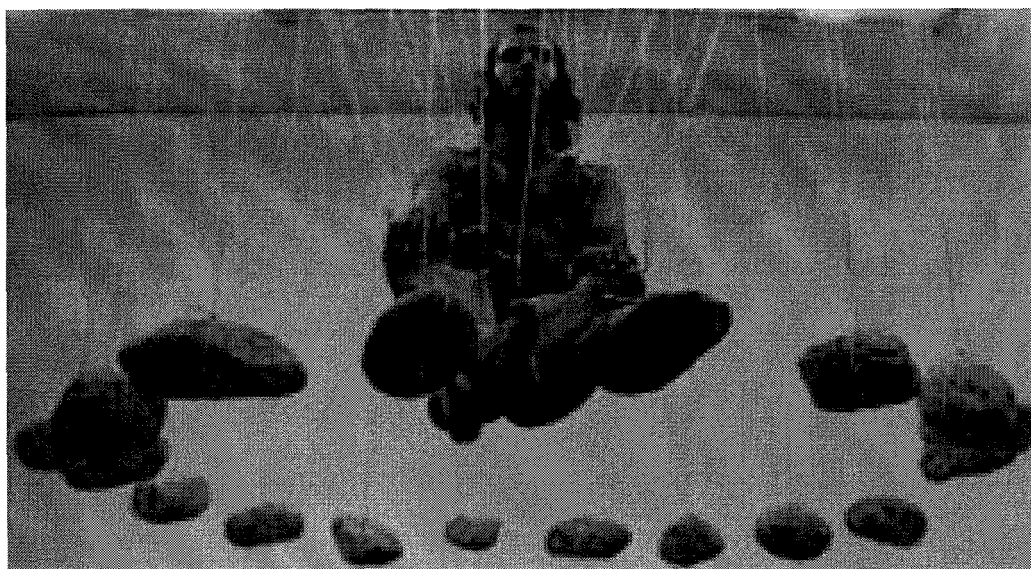
Tělo jako základní podmínka lidské existence se po celá 60. léta s novým důrazem objevovalo v řadě happeningů a jiných akcí. Ve druhé polovině 60. let se však pro řadu umělců stalo hlavním vyjadřovacím prostředkem. Body art (tělové umění) se rozvinul především na zá-

padním pobřeží Spojených států. Poprvé tento termín použil v roce 1970 kritik Willoughby Sharp v časopise *Avalanche*.²⁶ Jeho protagonisté jako například Vito Acconci, Bruce Nauman, Dennis Oppenheim, Tom Marioni, Chris Burden začali ve svých akcích, někdy nazývaných „piece“ (dílo, kus), prezentovat tělo jako determinant lidské situace ve světě. Často až extrémně náročným či nebezpečným způsobem prozkoumávali jeho možnosti a limity. Body art byl dominantní formou akčního umění po celá 70. léta.



Chris Burden – *Shoot* (1971)

²⁶ Sharp, Willoughby, *Bodyworks: A Pre-Critical, Non-Definitive Survey of Very Recent Works*



Stelarc – *Sitting / Swaying: Event for Rock Suspension* (1980)

Tak jako se pro označení nejrůznějších akcí předváděných a konaných před diváky nebo s diváky v 60. letech používal termín „happening“, v 70. letech se v souvislosti se znovuoddělením aktérů a diváků ustaluje termín „performance“²⁷. Vzhledem k tomu, že má v angličtině celou řadu významů (čin, výkon, provedení, dílo, výtvar, představení, hra), je možné ho použít k označení celé škály přístupů od extrémního body artu až po akce, jež souvisejí spíše s experimentálním divadlem, tancem nebo hudbou. Právě tímto směrem se vyvíjela performance ve druhé polovině sedmdesátých let a v letech osmdesátých, kdy se opět stala spíše předváděním na jevišti. Akční umění je proto na západě v těchto letech označováno obecným termínem „Performance Art“. Vedle progresivních projevů na poli experimentálního divadla, hudby a tance, už zmíněného body artu, do něj patří především performance vztahující se k reálnému životu. Mezi nejvýznamnější osobnosti performance artu patří Laurie Anderson,

Using the Human Body of Parts Thereof, *Avanlanche*, č. 1, 1970, s. 14 – 17.

Gilbert a George, Stelarc, Gina Pane, Te-čing Šie, Marina Abramović, Paul McCarthy, Mike Kelly.



Marina Abramović – *Rythmus O* (1974)

Performance 70. a 80. let je úzce spojena i se ženským uměním. Umělkyně jako Judy Chicago, Carolee Schneemann, Adrian Piper, Valie Export, Rebecca Horn, Hannah Wilke znovu do umění přinesly reálné prožitky a emoce. S jejich akcemi je často spojen i návrat k rituálu. Ten ale najdeme nejen ve feministickém, ale například i v ekologickém umění a performance artu obecně. Rituál je totiž účinný, a tak se k němu ubíhá každý, kdo má touhu něco změnit.

Na závěr tohoto krátkého exkurzu do historie akčního umění je nutné zmínit i land art (zemní umění)²⁸. Tento umělecký směr, který se

²⁷ Pro akce, které nenabývaly definitivnosti performance, byl někdy též používán termín „event“. Slovo event, které významově není vzdálené originálnějšímu pojmu „happening“, v angličtině znamená událost, příhodu, případ.

²⁸ Původně byl též používán termín „Earthworks“ (zemní práce) podle názvu legendární výstavy ve Dwan Gallery v New Yorku v roce 1968. V českém prostředí se užívá i pojmu krajinné umění.

vyvinul ve Spojených státech na konci 60. let, má s akčním uměním společný postoj ke komercializaci umění a tradičnímu uměleckému dílu prezentovanému v galerijním prostoru. V mnoha případech se navíc s akčním uměním velice úzce prolíná. Land art vychází z reflexe krajiny jako základního prostoru lidského bytí, z uvědomění si ekologické devastace přírody naší civilizací a nových možností umělecké tvorby. Umělci, jako byl Robert Smithson nebo Michael Heizer, pracují s krajinou jako by to byla sochařská hmota určená k tomu, aby byla přetvářena. Jiní tvůrci, jako například Nancy Holt, Richard Long a Dennis Oppenheim, znovu objevují tajemné stránky krajiny a přírodního dění kolem nás. I když tito umělci většinou v rámci svých akcí v přírodě vytvářejí díla, nejde o tradiční umělecké artefakty. Jsou to díla vytvořená na odlehlých místech, kam musí zainteresovaný divák dlouho putovat, a zároveň vystavená proměnám přírody a neodvratitelnému zániku.

Akční umění je od počátku silně politicky orientované a společensky angažované. Až do současnosti je pak pro akční umění typický průzkum nových výrazových prostředků a přímá komunikace s divákem (umění dokonce dost často přímo atakuje diváka jako například v pouliční performance, kdy umění vyhledává diváka a ne naopak, jak je to obvyklé). Akční umělci nadále prozkoumávají své vlastní možnosti a rozšiřují hranice umění. Možností a poloh vyjádření je nekonečná řada.

ČESKÉ AKČNÍ UMĚNÍ 60. – 90. LET

I. Protoakční projevy v českém umění 20. století

Na rozdíl od světového umění nemůžeme novodobé kořeny českého akčního umění hledat ve futurismu a dadaismu. Tyto avantgardní směry měly v českém prostředí, kde hrál nejdůležitější roli fauvismus, expresionismus a kubismus, jen malou odezvu. České umění v době mezi dvěma světovými válkami bylo víceméně tradiční, i když moderní. Navíc první světová válka neznamenal pro český lid a jeho inteligenci krach veškerých ideálů, ale naopak možnost osvobození. V Čechách se tak logicky neobjevilo pro západní Evropu typické znechucení buržoazními ideály a skepse. Poválečná doba byla naopak pro českou společnost obdobím vážného budování nového státu a jeho kultury, v níž bylo jen velice málo místa pro dadaistickou provokaci a nehoráznost.

V roce 1921 v Praze bez většího ohlasu vystoupil ve Švandově divadle Filippo T. Marinetti.¹ V roce 1920 a 1922 se v Praze konaly dvě významné produkce švýcarského a německého dadaismu. Přesto dada ve své původní podobě nenašlo v českém prostředí silnější odezvu. V českém umění se objevily jen reakce na některé jeho podněty. Mezi nemnohé dadaistické projevy bezesporu patří aktivity Jaroslava Haška a jeho *Strany mírného pokroku v mezích zákona*. Za všechny je třeba zmínit pokusy o literární kabaret, v němž Hašek a jeho přátelé s notnou dávkou dadaistické provokace úspěšně znesvěcovali vážné ideje a témata. Dada dále ovlivnilo počátky českého poetismu a promítlo se do některých projektů mladé divadelní avantgardy. Ať už to byly původní

¹ Marinetti přečetl jeden ze svých manifestů a prezentoval některé principy syntetického divadla, když přikázal prodat patnáct lístků na jedno sedadlo a v temném hledišti nechal vybuchnout raketu.

dadaistické inscenace realizované v Osvobozeném divadle jako např. *Němý kanár* Georgese Ribemonta-Dessaigese nebo kultivovaný dadaismus Voskovce a Wericha. Zmínit je též potřeba i divadélko Dada založené v roce 1927, v němž krátce působil režisér Jiří Frejka. Svěbytným fenoménem navazujícím na dadaistickou zvukovou poesii je i voice-band E. F. Buriana.

Ve výtvarném umění meziválečné doby se objevují dadaistické prvky v některých aktivitách *Devětsilu*. Je to především výstava *Bazar moderního umění* z roku 1923, která názvem i konceptem navazovala na berlínskou *Dada-Messe* (Dada-bazar, 1920). K surrealismu dospělo české umění až na začátku 30. let, tedy v době, kdy už se ve světě pomalu akademizoval. *Česká surrealistická skupina* navíc vyvinula velice málo aktivit přesahujících meze tradičního umění směrem k akci.

Mezi první bezprostřední předchůdce českého akčního umění patří až zástupci druhé generační vlny českých surrealistů, Václav Zykmond a Miloš Koleček ze *Skupiny Ra*. Ze svých „řádění“, vzniklých za války ve spontánní přátelské atmosféře, vydali roku 1944 bibliofilský tisk *Výhružný kompas*. Druhá série „řádění“, už více připravená a zajištěná nejrůznějšími rekvizitami a dalšími dvěma aktéry, se uskutečnila v roce 1945. Zykmond aranžoval živé objekty, včetně sama sebe, a fotografoval je z nejrůznějších úhlů a pruhledů. Sám je zachycen Kolečkem při akci, jak fotografuje. Tyto akce byly ve své podstatě novým typem kolektivní hry, jež byla inspirována surrealistickou poetikou a imaginací. S osvobozením však přišly nové vážnější úkoly, které daly zapomenout na malé radosti v bezčasí války.

Mezi nejzajímavější předchůdce českého akčního umění patří výjimečná osobnost Vladimíra Boudníka, který v roce 1949 začal vydávat manifesty vlastního uměleckého směru – explosionismu. Aby

podpořil a propagoval své neobvyklé myšlenky, staví malířský stojan před oprýskané zdi Starého Města a překresluje, co vidí v opadané omítce. Někdy zůstane jeho pošetilá činnost bez povšimnutí, jindy však vzbudí zájem kolemjdoucích. Ti se zastavují, dotazují po smyslu takového konání, diskutují, a pak někteří z nich začínají sami objevovat zázrak obrazotvornosti. Později Boudník opouští jakékoli umělecké počínání a na své akce bere pouze obrazový rám, který přikládá na zeď. Kolemjdoucí spolu s ním mohou pozorovat, jak se uprostřed rámu vynořuje a na okamžik vzniká nehmotný obraz. V první polovině 50. let Boudník uskutečnil v ulicích Prahy přes stovku podobných akcí. Bylo by možné je prohlásit za happeningy, protože v nich Boudník originálním způsobem překračoval hranice tradičního umění a aktivizoval diváka. Jeho téměř apoštolská činnost však měla jiné, přesně určené poslání – propagovat myšlenky explosionismu.

V polovině 50. let byl založen *Klub*, z něhož v roce 1957 vznikla skupina *Šmidrů* (Bedřich Dlouhý, Jan Koblasa, Karel Nepraš a skladatel Rudolf Komorous). Klub rozvíjel se smyslem pro studentskou recesi celou řadu aktivit inspirovaných dadaistickými a surrealistickými večírky. V roce 1957 je to například *Výstava pro jeden den*, od roku 1958 jsou to představení *Šmidřího hudebního tělesa*, v roce 1960 je to *Slavnostní akademie ku vzpomínce V. V. Plumlovského* nebo *Šmidří laterna magika*. Podobné skupinové aktivity, plné humoru, smyslu pro recesi a promyšlenou zábavu mají v českém prostředí svou tradici. Snad v každé generaci se objevuje skupina, jež svou vážně míněnou uměleckou tvorbu doplňuje akční, spontánně kreativní zábavou: od *Haškovy Strany mírného pokroku v mezích zákona*, přes *Devětsil*, *Skupinu Ra*, *Klub Šmidrů* až po *Křižovnickou školu čistého rozumu bez vtípu* a *B. K. S.*

Vlastní historie českého akčního umění začíná v první polovině 60. let akcemi Milana Knížáka a skupiny *Aktuální umění*.

II. Happeningy 60. let a další kolektivní akce

V 60. letech zesílila potřeba narušit po staletí udržovanou hranici mezi uměním a životem. Umělci se rozhodli vyvést umění z bezpečí galerií a jevišť do ulic. Nechat ho působit na každého, kdo jde náhodou kolem. Překvapit ho uprostřed jeho každodennosti, a tak ji ozvláštnit. Definitivně zrušit rozdělení na aktivní umělce a pasivní diváky. Dát každému možnost, aby se zapojil, aby na chvíli zapomněl na společenské zvyklosti a předsudky, aby si hrál, aby obohatil svůj život. Tímto radikálním způsobem první akční umělci rozšířili možnosti umění a pokusili se jej vrátit zpět do života. V té chvíli se to zdálo možné.

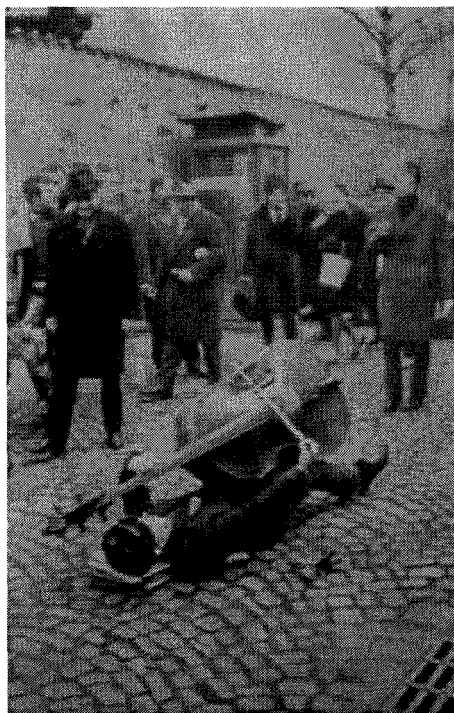
Atributem většiny akcí první vlny akčního umění je vystoupení na veřejnosti a snaha proniknout do každodenního života ostatních lidí. Důraz je kladen na kolektivní aktivity. Dominantní uměleckou formou je happening, který je však v našem prostředí spíše než na experimentální avantgardní projevy umění napojen na výlety, hry, lidové průvody a slavnosti. Pomineme-li protoakční tvorbu několika umělců, zmiňovaných výše, mezi první akční umělce u nás patří bezesporu Milan Knížák. Jeho tvorba je založena na ojedinělém způsobu uvažování a novém přístupu k nejrůznějším uměleckým disciplínám. Pravděpodobně prvními aktivitami, které Knížáka přiblížily postupům akčního umění, byly tzv. krátkodobé výstavy. Malý byt na Novém světě v Praze prostorově nevyhovoval autorově výtvarné činnosti, a tak Knížákovi nezbylo nic jiného než začít malovat a sestavovat svá díla přímo na ulici před domem. V tomto, pro výtvarné umění neobvyklém prostředí se Knížák brzy oprostil od zaběhaných uměleckých konvencí a začal na

ulici pouze shlukovat nejrůznější předměty. Tyto instalace či snad jen demonstrace věcí využívají principu ozvláštnění všedního prostředí, a tudíž jeho vytržení a osvobození z každodennosti. Mají blízko k environmentu, protože na čas proměňovaly nejobyčejnější městská zákoutí v magická místa. Zde se zřejmě poprvé objevila pro Knížáka typická snaha o intervenci umění do života, touha konfrontovat náhodného diváka s nečekaným zážitkem přímo v jeho žitém prostoru. Už v těchto „krátkodobých výstavách“ se vedle předmětů někdy objevila lidská postava setrvávající v určité poloze nebo gestu.

V této době se Knížák seznámil s bratry Machovými, Janem Trtílkem a Soňou Švecovou. Ze společných diskusí a aktivit na pokraji výtvarného umění a hudby vznikla skupina AKTUÁLNÍ UMĚNÍ. Od počátku skupina pracovala netradičními prostředky, které se záměrně odlišovaly od těch běžně používaných. Znechucení nad stavem soudobého umění vedlo skupinu „aktuálních“ ke snaze nastartovat všemi možnými prostředky jeho obrodu.

V říjnu roku 1964 skupina zorganizovala *První manifestaci aktuálního umění* a vydala Manifest AU. Milan Knížák k tomu později napsal: „Byl to začátek, ale bylo to také rozloučení. Opuštění všech statických forem projevu. Žádné obrazy, objekty, sochy, žádné definitivní, pro koncertní sítě skládané skladby, žádná literatura, jen a jen akce. Z této obrovské říše proměnlivosti jsme začali čerpat vyjadřovací prostředky. A rychle následovala řada demonstrací, ve kterých záměrně útočíme na více smyslů.“²

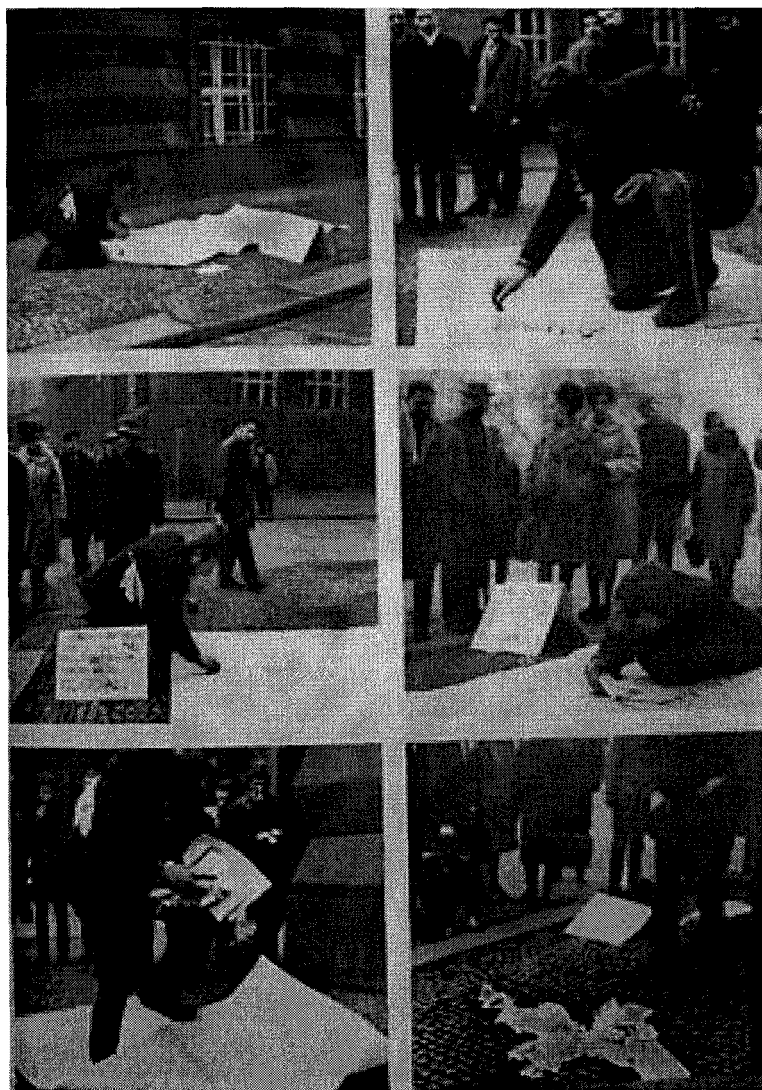
² Úryvek z poznámek Milana Knížáka citovaný v článku Burda, Vladimír, Exil a utopie, *Výtvarná práce*, č. 18, 1968, s. 10.



Aktuální umění – *Procházka po Novém světě* (1964)

Jednou z těchto „demonstrací pro všechny smysly“ byla *Procházka po Novém světě*, kterou Knížák se skupinou zorganizovali 13. prosince roku 1964 pro přátele i náhodné kolemjdoucí. Pro průvod účastníků byla připravena procházka plná neobvyklých překvapení: setkali se s plastikou ze sbalených starých šatů visící na plynové lampě, kontrabasistou hrajícím vleže na zádech na dláždění, na chvíli byli zavřeni do malé místnůstky, ve které byla rozlita voňavka atd. Po skončení aktivní části demonstrace začala druhá část, která trvala 14 dní. Jejím obsahem bylo vše, s čím se každý jednotlivec po tuto dobu setkal. Knížákovi a jeho spolupracovníkům se tak podařilo proniknout do života každého z účastníků a ozvláštnit jeho existenci. Ve své podstatě byla *Procházka po Novém světě* důmyslným happeningem, v našem prostředí jedním z prvních. V této souvislosti je třeba upozornit na to, že pojetí happeningu, které se v našem prostředí právě díky

aktivitám skupiny kolem Milana Knížíáka ustálilo, je často odlišné od chápání happeningu na západě, kde se mnohé happeniny konaly v galeriích a na jevištích experimentálních divadel.



Milan Knížák – *Demonstrace jednoho* (1964)

Patrně nejvýznamnější Knížákovou akcí roku 1964 byla *Demonstrace jednoho*. Osnova této 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: *Prosím kolemjdoucí, aby pokud možno při*

procházení kolem tohoto místa kokrhali; lehnout si na papír, číst knihu, přečtené stránky vytrhávat, pak vstát, papír zmuchlat, spálit, pečlivě zamést zbytky, převléci se a odejít.

Přesně takto svou demonstraci Knížák 16. prosince 1964 provedl na ulici 17. listopadu v Praze. Zaútočil tak nejen na sebe, ale i na náhodné diváky. Nechal je zažít něco neobvyklého. V životní realitě demonstroval myšlenky, které později zazněly v jeho *Přednášce jako demonstrace* z roku 1965, v níž vyhlásil konec statickému umění, jež je uzavřené „ve vězení galerií, divadel, knihoven“. Deklaroval zároveň úlohu umělce, která „se stává podobnou úloze apoštola, kouzelníka, boha“. V *Demonstraci jednoho* se Knížák proměňuje v šamana, jenž je oblečen ve zvláštní kostým a předvádí určitou ritualizovanou činnost s tajemným, diváky jen tušeným účelem. Kostým pro tuto akci nebyl jen ojedinělým výstřelkem, Knížák v této i pozdější době navrhl řadu oděvů, které jsou současně neobvyklými provokativními převleky i novou módou. Ať už jsou to ozvláštňené „aktuální oděvy“, propalované oděvy nebo „šaty malované přímo na tělo“, mají vždy podobnou působnost jako rituální kostýmy a masky přírodních národů, pomáhají svému nositeli vnitřně se proměnit a ztotožnit se s novou rolí ve společnosti.

Na jaře roku 1965 (23. května) se uskutečnila *Druhá manifestace aktuálního umění*.³ *Druhá manifestace* byla akcí (happeningem) pro větší počet účastníků, kteří byli vybízeni k nejrůznějším bezúčelným činnostem (házet po sobě zmuchlanými papíry, spolupodílet se na třetím vydání časopisu aktuálního umění, sestoupit se svíčkami do sklepa, tam je zhasnout a poslouchat

stékající vodu atd.). Na Jindřicha Chaluppeckého, který se této akce zúčastnil, hluboce zapůsobila její prostota a společenství, jenž mezi účastníky vytvářela: „Knížákovo počínání bylo prosto uměleckých ambicí. Jenom osvobozovalo lidi od naučeného způsobu života, vedlo je k zasutým vrstvám vědomí, zapomínaným možnostem existence. Hráli jsme si.“⁴ Za zvlášť významné považoval Chaluppecký zakončení *Druhé manifestace*, kdy se Soňa Švecová pomalu svlékala a vhadzovala jednotlivé kusy oblečení na hořící hranici, připravenou předem účastníky akce. Magičnost tohoto neobvyklého striptýzu byla paradoxně negována zpěvem banálních národních písní, dokud dívka nebyla jen v černém přiléhavém trikotu a z kruhu diváků utekla. Ti byli vyzváni, aby striptérku následovali a v ohni spálili své šaty, doklady, peníze, což se však setkalo jen s rozpačitou odezvou.

V roce 1965 se Knížák se svými přáteli věnovali vymyšlení nejrůznějších her a výzev, které psali po zdech, na papírové vlaštovky, posílané po větru, nebo rozesílali poštou formou dopisů na náhodně vybrané adresy. Všechny se vyznačují jednoduchostí a současně provokací k jinému, přímočarému myšlení a činu. Celá tato činnost souvisela s jejich potřebou najít znovu smysl umění v životě, s touhou učinit život uměním. Kromě dalších akcí, realizovaných v tomto roce, připravil Knížák *Procházku Prahou*. Tato akce ztroskotala hned po začátku, kdy na Národní třídě zasáhla policie. Její pojetí je však důležitým posunem v Knížákově myšlení. Po akcích jako *Procházka po Novém světě* (1964), *Druhá manifestace aktuálního umění* (1965), *Hra na vojáky* (1965), které

³ Popis *Druhé manifestace aktuálního umění* je uveden v katalogu výstavy *Milan Knížák / Nový ráj*, Praha, Mánes, Uměleckoprůmyslové muzeum, 1995, nestr.

⁴ Chaluppecký, Jindřich, *Na hranicích umění*, Arkýř, Múnchen 1987, s. 90.

měly spíše karnevalový ráz, se Knížák v *Procházce Prahou* jako by vrací ke své *Demonstraci jednoho* z roku 1964. Účastníky izoluje do jejich vlastního bytí, nechává je samostatně prožívat vlastní konání, i když s vědomím, že v něm nejsou sami. Účastníci předem dostali písemné pokyny a měli je všechny přesně dodržovat. Během akce měl každý sám vykonávat nejrůznější všední i nevšední úkony, jejichž opakování nebo vytržení z utilitárního kontextu jim dodávalo rituální charakter (tříkrát obejít blok, obcházet namalované kruhy, darovat předmět neznámému člověku, jet vlakem). Nejdůležitějším momentem této akce však mělo být její ukončení, kdy se účastníci měli rozejít stejně osamoceně a mlčenlivě jako přišli. Tím by se ještě umocnila posvátnost a tajemnost úkonů, které měli celý den provádět, a zvýšila by se magičnost společenství, jenž bylo tímto nezvyklým zasvěcením ustaveno.

Roku 1966 je ustaven KLUB AKTUAL, který navazuje na myšlenky skupiny Aktuální umění. V této době je už Aktual v živém kontaktu s hnutím *Fluxus*. Na podzim roku 1966 se dokonce v Praze koná jeden z jeho festivalů, který je však pro okruh kolem Milana Knížáka, upřednostňující realitu života před „umělostí“ umění, spíše zklamáním. V souvislosti s festivalem Fluxu a nepříjemnou aférou s Oldenbourgovým pasem, s nímž se podařilo emigrovat vojínovi základní vojenské služby, jsou aktivity Milana Knížáka a jeho přátel pod stále ostřejší kontrolou Státní bezpečnosti.⁵

V roce 1967 Aktual realizoval jednu z nejnáročnějších akcí – *Manifestaci pospolitosti*. Březen 1967 byl Aktualem prohlášen

⁵ Této kauze a celému festivalu je věnována pozornost v následující kapitole.

za měsíc celosvětové manifestace pospolitosti. Knížák se svými přáteli rozeslal tisíce dopisů, v nichž vyzýval k aktivní spoluúčasti velvyslanectví, vojenské hodnostáře, kněze, závodní výbory, válčící státy, nejrůznější časopisy i jednotlivce po celém světě. Vyzývali ke zvýšenému úsilí o zlepšení vztahů mezi státy, národy, rodinami, k jakékoliv manifestaci snahy o upevnění lidské pospolitosti, snášenlivosti a zkvalitnění osobních vztahů mezi lidmi. Každého z oslovených žádali o další šíření této utopické, ale sociálně závažné myšlenky jakýmikoliv prostředky – rozesláním dopisů, psaním po zdech, vylepováním plakátů, pořádáním akcí atd. V rámci tohoto měsíce Aktual uspořádal celou řadu akcí, které měly prohloubit vzájemnou pospolitost a nabourat lidskou lhostejnost, od jednoduchého podávání rukou až po realizované výzvy: **Před domem, v kterém bydlíš, prostři stůl a obědvej. Pozvi kolemjdoucí.** Tak se součástí této vzletné, ale tolik potřebné manifestace stala celá řada rituálních akcí, které opět balancovaly na hranici mezi životem a uměním.

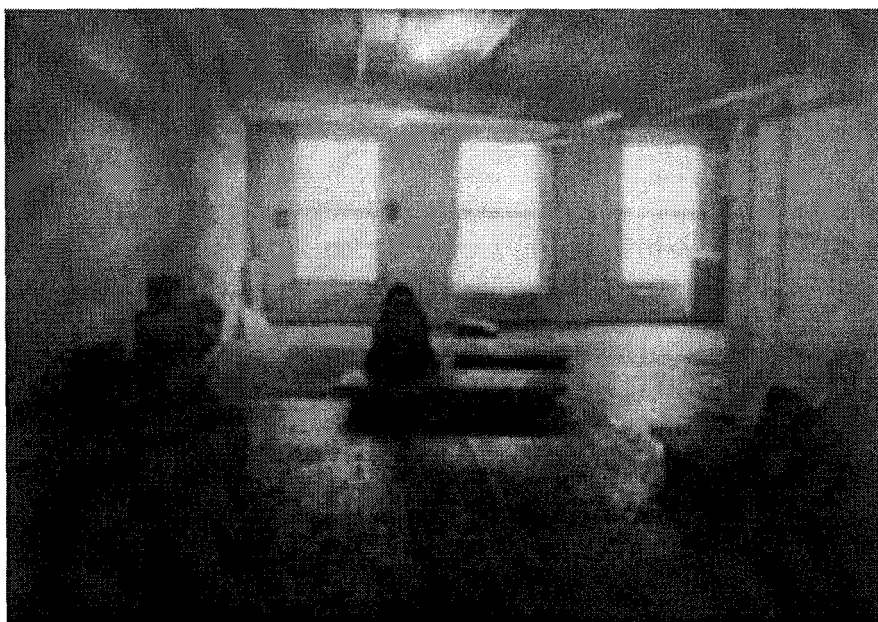
Roku 1968 Knížák odjel na pozvání George Maciunase do Spojených států. Tam si uprostřed avantgardní umělecké společnosti ještě naléhavěji uvědomil, jak je umění vytrženo ze života, jak se nachází v okruhu zájmu pouze velmi úzké skupiny lidí. Z Ameriky Knížák v dopise Jindřichu Chalupeckému píše: „Chci dělat jen velmi *jednoduché* a *náročné* obřady. A chci dělat jen velmi málo. Chci, aby byly velmi čisté, bez zbytečností a co možná nejmaximálnější ve svém účinku. Méně jest více.“⁶ A přesně tímto směrem se ubírá jeho tvorba. K označení svých akcí začíná používat pojem „obřad“. Jeho akce totiž opravdu mají podobu

⁶ Chalupecký (pozn. 4), s. 98.

rituálů, v nichž je účastník veden k posvátnému prožívání vlastního těla a nitra. Akce-obřady jsou oproštěny od zbytečných okázalostí, které jsou součástí většiny náboženských rituálních obřadů; jejich realizace probíhá neviditelně uvnitř každého účastníka a ve všech dohromady, a o to je možná jejich prožitek intenzivnější. Jako by se Knížákova tvorba odvrátila od západní tradice k východním filosofiím, hlásajícím oprostěnost od vnějšího světa a obrácení se do světa vnitřního a duchovního.

V Americe Knížák uspořádal dvě akce, které už jsou plně založeny na výše zmíněných principech. 17. prosince 1968 zorganizoval na Douglasově universitě v New Jersey *Ležící obřad*, vycházející z prosté myšlenky: **Lidé se zavázanýma očima leží tiše na zemi. Dlouho.** Divácky je tato akce naprosto nezajímavá, pozorovatelné jsou jen polohy, které si jednotliví účastníci zvolili jako nejpohodlnější. Pro účastníky to však musel být velmi intenzivní prožitek. Oči jsou totiž dominantním smyslovým orgánem a neustále člověka rozptylují tím, co pozorují. Ne nadarmo jsou zavřené oči součástí jógových cvičení a podmínkou meditace. Se zavřenýma nebo v případě Knížákovy akce se zavázanýma očima může člověk vnímat své nitro, uvědomit si svůj vnitřní prostor a pocity. Obřadnost této akce umocnil fakt, že účastníci takto prožívali každý své tělo společně, na jednom místě a v určitém čase. Mohli si tak jiným způsobem uvědomit přítomnost ostatních lidí, zažít, že jiné bytosti vnímáme i ostatními smysly, nejen zrakem, který si většinou jako jediný uvědomujeme. Umělec se v tomto obřadu dostává do pozice východního učitele, jenž nechává své žáky zažít neobvyklou situaci a tím jim pomáhá na cestě v sebepoznání.

Druhou akcí, uspořádanou Knížákem v Americe, byl *Obtížný obřad*. *Obtížný obřad*, který už byl dříve realizován v rámci *Manifestace pospolitosti*, byl tentokrát (18. ledna 1969) uskutečněn v Higginsově domě v New Yorku. Jeho idea zněla: **Strávit společně 24 hodin na opuštěném místě. Nejíst, nepít, nekouřit, nespát, nemluvit, ani se jiným způsobem dorozumívat (např. psaním, ukazováním na prstech apod.). Po 24 hodinách se mlčky rozejít.**



Milan Knížák – *Obtížný obřad* (1969)

Obtížnost tohoto obřadu je zřejmá, proto není divu, že se k účasti odhodlali jen nejodvážnější a ne všichni vydrželi do konce. Tento obřad může vzdáleně připomínat různé iniciační rituály či zkoušky přírodních národů a náboženských organizací, které se také často vyznačují zákazy nebo omezeními určitých lidských potřeb po určitý čas. Knížákova akce je však ještě umocněna nuceným spoluprožíváním této neobvyklé životní situace, v níž přítomnost jiných lidí bez možnosti komunikace může být nesnesitelná. Účastníci byli vystaveni extrémním životním

podmínkám: museli potlačit nejen své fyzické potřeby, ale i potřeby sociální, uvědomit si, čeho je nejtěžší se zříci; pro někoho to možná bylo jídlo a pití, pro jiného kouření a pro dalšího nemožnost sdělit své prožitky ostatním. Museli si uvědomit podstatu své existence, která se v těchto podmínkách nemohla schovávat za každodenní radosti a starosti.

Po návratu do Československa se Knížák usazuje v malé vesničce u Mariánských lázní, kde zakládá jakousi alternativní komunu pokračující v myšlenkách *Aktualu*, které zazněly v jeho manifestu *Aktual – Žít jinak*, napsaném v letech 1965 – 1966:

„Využívat každé situace k demonstraci, k útoku na své okolí a na sebe samého. Použít prostředky s co nejprímější intenzitou působení. Učinit z mnoha všedních životních situací hru a tím je zbavovat křečovitosti a obłudnosti. Působit každým gestem, slovem, činem, pohledem, vzhledem, VŠÍM. Prostá anonymní činnost. Procházky, obědy, výlety, hry, slavnosti, cesty tramvají, nákupy, rozhovory, sporty, módní přehlídky, atp.....jen trochu jinak. Spontánní uliční rituály. Konflikty. Konflikty všeho druhu. Konflikty, které musí vznikat, aby mohly být řešeny. Je lhostejné, jaké prostředky jsou použity, ale vždy jen ty, které jsou právě nejmaximálnější. Kristus, Karel May a příslušník VB mohou být spolutvůrci.“⁷

Mezi nejrůznějšími akcemi a koncerty, pořádanými spolu se členy tohoto společenství, vyniká *Kamenný obřad* a *Pochod*. *Kamenný obřad* Knížák uspořádal v lomu poblíž Mariánských lázní v roce 1971.

V opuštěném lomu jsou z kamenů sestaveny kruhy. Každý pracuje na svém. Potom v kruhu mlčky stojí; sedí; nakonec vyryje do země uvnitř kruhu magické znamení a za tichého, monotónního bzučení odejde s ostatními (kteří dělají totéž) na skálu nad lomem, odkud pozoruje kamenné kruhy na dně lomu.

⁷ Knížák, Milan, *Trochu dokumentace 1961–1979*, Ars Viva, Berlin 1980, s. 113.

Kamenný obřad byla akce pro lidi spojené určitým poutem. Spíše než pasivním opakováním dávných rituálů byla vyjádřením a rozvedením určitých kolektivních potřeb. Kruh z kamenů byl vždy považován za ochranné kouzlo, umožňující dotyčnému spočinout v bezpečí jeho vnitřního prostoru a nerušeně meditovat. Magické znamení, které v kruhu nahradilo účastníkovu přítomnost, bylo jistě pro každého důležitým osobním symbolem, jenž v kruhu uchovával jeho specifickou energii. Proto bylo tak důležité pozorování opuštěných kruhů ze skály, uvědomění si rozdílu mezi tím – někde být a někde nebýt, jako když duše opustí mrtvého a shlíží na jeho nehybné tělo.

Pochod (1973) připomíná Knížákovy rané „aktuální procházky“. **Dav lidí připoutaných k sobě s tichým bezeslovným zpěvem pochoduje 1) ulicemi 2) poli, lesy, brodí řeky.** V této akci Knížák navázal na poutě našich předků, přičemž opět prostým zásahem situaci umocňuje. Lidé připoutaní k sobě si musí mnohem zřetelněji uvědomit společenství, které mezi nimi existuje, vnímat novým způsobem svou sounáležitost s ostatními. Je to další akce, která knížákovským způsobem provokuje k novému vnímání pospolitosti mezi lidmi.



Milan Knížák – *Pochod* (1973)

Kolem roku 1974 se Knížákův život zklidňuje, uzavírá se do samoty, v níž ho provází jeho druhá žena a její synové. Začíná důsledně praktikovat jógu. Současně se potýká s mnoha problémy, které pro něj připravuje komunistický režim i nepochopení ostatních lidí. Zabývá se vysokou matematikou, vytváří konceptuální hudební projekty, novým způsobem přemýšlí o architektuře, designu a oblékání. Jeho akce se stávají stále abstraktnější. Nabourávají neuvědomělé hranice naší fantazie, nerozlišují mezi skutečným a neskutečným, možným a nemožným, myslitelným a nemyslitelným. Některé jsou vysloveně určeny jen pro realizaci v mysli, a tím se dostávají až na hranici konceptuálního umění, které v 70. letech významně ovlivnilo celou řadu akčních umělců. „Dostávám se stále víc a víc do oblasti myšlení, kterou není možno žádnými prostředky sdělit, vysvětlit, tlumočit. Někdy se snažím navodit některé tyto pocity pomocí symbolů nebo jakýchsi materiálových metafor. Tyto jsou však příliš zakotveny v dostupné realitě, a tak i v případě, že by

byly schopny vyjádřit onu myšlenku, prosazují se (samy sebou) a tak vzbuzují dojem, že jde o ně a ne o napětí mezi nimi. Sdělením je však právě to napětí. Ovšem většinou i ono je jen přibližnou transpozicí.“⁸ Už z tohoto citátu vyplývá, že se Knížákova tvorba začíná zaobírat poněkud jinými problémy. Přestože i nadále realizuje akce, jeho tvorba už nikdy nedosáhne kvality a intenzity raných děl vytvořených se skupinou Aktuální umění a ve společenství Aktuálu.

V 60. letech však tvořili i další umělci. Stejně jako Knížák používali ke svým kolektivním akcím velice volně happeningovou formu. Happening je totiž ve své podstatě velice přirozenou formou lidské skupinové činnosti a zábavy. Rozdíl mezi „happeningem“ v životě a happeningem uměleckým tkví často pouze v přítomnosti autorského záměru a uměleckého chtění jeho organizátora či iniciátora. Právě tato bezprostřední blízkost životního dění a happeningu tak, jak ho chápeme v kontextu umění 60. let, je jeho nejdůležitější kvalitou, ale i důvodem, proč byl a je tolik využívanou uměleckou formou.

Pro mnoho kolektivních akcí je typické propojení hravého a vážného, téměř obřadného konání. Hra ozvláštňuje i nejvšednější činnost, protože ji zbavuje její normální funkce a tím přináší osvobozující pocit. Navrací účastníky do dětství, do dob, kdy hra byla jedinou vážnou aktivitou. Činí akci zajímavou a znemožňuje její přerůstání do nudného nebo fanatického konání. Vážnost naopak dodává hlubší smysl jinak třeba povrchní zábavě. Hra i vážnost jsou v kolektivních akcích do sebe často tak vrostlé, že jejich hranice je možné rozeznávat jen chvílemi. Je to pravděpodobně dáno také tím, že akční umění u nás bylo většinou provozováno neoficiálně,

⁸ J. Chaloupecký cituje M. Knížáka v knize *Na hranicích umění* (pozn. 4), s. 103.

soukromě nebo v okruhu známých. A tak mnohé akce vznikly z touhy podniknout něco zajímavého se skupinou přátel. Prvek podnětné zábavy, který je podmínkou těchto akcí, jim však nijak neubírá na uměleckých kvalitách.

Pojetí akčního umění jako hry je v našem prostředí typické pro okruh *Křižovnické školy čistého humoru bez vtípu* (KŠ), která byla založena před polovinou 60. let v hospodě U Křižovníků v Praze. V KŠ se sdružovali neoficiální a undergroundoví umělci s podobným životním postojem, který se vyznačoval specifickým humorem a ironií, snahou o propojení každodennosti s uměleckou tvorbou a smyslem pro „hospodskou romantiku“. V široké komunitě členů a přátel KŠ spontánně vzniklo mnoho akcí, jež jsou většinou na samém pomezí umělecké tvorby a banální zábavy. Byla to např. kontinuální akce Jana Steklíka a Karla Nepraše *Pivo v umění*, v níž se odebíraly pivní vzorky z různých hospod a zatavovaly do pryskyřice, kde mohou zůstat zakonzervovány po staletí, nebo *Křižovnický kalendář* (1972), jenž byl tvořen fotografiemi sedících a pivo pijících „křižovníků“, kteří měli čas přijít každý poslední den v měsíci do hospody ke Svitákům. V hospodském prostředí vznikla i společenská hra *Fando, nezlob se*, při které jako figurky sloužily frťany alkoholu. Atmosféra Křižovnické školy je neodmyslitelně spojena s prostředím české hospody a s geopolitickou situací počátku 70. let, kdy aktivita KŠ kulminovala. Její teoretik Ivan Jirous ji v roce 1970 charakterizoval takto: „KŠ je neortodoxní společnost s iracionálními stanovami, neustále otevřená k přijímání protichůdných podnětů, tak jak je přináší doba a s ní noví členové tohoto sdružení.“⁹ Mezi poslední akce široké komunity Křižovnické

⁹ Jirous, Ivan, K. Š.: *Ďadrovečeře* (kat. výst.), Oblastní galerie Liberec, září – říjen 1970, nestr.

školy patřily vlastenecké tripy, jejichž hlavním iniciátorem a organizátorem byl Olaf Hanel. Tyto výlety vznikaly ze vzájemné komunikace v rámci KŠ, kde v duchu happeningů 60. let mohla být za tvůrčí akt považována pouhá organizace kolektivní aktivity. Měly podobu autobusových výletů s určitým tématem, při nichž účinkovaly kapely KŠ – *Sen noci svatojánské band* a *Plastic People of the Universe*. *Vltava – Pocta B. Smetanovi* (1975) se uskutečnila na jaře v souvislosti s Pražským jarem, které je tradičně otevíráno Smetanovou skladbou *Má vlast*. V bujaré atmosféře odjeli účastníci k pramenům Vltavy, kde zmíněné kapely koncertovaly, a pak se, pokud to autobusem šlo, podél toku vraceli zpátky. *Blaník – Buzení blanických rytířů* (1975) mělo podobnou atmosféru, kterou taktéž doplňovala hudební produkce kmenových kapel.

V širším okruhu KŠ byly realizovány i některé autorské akce jejích členů. Mezi nejzajímavější patří akce jednoho z ředitelů KŠ Jana Steklíka a Eugena Brikciuse. Ten se vedle Milana Knížáka, jehož je protipólem, řadí k nejvýznamnějším osobnostem českého akčního umění 60. let. Brikciusovy hojně navštěvované happeniny vycházejí z tradic absurdního divadla a vlastní svérázné filosofie. Pro Brikciuse je happening inscenovanou událostí nebo představením, v němž sehrává důležitou úlohu promyšlená a elegantně provedená mystifikace. Mezi nejznámější Brikciusovy happeniny patří bezesporu *Zátiší* (1967) s pivem na Kampě. Estetickým záměrem této akce bylo vytvořit zátiší, které – když si odmyslíme hosty – existuje v každé hospodě. Celou akci provázela celá řada rituálních úkonů spojených s pitím piva (přelévání piva skrz trychtýře z výšky žebříku, obřadné upití a začlenění vlastního piva do zátiší) a dalších výstupů. Všichni účastníci se museli

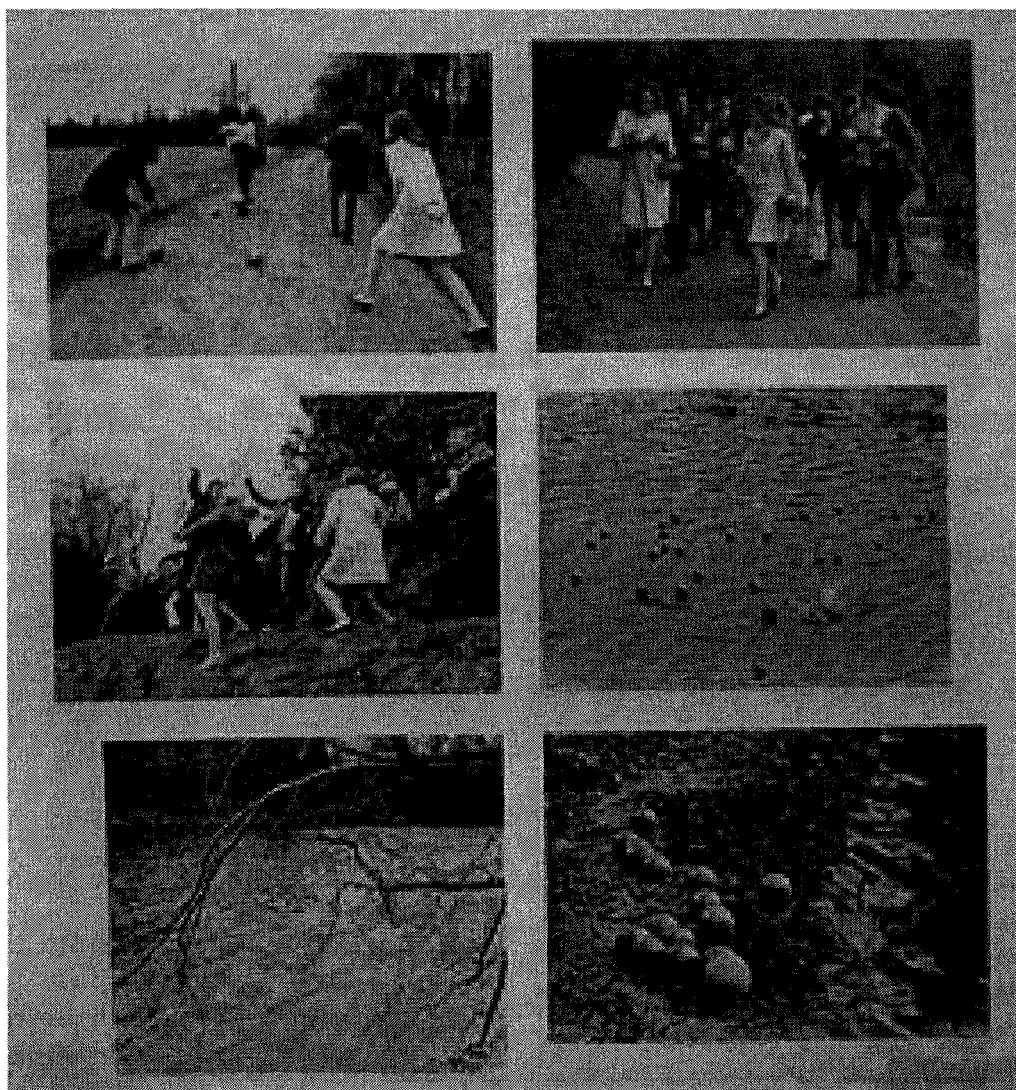
dostavit s vlastními púllitry, které si během akce plnili v nejbližší hospodě.¹⁰

Nejvíce se však Brikcius proslavil happeningem *Dikúvzdání* (1967), který uspořádal jako slavnostní hold chlebu v prostorách Ledeburské zahrady. Účastníci happeningu se sešli s bochníky chleba na konečné v Motole, odkud odjeli tramvají na Střelecký ostrov. Tam se konalo několik přípravných rituálů a následoval husí pochod do Ledeburské zahrady. Tam pak už každý sám vystupoval po schodišti, aby k nohám „bohyně“ Podchleby, sedící na barokním oblouku ve vrcholku zahrady jako na trůnu, položil svůj bochník. Mohyla chlebů byla však ještě před koncem happeningu zkonfiskována policií, kterou na podivný průvod s chleby, kráčející ze Střeleckého ostrova do Ledeburské zahrady, upozornili bdělí občané. Následný soudní proces s Eugenem Brikciusem byl vlastně úspěšným zakončením překaženého happeningu, protože Brikcius před státní mocí své konání obhájil jako umění. A tak se brikciusovské mystifikaci znovu podařilo všechny zmást a znejistit hranici mezi životem a uměním tím, že sám soudní proces byl prohlášen za happening, který ve své absurditě překonal všechny Brikciusovy umělecké snahy.

Tímto přesahem umění do života – v Brikciusově případě však spíše života do umění, protože do umělcovy tvorby vstupuje v podobě soudního procesu sám život – se autorova tvorba přibližuje tvorbě Milana Knížáka. Podobnost je však jen zdánlivá, protože Knížák se svým zaměřením na přeměnu života snažil umění spíše negovat, jelikož věřil, že život je více než umění. Šlo mu především o vnitřní proměnu každého účastníka, a tak na sebe vzal nelehkou

¹⁰ Brikcius vytvořil dvě verze této akce: jarní 1967 a zimní v únoru 1968.

úlohu iniciátora změn, který své okolí neustále provokuje k akci, ke změně předsudků a stereotypů. Vedle tohoto odpovědného přístupu se mohou Brikciusovy dandyovsky laděné happeningy, pro něž je typická inscenovaná rituálnost a manipulace s nejběžnějšími symboly, jako je chléb, pivo, vejce apod., zdát lehkovážné. Uměle navozují určitou situaci, často jsou mystifikací pro samu mystifikaci. Pohrávají si s prožitky a reakcemi účastníků, na nichž samotných záleží, zda odejdou nějakým způsobem obohaceni. Ve svém důsledku jsou však oba tyto postoje tehdejší dobou a vládnoucím režimem hodnoceny stejně – jako protizákonná výtržnost.



Zorka Ságlová – *Házení míčů do průhonického rybníka Bořín* (1969)

Dalším významným organizátorem kolektivních akcí přelomu 60. a 70. let je Zorka Ságlová. V dubnu roku 1969 realizovala svou první akci *Házení míčů do průhonického rybníka Bořín*. Skupina přátel, kterou tvořili především členové undergroundových skupin *Plastic People of the Universe* a *The Primitives Group*, za nejrůznějšího dovádění putovala do Průhonic, aby tam do rybníka Bořín vhodila 37 barevných míčů. Pomíjivá a v čase proměnlivá plastika, která byla společným dílem účastníků, vody a větru, přímo navazuje na autorčinu sochařskou tvorbu. Ságlová se v té době ve svých objektech zabývala fixovaným i reálným pohybem míčků. Její snaha o zapojení diváka do tvorby díla, jež se v tehdejších konzervativním galerijním prostředí zdála neuskutečnitelná, se v této akci konečně uplatnila.

V srpnu roku 1969 Zorka Ságlová vystavila v rámci výstavy *Někde něco* v Galerii Václava Špály v jedné místnosti žluté balíky slámy a zelené balíky sušené vojtěšky. V druhé místnosti se během celé výstavy obracelo a dosoušelo seno. Autorčino land artové gesto naruby má poněkud jiný charakter než galerijní prezentace amerických a anglických land artistů. Ti kromě fotodokumentace začali vystavovat i přírodní materiály, které buď souvisely s prezentovaným dílem nebo vytvořily samostatnou instalaci. V českém kontextu vyznívá akce Zorky Ságlové velmi radikálně už tím, že není postavena do logické souvislosti s land artem, ani nevyrůstá z revolty arte povera. Je suverénním environmentem, jenž nepostrádá vazby s nejprogresivnějšími proudy soudobého umění; přes svou šokující novost však vychází z něčeho velmi tradičního. Zorka Ságlová vyrostla v sedlácké rodině, která ještě stále udržovala některé staré křesťanské zemědělské rituály. Navíc sušení a obracení

seno, patřící k tradičním pracím venkovských obyvatel, bylo jednou z nejoblíbenějších autorčiných činností.¹¹ Neobvyklou výstavou Ságlová zprostředkovala tento zážitek i návštěvníkům galerie, kteří se spontánně účastnili každodenního rituálu – obraceli seno a večer ho vršili do kupek, jako by byli na poli. Tím, že Ságlová přinesla přírodu zpět k lidem, do města, do prostoru galerie, umožnila mnohým na chvíli vstoupit do jiného světa, nadechnout se vůně sena, zúčastnit se něčeho ve městě neobvyklého a třeba si i uvědomit, jak mnoho jsme se vzdálili našim předkům, pro které tato vůně byla nedílnou součástí života.

Zapojení civilizačních předmětů do přírodního prostředí je typické pro většinu dalších akcí Zorky Ságlové. Stalo se i základem happeningu *Pocta Fafejtovi* (1972), k němuž Ságlovou inspirovala legenda, rozšiřovaná texty skupiny Plastic People, o pražském drogistovi, jenž své výrobky propagoval originálními reklamními slogany. Pouť s okruhem známých a členy výše zmíněných skupin na opuštěnou tvrz Vřísek u České Lípy, provázenou nejrůznějším veselým řáděním, zakončilo obřadné rozdávání prezervativů a provázků v přítmí zříceniny. V prvním patře tvrze účastníci nafoukli asi pět set prezervativů, které pak poryvy větru honily z místnosti do místnosti. Materiál prezervativů, který je transparentní a současně neprůhledný, ale vše se v něm odráží, umocnila zvláštní světelná atmosféra interiérů zříceniny, do nichž pronikalo světlo velkými okny. Po nějakém čase účastníci vyházeli všechny balónky oknem ven, takže vizuálně proměnily okolí tvrze. Chvilkovou vážnost a obřadnost, zapříčiněnou snad překračováním jednoho ze společenských tabu, znovu vystřídalo hravé veselí. Někdo zasněně

¹¹ Rozhovor autorky se Zorkou Ságlovou, prosinec 1996.

pozoroval lehkost balónků vypouštěných z okna a jejich chvění všude kolem, druhý do nich s rozkoší kopal, až zavířily mezi stromy a praskly. Celá akce skončila pózováním pro skupinovou fotografii, což opět zkrotilo, ale jen na chvíli, rozdováděné účastníky happeningu.¹²

Kolem roku 1970 vzniklo v Praze iniciativou několika studentů ze Střední průmyslové školy grafické „volné sdružení těch, které to zajímá“ *K.Q.N.* Pod touto náhodně zvolenou zkratkou podnikala kolektivní i vlastní nezávislé projekty řada lidí různých profesí. Stejně jako v Křižovnické škole čistého rozumu bez vtipu členové přicházeli a odcházeli. Mezi nejaktivnější členy *K.Q.N.* patřili v 70. letech Pavel Büchler, Milan Jaroš, Zdeněk Kolařík, Vladimír Kozlík, Rostislav Švácha, Oldřich Wajsar, Karel Kodet, Blanka Chocholová, Blanka Vaničková, Jiří Žižka a další. Aktivity *K.Q.N.* začínaly improvizovanými akcemi na ulici nebo v přírodě. Jako příklad může sloužit akce *Krmení ptáčeků* (1972), kdy několik členů *K.Q.N.* krmilo buráky občany, kteří na Staroměstském náměstí krmili holuby, nebo první velikonoční akce z roku 1973. Účastníci se setkali ve vlaku a poté byli lesem dovedeni ke zbořenému mlýnu, kde našli barvy a náčiní na malování pokojů, svačinu (pivo a utopence) a byli vyzváni, aby zříceninu mlýna vymalovali. Tak byl dán prostor kreativitě jednotlivých účastníků, kteří k celkové atmosféře tohoto „obohaceného“ výletu přispěli dalšími improvizovanými akcemi, objekty a instalacemi.

Zájem některých členů *K.Q.N.* o absurdní divadlo vyústil v několik představení, jež vycházela z experimentálního divadla, ale často se blížila spíše happeningu, tak jak je vnímán v americkém

¹² Filmovou dokumentaci akce pořídil Jan Ságel.

prostředí. Za všechny bych zmínila například představení *Típnutý budík*, které v roce 1971 na zámku Landštejn realizoval Pavel Büchler s Miroslavem Jiránkem, Jaroslavem Pokorným a Rostislavem Šváchou. Improvizovaná fraška, inspirovaná estetikou nudy, probíhala celý den. Každý herec vedl svůj absurdní monolog, dokud nezazvonil budík nařízený na předem neurčenou hodinu předchozím mluvčím. Vedle prvku náhody, jenž je pro happening dost typický, se v tomto představení objevuje i prožitek nudy. Nuda je nedílnou součástí každé vyspělejší civilizace. Její záměrné použití v umění, které po staletí sloužilo k jejímu zahánění, je dalším z průlomů akčního umění. V rozhovoru z poloviny 60. let k tomu výstižně řekl Marcel Duchamp: „Happenings have introduced into art an element no one had put there: boredom. To do a thing in order to bore people is something I never imagined! And that's too bad because it's a beautiful idea. Fundamentally, it's the same idea as John Cage silence in music; no one had thought of that.“¹³

V roce 1973 K.Q.N. uspořádalo *První velký plenér – ohňovou událost*. Několik lidí se rozešlo za noci po údolí za vsí. Asi po hodině bloudění každý zapálil svíčku a pokusil se podle světél najít ostatní. Nakonec se všichni sešli na jednom místě. Z této půvabné akce zůstala fotografie snímaná fotoaparátem s otevřenou záklopkou, který byl umístěn na kopci nad údolím. V druhé polovině 70. let vzhledem k emigraci některých členů a stále většímu zájmu policie aktivity K.Q.N. utichly. Někteří, jako například Pavel

¹³ Cabane, Pierre, *Dialogues with Marcel Duchamp. The Documents of 20th- century Art*, The Viking Press, New York 1971, s. 99. (Happening vnesl do umění element, s kterým předtím nikdo nepracoval – nuda. Dělat něco se záměrem druhé nudit mě nikdy nenapadlo! A je to škoda, protože je to nádherná myšlenka. V podstatě je to stejná myšlenka jako ticho v hudbě Johna Cage; nikdo na to předtím nepřišel.“)

Büchler, realizovali své individuální akce, jiní se vrátili ke svým profesím nebo se začali věnovat jiné činnosti.

Převážná část kolektivních akcí v 60. letech se konala ve městě. V 70. a 80. letech naopak stále více akcí vznikalo v přírodě. Tento přesun souvisí nejen s přiosťřenou politickou situací, vždyť i ve „svobodných“ 60. letech byli akční umělci soudně stíhaní, ale především s přirozenou potřebou člověka udržovat s přírodou kontakt. Příroda je pro člověka už tradičně místem výletů, her a slavností, jež jsou neodmyslitelným podhoubím akčního umění. Zvláště slavnosti související se střídáním ročních období se staly podnětem pro řadu akcí. Pravděpodobně nejsilněji je v našem zeměpisném pásu pocit'ován příchod jara. I v dnešní době, kdy zima není obdobím hladu a úzkosti, je pro většinu lidí symbolem znovuzrození. Po dlouhém chmurném období přibývá světla a celá příroda se probouzí. Velikonoční akce byly pravidelnou součástí aktivit volného sdružení K.Q.N. Oslava jara se v roce 1973 a 1974 objevila v tvorbě Jana Steklíka. Vítání jara bylo příležitostí ke dvěma kolektivním akcím Milana Kozelky, uskutečněných taktěž v letech 1973 a 1974. Ta první volně interpretovala rituál kmene Zuni. Skupina účastníků ohřívala kameny v ohni a pak je vyhazovala do vzduchu a zahrabávala do země. Snad aby pomocí homeopatické magie pomohli jarní přírodě zahřát zemi a oteplit vzduch.

Touha, aby lidé byli na první jarní den spolu vedla i Vladimíra Havlíka k uspořádání několika akcí vítání jara. První *Vítání jara* se uskutečnilo v roce 1978. Hravá atmosféra, pouštění papírových lodiček po řece a jednoduchý rituál, v němž skupina autorových přátel seděla v kruhu a zrcátky chytala sluníčko, aby zahřívalo semínko zasazené v květináči, je v podstatě bezelstným

happeningem. Nešlo vlastně o nic jiného než být na chvíli spolu a uvědomit si zázrak pučení a rašení, který se každý rok uskutečňuje všude kolem nás, ať si ho všimneme nebo ne. Zahřívání se znovu objevilo u Havlíka o rok později, kdy uskutečnil akci *Zahřívání stromu (Vítání jara)*. Všude ležel sníh, a tak se zdálo, že je nemožné, aby byl první jarní den; snad proto také nikdo z Havlíkových přátel nepřišel. On sám se však nevzdal a šel do parku, aby tam holýma rukama zahříval kmen jednoho stromku.

Na závěr podkapitoly o kolektivních aktivitách je potřeba se zmínit o tajné organizaci *B.K.S.* (Bude konec světa), která vznikla roku 1974. *B.K.S.* je sdružením umělců, kteří se zabývají výtvarným uměním, literaturou, divadlem, hudbou, filmem jako formou podvrtné činnosti páchané na oficiální kultuře normalizační éry. Stejně jako Křižovnická škola vytvořila *B.K.S.* se smyslem pro parodii žité reality, ale současně smrtelně vážně, byrokratickou strukturu sdružení prostoupenou vlastními mýty, rituály a titulaturou. Oproti KŠ je však *B.K.S.* skupinou tajnou a uzavřenou, jejíž absurdní organizovanost se projevuje v rituálech obřadnictví, v organizování cyklických symposií, festivalů a tajných exhibicí a v neposlední řadě v precizně vedené písemné agendě, s níž by i ty nejbyrokratičtější systémy stěží soutěžily. Tento mystifikační systém, prostoupený poetikou tajemného názvosloví – blizen, žup a klihování – dotváří dekadentní charakter tvorby pěti skutečných členů *B.K.S.*, kterým se takto až dodnes úspěšně daří rušit hranice mezi hrou, životem a uměním.

III. Návrat k přírodě¹⁴

V rámci českého akčního umění existuje jen málo akcí, které alespoň vzdáleně nesouvisí s přírodou. Přesto zde najdeme jen minimum prací, které je možné označit jako land art ve smyslu, v jakém je tento termín používán v americkém umění. V českém prostředí jsou to spíše nejružnější akce a instalace pracující s přírodními elementy nebo realizované přímo v přírodě. Takto chápané krajinné umění, jelikož je v něm většinou přítomen akční prvek, se tradičně řadí do kontextu českého akčního umění.

Příroda už dávno není přirozeným prostředím člověka. Lidská civilizace ji systematicky přetváří a často i ničí, přesto ji nepřestává vnímat jako místo, kam je potřeba se občas navrátit. Není proto divu, že kontrast přírodního (organického chaosu) a umělého – lidského (geometrického absolutního řádu) patří mezi základní a velmi silné vyjadřovací prostředky. Řada umělců při svém „návratu“ do přírody vyzdvihla právě tento protiklad. Nechtěli však přírodu přetvářet, nýbrž ji dočasně proměňovat, posunout ji na chvíli do jiné významové roviny, a tak ji zviditelnit. Důraz není kladen na výsledek, který je stejně pomíjivý, ale na sám proces tvorby. Je tak zvýrazněn ambivalentní vztah mezi lidskou civilizací a přírodním prostředím, které působí jako protiklady, ale ve své podstatě jsou jedno – povrchem této planety.

Řada umělců se k tvorbě v přírodě dostala přes tradiční sochařskou či malířskou tvorbu. V šedesátých letech to byli paradoxně umělci patřící k tzv. konstruktivním tendencím, jako například Hugo Demartini nebo Zorka Ságlová. U Huga Demartiniho byl přechod od racionální objektivizující tvorby k akcím v přírodě stejně náhlý jako krátkodobý. Na jaře roku 1968 Demartini vyjel za Prahu; jednou do oranice a po druhé do rozmoklé travnaté stráně položil chromované koule, které byly

¹⁴ Název kapitoly je inspirován textem Františka Šmejkal, *Návraty k přírodě*, *Výtvarná kultura*,

základním elementem jeho tehdejších reliéfů. Tyto dvě realizace, jež nazval *Akce v krajině*, jsou zajímavé tím, že jako první v českém umění využívají interakce artificiálního objektu s přírodním prostředím. Princip zrcadlení okolního prostředí, který byl tak důležitý pro autorovy konstruktivní reliéfy, se přesunul do jiné roviny; koule (jako zástupce „nové přírody“ – vytvořené lidskými mozky a rukama) pokorně zrcadlily opomíjenou přírodu původní. Další realizace v přírodě, které vznikaly v letech 1968 a 1969, Demartini nazýval *Demonstrace v prostoru*. Z jejich principu pak vychází Demartiniho další, znovu tradičně sochařská tvorba.

Na počátku 70. let si do volné krajiny „odskočil“ i Dalibor Chatrný, aby zde podobně jako Hugo Demartini využil momentu zrcadlení, jímž se v té době zabýval v mnoha konceptuálních projektech zkoumajících prostorové vztahy. *Souvislosti protilehlých horizontů* (1974) byly jako jedny z mála opravdu realizovány. Do protilehlých svahů Chatrný umístil kruhová zrcadla, která odrážela opačné horizonty a navíc se při východu a západu slunce magicky rozzářila. Při zkoumání dalších možností této instalace Chatrný například izoloval fragment horizontu pomocí zdviženého zrcadla a přenesl ho do vzduchu jako jakýsi detail zemského povrchu. Tato práce je zcela v duchu autorových tehdejších snah o konkrétní formování prostoru, pro nás je však zajímavá svým přesahem do land artu.

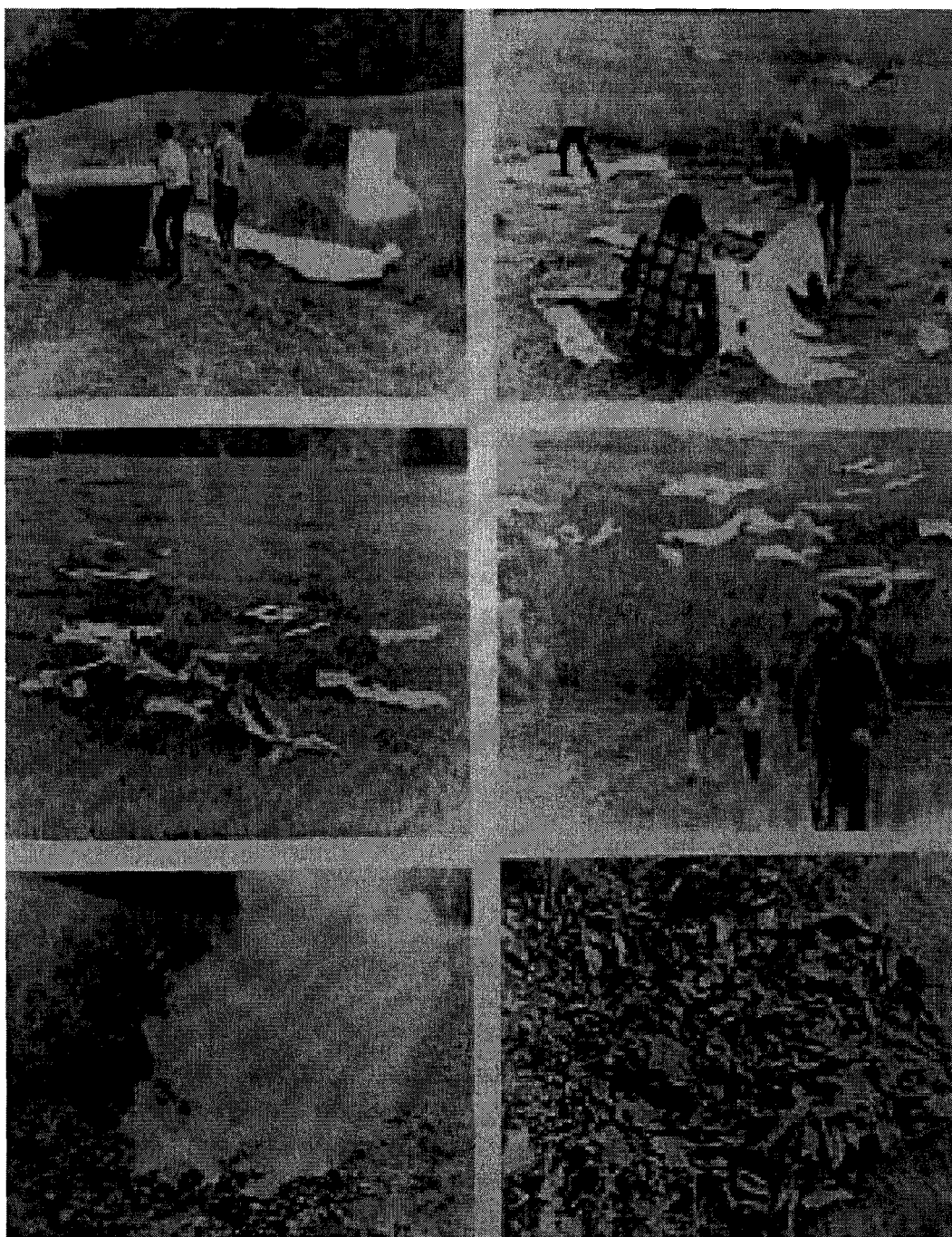
Chatrného zkoumání prostoru je v některých aspektech blízké utopickým projektům Václava Ciglera, jehož netradiční přístup ke sklářskému řemeslu přivedl na přelomu 60. a 70. let až na samou hranici land artu. V architektonických návrzích Cigler velkolepě proměňuje krajinu; jsou to například návrhy na přehrady, které dosahují těsně pod hladinu, aby členily a čeřily zrcadlo vodní hladiny, nebo projekty monumentálních

zrcadel vertikálně rozdělujících krajinu, která umožňují neobvyklou optickou iluzi atd. Cigler též pracoval s umělým světlem, jímž pomocí světlometů, světelných koridorů nebo stěn ozvlášťoval prostor noční krajiny.

První projekty Jana Steklíka pro realizaci v přírodě vznikly už na konci 60. let. Byly to například *Barevné plochy v lese*, kdy měly být o stromy opřeny barevné obdélníky. Dále *Převázané kameny*, *Hořící čára v krajině* a další. Na kresby, které Steklík vytvářel pálením, navazoval v akcích, jejichž hlavní náplní bylo vytváření vizuálních kontrastů, a to nejčastěji protikladu bílé a černé. Mezi tyto akce patří například *Smutek bílého sněhu* (1969 – 70), který byl navozen tím, že po zasněžené pláni Steklík s Josefem Kroutvorem natáhli černý pás. Na barevném kontrastu byla založena i akce *Bílý kruh v trávě* z roku 1970, který tam bílou barvou Steklík namaloval. Vytvořil tak vizuální dominantu zdůrazňující protiklad umělého a přírodního, geometrického řádu a organičnosti přírody. Tento aspekt uplatnil i v akci, již realizoval spolu s Paulem Wilsonem. Akce *Bílý pás v lese* (1970) spočívala v tom, že byl lesem při procházce protažen bílý pás, který jednak zviditelnil trasu průchodu mezi stromy, ale ozvlášťnil i dané prostředí a posunul ho do jiné roviny.

Další Steklíkovy akce z roku 1970 měly více happeningový charakter, Steklík v nich zapojil do spontánní a hravé činnosti i své přátele, kteří většinou nebyli výtvarně vzdělaní. *Ošetřování stromů* (1970) a *Ošetřování jezera* (1970) má silný ekologický náboj, v této době u nás zcela ojedinělý. Z roku 1970 je také asi nejznámější Steklíkova akce *Letiště pro mraky*. Autorovým vizuálním záměrem bylo proměnit louku v letiště, na kterém by „přistály“ mraky vytvořené trháním z balícího papíru. Ty pak byly sebrány na hromadu a zapáleny, takže mohly, nejen symbolicky, v podobě dýmu vzlétnout ke svým vzorům na obloze a splynout s nimi. Tato akce

vznikla jako mnoho jiných Steklíkových akcí ze spontánního nápadu reagujícího na možnosti situace. Na rekonstruovaném hradu Lemberk se totiž povalovaly nevyužité role balícího papíru, a tak Steklík vyzval své přátele, jejich děti i náhodné návštěvníky, aby se zapojili do této hravé, ale esteticky a myšlenkově zajímavé akce.



Jan Steklík – *Letiště pro mraky* (1970)

V druhé polovině 70. let Steklík realizoval řadu akcí za letních pobytů u Aleše Lamra v Potštejně. Mezi nejzajímavější patří *Geometrie na vodě (malá a velká)* (1975), v níž byly jednou dítětem a podruhé dospělým pouštěny po řece základní geometrické obrazce jako je kruh, čtverec a trojúhelník. Ty pak na vodě vytvářely náhodná seskupení. Znovu se zde objevil vztah geometrického řádu a přírodního chaosu reprezentovaného proměnlivým tokem vody. Podobně konfrontovala geometrii s přírodou *Geometrická senoseč* z roku 1976. Do trávy na velké louce Steklík s několika přáteli vysekal nejdříve obrys trojúhelníku, z něho pak obrys čtverce a nakonec kruh, na němž vytvořil kupku sena metaforicky připomínající ňadro; ústřední motiv Steklíkova kresleného humoru (ňadrovky).

Zorka Ságlová vytvořila na přelomu 60. a 70. let několik pozoruhodných akcí, v nichž je vždy patrná snaha o interakci s přírodním prostředím. O některých jsem se, vzhledem k jejich kolektivnímu charakteru, zmínila v předchozí podkapitole. Dvě land artové realizace, které Ságlová vytvořila na jaře roku 1970, mají však spíše soukromý charakter. Účastnilo se jich pouze několik nejbližších přátel a příbuzných. *Pocta Gustavu Obermanovi* (1970), již autorka realizovala poblíž Bransoudova u Humpolce, byla původně čistě land artovým projektem, jehož cílem bylo zanechat ohňové stopy v hlubokém sněhu. Protože však v Čechách neexistuje místo, které by nemělo svou dávnou historii, v souvislosti s akcí, v níž měly být na sněhové pláni zapáleny pytle naplněné jutou a benzínem, se začaly objevovat další významy. O místě, které patřilo k autorčiným oblíbeným, se při přípravách postupně dozvěděla, že bylo ještě ve 13. století místem pohanských mystérií a pravděpodobně jedním z bodů v systému ohňů na kopcích. Také se doslechla o Gustavu Obermanovi, místním ševci, který před válkou chodíval po lukách a pro svoje potěšení plival oheň. Jednou ho

při této „protoakční“ činnosti chytli četníci a ztloukli ho. K jeho počtě pak na sněhové pláni těsně před setměním vzplál kruh z dvaceti jedna ohňů.



Zorka Ságlová – *Pocta Gustavu Obermanovi* (1970)

Všech pět účastníků se shodlo na tom, že tato akce patří k jejich nejsilnějším zážitkům.¹⁵ Její magickou sílu, „evokující rituál zápalných obětí, přežívající z dávných dob až do naší současnosti“,¹⁶ ještě umocnily nebývale krásné, pravidelně stupňovité krátery, které oheň ve sněhu vytvořil.

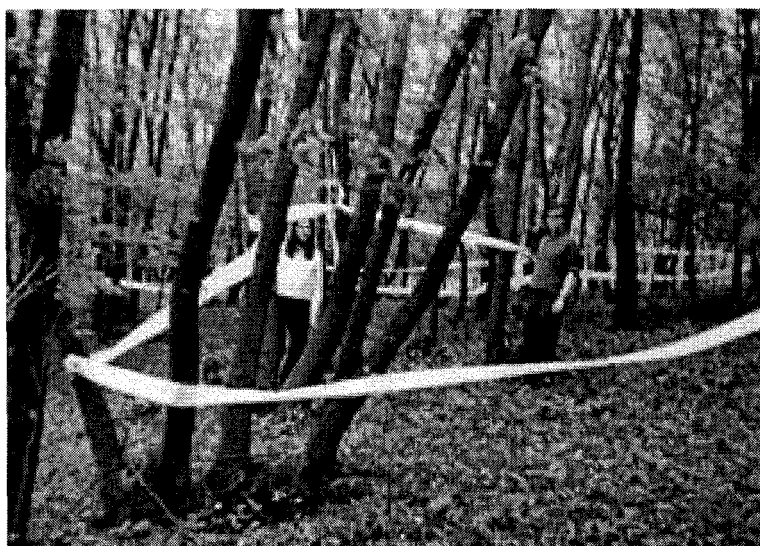
Při *Kladení plín u Sudoměře* (1970) rozložila Zorka Ságlová s pěti pomocníky asi 700 čtverců bílé tkaniny do tvaru velkého trojúhelníku na louce v místě slavné husitské bitvy. V této akci se znovu prolíná několik rovin: snaha o vizuální proměnu krajiny, ambivalentní, spíše ironický vztah k husitství, každodenní ruční praní dětských plen, ale i další asociace, které možná neměla autorka původně na mysli – symbolická pocta husitským ženám, obnovení zvyku bělení prádla na slunci nebo jarní obřady požehnání pole k zajištění dobré úrody. Lze si už jen domýšlet reakci sekáčů či náhodných kolemjdoucích, kteří se s tímto dílem po odjezdu aktérů setkali.

Akční tvorba Jiřího Valocha se úzce váže ke konceptuální, vizuální a fotografické poezii, kterou se zabývá od 60. let až do současnosti. Právě

¹⁵ Rozhovor autorky se Zorkou Ságlovou, listopad 1996.

¹⁶ Šmejkal (pozn. 14), s. 17.

Valoch byl jedním z hlavních iniciátorů několika akcí, které v roce 1970 uskutečnili členové klubu *Mladí přátelé výtvarného umění*, jež vznikl při Domě umění města Brna. Na jaře se několikrát vydali do přírody, aby uskutečnili pomíjivé zásahy do prostředí pomocí umělého prvků. *12 bílých tyčí a 10 bílých čtverců* (1970) bylo realizováno v rozmezí čtrnácti dnů podle projektu Jiřího Valocha. Skupina umísťovala tyto geometrické prvky do různého přírodního prostředí: jednou je opřeli o kmeny stromů, podruhé je sestavili do kruhu uprostřed louky nebo je rozvěsili po stromě. Igor Zhoř o tom píše: „Všichni, kdo se takových výletů či procházek zúčastnili, potvrzují, že si při nich okolní svět uvědomovali zcela jinak, že přírodní jevy vnímali intenzivněji a soustředěněji než obvykle.“¹⁷ Samozřejmě, že při těchto akcích byl nejdůležitější proces realizace, protože výsledek byl pouze stopou pro záznam. Na jaře 1970 provedla skupina též *Vymezení lesa*, při němž byl les „ohrazen“ a „vymezen“ dlouhým bílým pásem.¹⁸ Na podobném principu byly založeny například i akce *Louka* nebo *Rozvíjení* z podzimu roku 1970.



Jiří Valoch – *Vymezení lesa* (1970)

¹⁷ Zhoř, Igor, *Proměny soudobého výtvarného umění*, Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1992, s. 97.

¹⁸ Je zajímavé, že *Vymezení lesa* na podobném principu uskutečnili v roce 1970 nezávisle na sobě Petr Štembera, Jiří Valoch a Jan Steklík.

Další akce pak Jiří Valoch uskutečňoval v rámci skupiny *Group m.*, jejíž členové (Dušan Klimeš, Jiří H. Kocman, Jitka Kocmanová, Jiří Valoch) se aktivně zúčastnili i některých předchozích realizací. Jednou z akcí *Group m.* byl *Snow day*, který skupina uskutečnila v lednu 1971. Patří k nejkompexnějším akcím tohoto druhu. V rámci *Snow day* byly realizovány textové zásahy do prostředí (land poems), různé typy stop a záznamů a tělové akce. Konceptuální charakter práce tohoto brněnského okruhu je dán dominantní osobností Jiřího Valocha, jehož tvorba, vycházející z experimentální poezie, jen někdy překračuje hranice konceptu směrem k akčnímu umění.

Z počátku 70. let pochází též několik akcí v přírodě sochaře Jiřího Beránka. Šlo spíše o jednoduché symbolické činnosti, které odpovídají prvotním zkušenostem člověka s přírodou. „Pak jsem se pokusil obklíčit údolí kamenným kruhem. ... Stavěl jsem kaskády z větví a kamení na odlehlém potoce. Smetla je velká voda. Zabaloval jsem skálu do lněné tkaniny jako chudou nevěstu. Přehnal se vítr jako svatební noc. Hnojil jsem louku do tvaru hebrejských písmen. Sežnula je kosa. Sekal jsem kosou ve vysoké trávě přímku přes kopec. Záhy opět zarostla. Postavil jsem chýši z polínek a sena pro několik nocí k přemítání.“¹⁹ Všechny tyto Beránkovy ryze soukromé akce, které často nebyly ani dokumentovány, demonstrují pomíjivost lidských stop a zásahů do přírody; souvisí a úzce se prolínají s autorovou sochařskou tvorbou.

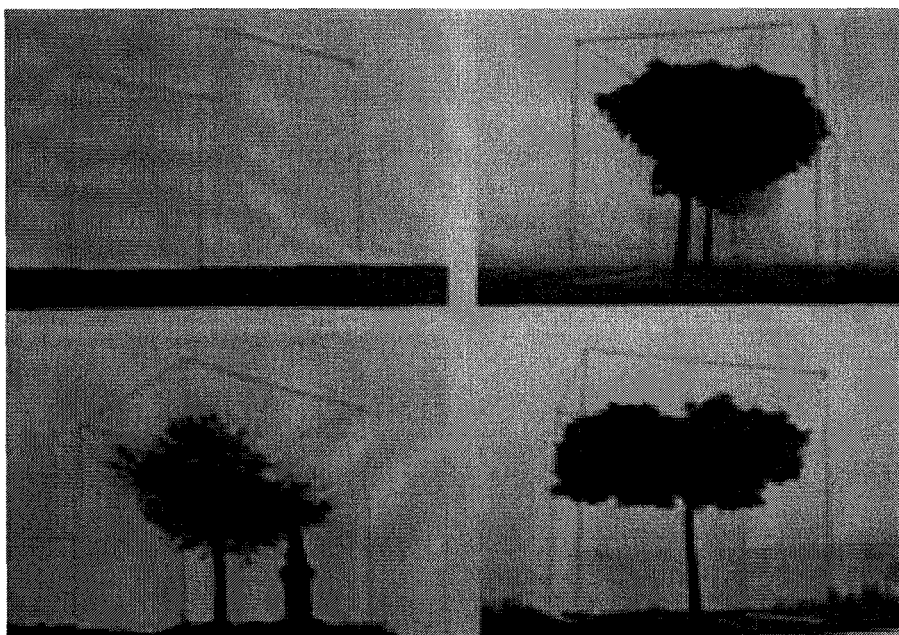
Akcí tvorbu grafika Josefa Hampla, který patří ke starší generaci narozené před druhou světovou válkou, zařazují až na tomto místě, protože se začal zabývat tvorbou v přírodním prostředí až v druhé polovině 70. let. Náhodný objev nikam nesměřující šipky na mezi ho v roce 1976 inspiroval k vytvoření rozsáhlého cyklu *Šipka*. Konceptuální průzkum a řada

¹⁹ *Jiří Beránek* (kat. výst.), Praha, ČMVU, Gema, listopad 1994 – leden 1995, nestr.

projektů, v nichž se znak šipky objevoval v nejrůznějších souvislostech, vyvrcholil v 10 realizacích s šipkou, ušitou z 50 m dlouhého a 1 m širokého organtýnu. První se uskutečnila v červnu 1976, kdy v průběhu šití byla šipka postupně vytahována ze dveří autorovy chalupy v Hrušově. S touto organtýnovou šipkou pak Hampl se svou ženou, která akce fotodokumentovala, vytvářel nejrůznější prostorové „plastiky“ na blízkých lukách a v lese. Průhlednost a vzdušnost organtýnu umožnila autorovi na chvíli proměnit dané prostředí a dosáhnout jemných světelných efektů.

V podstatě sochařskou, ale velmi zajímavou realizací v přírodě jsou Hamplovy *Schody*, vytvořené v roce 1984. Cestičku ve strmé lesní stráni, vydlážděnou jen několika kameny, Hampl přetvořil v monumentální, avšak iluzorní schodiště. Na prvních několika stupňů, tvořených reálnými kameny, navázal stupňovitými záseky do skály a posléze pokračoval nad zemí schody vytvořenými z větví, které přivázal ke stromům. Dokonalou iluzi schodů, majících rozměry 25 × 7 m, bylo možné vychutnat z protilehlé stráně. Po této realizaci se autor tvorbě v přírodě věnoval jen ojediněle.

S *Povídkou o skládání, vlání a zvedání* (1975 – 76) začala poetická tvorba Ivana Kafky, jenž se po vojenské službě, kterou strávil jako meteorolog, odebral do přírody, aby tam s pomocí pruhovaného meteorologického rukávu vytvářel hravé instalace, a tak zásahem tohoto cizorodého prvku na okamžik proměňoval krajinu. Pro všechny realizace cyklu je typická intimita, získávající univerzálnost teprve díky fotodokumentaci, jež zprostředkovává jejich myšlenku a zároveň podtrhuje jejich estetickou kvalitu. Fotodokumentace není pro Kafku pouhým dokladem stavu díla v krajině, ale stává se jakoby druhou etapou jeho realizace, díky níž nám autor předkládá svá díla v podobě, kterou jako jejich stvořitel považuje za jejich smysl.

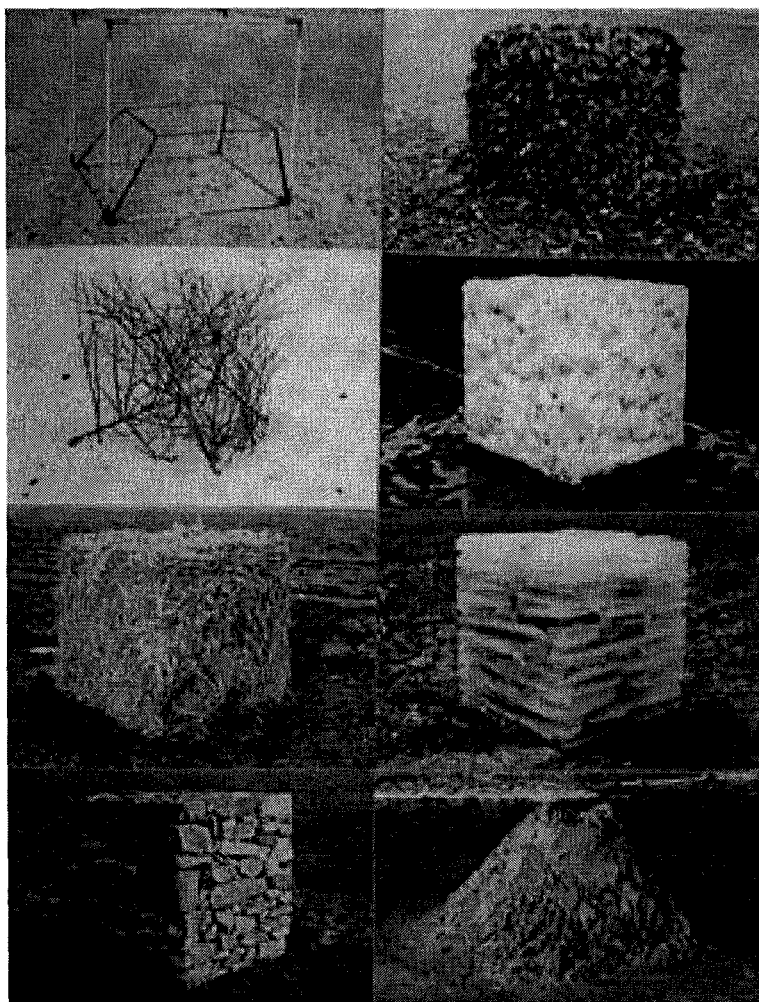


Ivan Kafka – *Z cyklu pro soukromou maxipotřebu* (1979)

Dílem, které předjímá řadu Kafkových land artových akcí, je fetišistická sbírka *Pro soukromou potřebu* (1978). Do malých plexisklových kostek, které pak různě skládal do velké krychle, autor uschoval nejrůznější materiály (vlasy, trávu, látku ze vzdušného rukávu, provázek, stébla atd.). Kostky obdařil dalšími významy, když je položil zpět do reálného prostředí, z něhož byl vzat jejich obsah. Tato idea je posunuta do konceptuální roviny v dalším díle, které se nazývá *Pro soukromou maxipotřebu* (1979). Podobnost názvů se v první chvíli může zdát zavádějící, protože se zde Kafkovo téma objevuje ve dvou opačných polohách. V realizaci *Pro soukromou potřebu* se odehrává naprosto konkrétní vyjmutí materiálu z jeho přirozeného prostředí a jeho začlenění do jiného, umělého, lidského systému. To je doplněné následnou konfrontací materiálu s realitou, s níž už ale přes stěny plexiskla nemůže splynout. V instalacích *Pro soukromou maxipotřebu* proběhne tento dlouhý a náročný proces v jediném okamžiku, kdy část krajiny – reality je pomyslně ohraničena, vyňata ze svého prostoru obrysy duralové krychle

o hraně 420 cm, kterou autor stavěl do volné krajiny a poté z různých úhlů fotografoval. Realita tak zůstává ve svém přirozeném prostoru a přesto se z něho vyděluje, protože je zároveň součástí jiného řádu, obsahem geometrického tělesa, a to se současně stává částí reality, jakoby jejím zviditelněným stavebním kamenem. Krajina a její konkrétní prvky (většinou je to strom) se tak dostávají do nové významové roviny.

Na realizace cyklu *Pro soukromou maxipotřebu*, navazuje *Vymezení – kmeny (světlé – tmavé)* (1979), v němž je duralová krychle konfrontována s živelností lesa, a *Cyklus bez názvu* (1979 – 80), který je jedním z vrcholů Kafkovy rané tvorby. Základním formotvorným prvkem tohoto cyklu se stala duralová krychle o hraně 120 cm, která – postavená do volné krajiny na Českomoravské vysočině – je současně prvním dílem cyklu.



Ivan Kafka – *Cyklus bez názvu* (1979 – 80)

V následujících letech pak autor vytvořil na různých místech krychle ze slámy, kamenů, listí, sněhu a ledu, pro něž byla duralová krychle jakousi šablonou. Materiál svými různorodými vlastnostmi (průhledností, plností) pokaždé modifikoval ideální formu krychle a současně poukazoval na specifické období roku, na krátký úsek kosmického rytmu, ale i na určité místo v krajině, které hraje ve všech Kafkových realizacích velmi důležitou úlohu, protože po většině z nich už zbývá právě jen ono. Záhadnost těchto realizací, jež byly ponechány svému vlastnímu životu v krajině, ještě umocňuje alogičnost použitého materiálu, jak tomu je např. v krychli ze sněhu v krajině bez sněhu nebo krychli z větví v krajině bez stromů. Poslední realizace *Cyklu bez názvu*, je někdy nazývána „rezignace“, protože autor, po opětovně neúspěšných pokusech vytvořit krychli z písku, své úsilí vzdal, a tak vznikla hromada. To ho vedlo k uvědomění si, že člověk není schopen vždy zformovat přírodu do tvaru, jaký by chtěl. Po náročných realizacích, ve kterých přírodní materiál tvaroval do nejrůznějších matematicky definovatelných forem, se vrátil k pokornému základnímu gestu, jímž se materiálu pouze „dotýkal“. Vznikl tak cyklus *Nabírání* (1981 – 83), v němž šlo o pouhé nabrání např. trošky písku – *Lopatka písku* (1981), o něžně ztvarovanou manifestaci materiálu a zdokumentování místa, jež po něm zůstalo. Tendence k používání minimálního gesta, do jisté míry spojená s americkým minimalismem, se projevila v rámci českého akčního umění i v dílech dalších umělců.²⁰ Tento návrat k jakémusi novému primitivismu může být revoltou proti civilizačním vymoženostem, ale i snahou přimět roztěkaného diváka, aby si uvědomil velikost detailu.

²⁰ Minimální zásah do přírodního prostředí se objevil například v dílech Mariana Pally, Miloše Šejna, Milana Maura, Vladimíra Merty, Milana Knížáka, Karla Adamuse, Karla Milera, Jiřího Kovandy a dalších.

Na *Cyklus bez názvu* Kafka navázal v mnoha dílech, v nichž se znovu objevovala touha po splynutí s přírodou, s jejím chaosem neustálého rození a zanikání, provázená snahou tento chaos poměřovat, organizovat, a tak ho na chvíli zviditelnit. Poslední realizace *Cyklu bez názvu* se stala východiskem několika Kafkových děl, jež měla podobu hromady, která je pro autora symbolickou stopou počátku i konce lidského konání. Je to například *Krásná hromada* (1985), utvořená ze čtyřbarevného listí a ponechaná, jako i většina ostatních autorových děl, svému osudu v přírodě (vystavena větru a dešti), anebo *Sedm kamenných hromad pro Stein / O několika zdánlivých jistotách a jedné jisté nejistotě* (1988).

V mnoha Kafkových dílech hraje důležitou úlohu ideální geometrický tvar. V raných dílech to byla především krychle nebo čtverec, jako v dílech *Přemístění I (dno rybníka)* (1981) a *Přemístění II (hladina rybníka)* (1981 – 83) nebo *Sebraný odlesk, 12.00* (1982 – 84). Později to byla koule, jako například v díle *Bílá koule na Bílé hoře* (1984), a v neposlední řadě jehlan, který se uplatnil v dílech jako byly *Společný Jyväskyläský kopec na jezeře* (1986) nebo *Skutečnost + sen / Dvě skutečnosti* (1990), v kterém vrchol kamenného jehlanu, vystavěného autorem, tvoří vrcholek hory stojící za hranicemi. Toto dílo v sobě obsahuje Kafkův typický humor a hravost, v níž se však zračí vážnější poselství. Od počátku 80. let Kafka vytváří neméně zajímavé realizace a instalace i v městském prostředí a v interiéru. V mnohých se objevují podobné principy jako v autorových land artových realizacích, ale u většiny se důraz posouvá do oblasti, která se vymyká rozsahu této práce.

Na závěr výčtu krajinných realizací českého umění 60. až 80. let je třeba alespoň v krátkosti zmínit díla vzniklá v rámci symposia *Chmelnice*, konaného v září roku 1983 v prostorách chmelnice v Mutějovicích. Kurátorka symposia Marie Judlová o něm napsala: „Naší představou bylo

vytvořit jakousi českou variantu land artu v prostoru historické, kulturní krajiny, nová místa kontempace, jež by v měřítku krajiny obstála.“²¹ Z toho plyne i monumentálnost realizací vytvořených na rozlehlé ploše chmelnice vznikly. Náročné podmínky bez nezbytného technického vybavení však často stály v cestě zajímavým projektům. I tak vzniklo na chmelnici několik výjimečných děl. Kromě několika spíše sochařských realizací, překračujících rámec této práce, zaujalo především monumentální *Zavěšení* Ivana Kafky, které jako tajemný chrám vyplnilo centrální krychli chmelnice. Práce Vladimíra Mertvy se zemí nazvaná *Instalace*, se sice neuplatňovala z dálky jako například instalace Josefa Hampla (*Horizontální dialog*) nebo Svatopluka Klimeše (*54 kamenů a 24 kusů plátna*), ale zato zajímavě pojednala otázku tíže a vznášení. Mohutná, vlastnoručně vykopaná, jáma v zemi, ve které bylo zapříčeno břevno, kontrastovala s hromadou vykopané zeminy, nad kterou se „vznášelo“ druhé břevno, zavěšené dráty na sloupcích chmelnice, ale působící jakoby levitovalo na provaze napjatém od břevna z jámy. Zajímavý byl i *Triptych* Margity Titlové, který svým způsobem předznamenal její současné instalace inspirované alchymií. Pravděpodobně nejakčnější byla *Brázda* Tomáše Rullera, jenž vychodil z jednoho konce chmelnice na druhý pěšinu, když se nevydařil jeho záměr pracovat s blátem. I když Marie Judlová symposium, vzhledem „k miniaturnosti místních možností“, hodnotila velmi kriticky, přiznává většině instalací určitou míru svébytné komunikace „i s tak podivuhodným mezníkem mezi přírodou a umělostí, jakým je rytmizovaný prostor chmelnice.“²² Stejně tak není možné opomenout lidský a společenský rozměr této akce. Konala se totiž v době, kdy možnost svobodně tvořit v široké skupině umělců různých generací a

²¹ Judlová, Marie, Symposium v Mutějovicích: pokus o překonání možného, *Výtvarné umění*, č. 1 – 2, 1996, s. 58.

²² *Ibidem*, s. 60.

přístupů na neobvyklém a veřejném místě byla něčím naprosto výjimečným.

Další velkou skupinou prací v přírodě jsou akce vážící se k jednotlivým přírodním elementům, jako jsou kameny, stromy, voda nebo oheň. „Kámen, strom, voda, slunce jsou archetypální symboly hluboko uložené v naší paměti. V dávných dobách byly uctívány jako živé bytosti a dodnes ožívají v naší představivosti a v našich snech. Utilitární, technokratická civilizace se však postavila proti přírodě a člověk manipulovaný mechanickými stereotypy se ocitá v kladném vztahu k přírodě nanejvýš jako turista. Přesto podvědomě cítí, že mu schází něco prapůvodního, co přesahuje všední, prvoplánové vztahy. Touží po nevšedním, po magickém radostném svátku, po očištné oběti, touží po autentickém pocitu života v harmonii s přírodou a se sebou samým.“²³

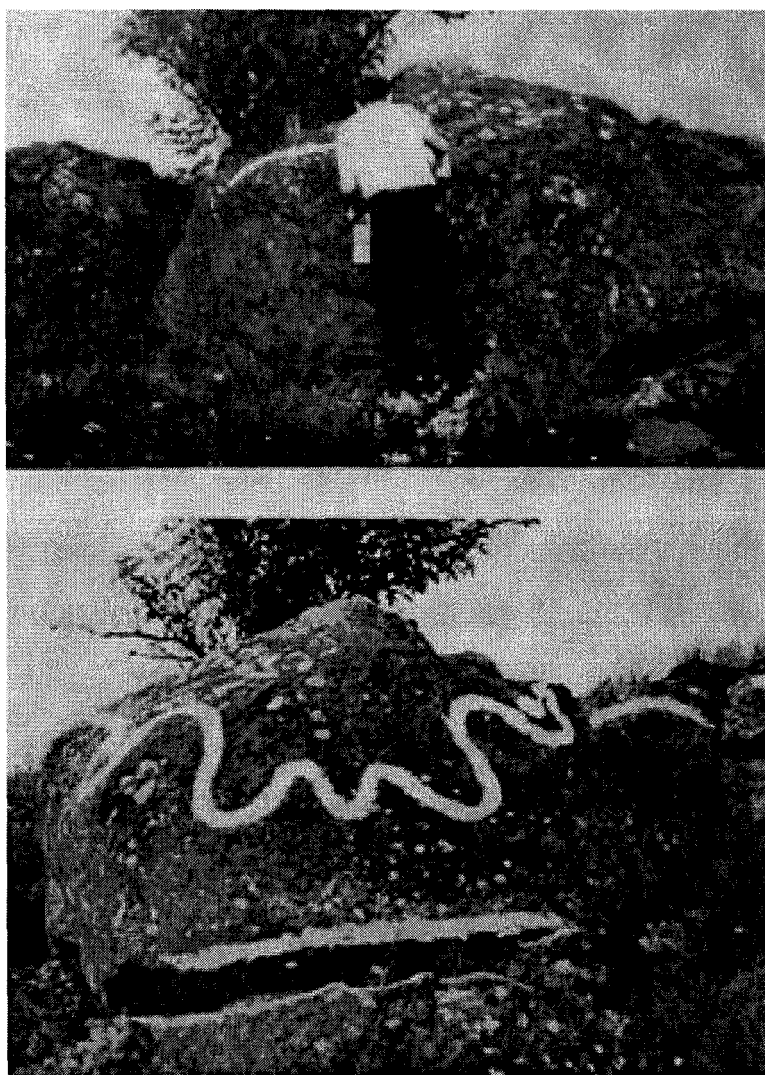
Asi nejvíce akcí se váže ke kamenům. Kameny fascinují lidstvo od nepaměti. Kámen je symbolem trvání, nezničitelnosti a nesmrtelnosti. Kameny byly uctívány a vztyčovány, někdy sloužily k funerálním nebo obřadním účelům, někdy jako důmyslné astronomické observatoře. Uhrančivé působení některých kamenů, které, jakoby nesmrtelné, přežily tisíce a tisíce let, je příčinou četných legend a pověr.

Mezi první akce spojené s tímto symbolem patří Štemberovo *Přenesení kamenů*, uskutečněné v červnu 1971. Typicky stručný popis akce zněl: **Zabalil jsem dva větší kameny a přenesl je ze Suchdola u Prahy do Prahy - Dejvic.** Nic než vytrhnutí dvou kamenů z místa, kde možná byly po staletí. Lidský čin se všemi jeho důsledky.

Na počátku 70. let věnoval svou pozornost kamenům i třebíčský básník a grafik Ladislav Novák. *Čárování* (1972), patřící v rámci českého akčního umění mezi rané land artové akce, myšlenkově vychází, stejně

²³ Havlík, Vladimír, *Akční tvorba* (skripta pro 3. a 4. roč. KVV PdFUP), Olomouc 1991, s. 77.

jako například u Huga Demartiniho, z autorovy tradiční tvorby. Akce vyplynula ze snahy uplatnit v krajině „topologickou kresbu“²⁴, kterou se Novák na přelomu 60. a 70. let intenzivně zabýval. V *Čárování* obtahoval bílou latexovou barvou pukliny na velkých kamenech u Ptáčova nedaleko Třebíče, takže některé z nich získaly jakoby zvířecí podobu a možná evokovaly i magická znamení dávných kultur. V Ptáčově Novák uskutečnil i *Kladení kamenů* (1977). Východiska této akce je možné spatřovat už v autorových překladech indiánské a eskymácké poezie.



Ladislav Novák – *Čárování* (1972)

²⁴ Z Novákova automatického kreslení inspirovaného surrealismem se v 2. polovině 60. let vyvinul speciální přístup ke kresbě, v níž hrála nejdůležitější roli svoboda vymezená pouze dvěma pravidly: čára nesmí být přerušena a nesmí se nikde dotýkat nebo křížit. Později autor tyto kresby „jedním tahem“ nazval „topologické kresby“.

Snášením kamenů z okolních luk, ale i jejich vybíráním z blízkého rybníka, aby je pak po několika kladl na plochu třech velkých balvanů, Novák „zopakoval primordiální tvůrčí gesto prvních pravěkých „sochařů“, jež zřejmě spočívalo ve vyjmutí určitých kamenů z kontextu okolní přírody, v jejich izolaci, navršení nebo vztyčení, což stačilo k tomu, aby byly obdařeny zvláštní numinózní hodnotou a staly se tak uctívanými i obávanými kultovními předměty.“²⁵

Kameny sehrály důležitou úlohu i v tvorbě Milana Knížáka. Svědčí o tom citát z autorovy samizdatové knížky *Pět kamenů*: „Rituálnost kamene mne vyprovokovala (během let) k mnoha manipulacím (a to jak fyzikálním, tak i duševním) s nalezenými kameny. Poněvadž většina těchto úkonů probíhala zcela spontánně (bez záměru vytvořit jakékoliv, byť sebeabstraktnější dílo), neexistuje z nich žádný záznam, mimo nesdělitelných stop otištěných na mém vědomí a rozpuštěných v mých konáních.“²⁶ Jednou z těchto akcí je *Poznávání kamene*, které Knížák realizoval v roce 1977. S vybraným kamenem provedl komplexní seznamovací rituál. Po obřadném mytí následovalo důkladné seznámení se s dotyčným kamenem: hlazení, líbání, ale i vzájemné vyprávění si vlastního osudu. Poté, co Knížák kámen rozbil na padrt', kus ochutnal a znovu ho slepil, vrátil kámen na jeho původní místo.

V roce 1973 zorganizoval Milan Kozelka skupinovou akci *Vítání jara*, v níž byly kameny používány jako nástroj probouzení přírody. O rok později realizoval další *Vítání jara* (1974), jež spočívalo ve skupinovém nesení kamenů křížovou cestou na Svatý kopeček u Olomouce, kde je pak společně v lese zahrabali do země. Tyto rané Kozelkovy akce mají spíš

²⁵ Šmejkal (pozn.14), s. 21.

²⁶ Knížák, Milan, *Pět kamenů* (sumarizováno 1981), in: *Akce, po kterých zbyla alespoň nějaká dokumentace, 1962 – leden 1993* (samizdat), nestr.

happeningový charakter. Předjímají však autorovy body artové performance, v nichž kámen nejednou sehrál významnou úlohu.

Kámen nechyběl snad v jediném Kozelkově díle z roku 1978, kdy autor začal realizovat první sérii *Kontaktů*. Ta byla věnována tělesnému kontaktu s kameny. Kozelka například dvakrát realizoval *Zavěšení s kamenem*, kdy se s kamenem přivázaným k pasu nechal zavěsit na trám. Tak jako Petr Štembera, jenž byl pro Kozelku bezesporu vzorem, nechal performance dojít až do extrému – k mdlobám. Součástí této série bylo i několik *Nesení kamene*, která byla někdy čistě body artovým piecem, jindy soukromým rituálem nebo veřejným happeningem. Poslední akcí *Kontaktů* s kameny bylo *Zmizení*, v němž autor naložil kámen do loďky na Máchově jezeře a pádloval od břehu, dokud se loďka nepotopila. Vzhledem k tomu, že v těchto akcích šlo především o tělesný prožitek, patří *Kontakty* s kameny i do následující kapitoly.

Zapálení kamene, které se objevilo už v akci *Oslava kamene* (1978), Kozelka znovu použil v roce 1979 v akci *Obětní kámen*, věnované výročí upálení Jana Palacha a v akci *Oběť Vltavě* (1979). V témže roce také začal realizovat druhou sérii *Kontaktů*, tentokrát věnovanou řece Vydře. V souvislosti s touto sérií čtrnáct dní obýval a stavbami z kamenů a dalších nalezených materiálů přetvářel malý říční ostrůvek. Místo postupně proměňoval svou existencí, pálením ohňů a prací, až vznikl *Přírodní environment* (1979). Podobně vzniklo i *Kladení kamenů* (1979), v němž Kozelka položil po obou březích horního toku Vydry asi 40 kamenů. Tato akce je nejen názvem podobná *Kladení kamenů* (1977) Ladislava Nováka. Je zajímavé, jak jsou si obě tato *Kladení*, vzniklá nezávisle na sobě, blízká

potřebou jednoduchého gesta, prostým položením kamene na kámen. A to i přes naprosto odlišná východiska obou autorů.²⁷

Předmětem těžko uchopitelné tvorby Miloše Šejna jsou především skály, kameny a jeskyně. Autor pracuje metodou dlouhodobě opakovaných návratů na několik míst (především kopec Zebín v Jičínské pahorkatině, jeskyně ve skalách Českého ráje, rokle Javořího potoka v Krkonoších), které už od mládí pravidelně navštěvuje a vede s nimi dialog pomocí fotografie, filmů, kreseb, maleb, frotáží, textů i velice osobních rituálů. I když se může zdát, že jeho tvorba je vzhledem k široké škále výrazových prostředků roztráštěná, opak je pravdou, protože Šejnovi jde vlastně pouze o jedno – o intenzivní vztah člověka k přírodě, o reflexi jejích zázraků. Jak napsal Jiří Valoch: „Všechny prostředky, kterých užívá, směřují k výpovědi o přírodě jako fenoménu a o tom, jakým způsobem může člověk přírodu vnímat, reagovat na ni, nechávat ji na sebe působit a prostřednictvím momentálních zásahů se stávat její součástí, vstupovat do ní.“²⁸ Šejnova tvorba vyrůstá z osobních pocitů a prožitků, které se formovaly už v autorově dětství, kdy s rodiči a později sám navštěvoval nejrůznější přírodní lokality. Tyto výlety později vyústily v osobitou formu putování a cest spojených se specifickým pozorováním přírody. V letech 1967 až 1969 provedl Šejn v rámci těchto putování série krátkých pieců, které nazval *Kontakty*. Šlo o různě dlouhé kontakty lidského těla s různými přírodními elementy (skálou, trávou, obilným polem, hlínou, stromem). Jelikož byly *Kontakty* realizovány bez účastníků, jsou většinou bez dokumentace a jedinými doklady jsou Šejnovy textové a kresebné

²⁷ V této souvislosti je nutné zmínit zajímavou akci sochaře Stanislava Kolíbal, který v roce 1948 se svým přítelem kladl na sebe kameny v řečišti Bečvy u Vsetína. O svém zážitku později napsal: „Mnohokrát jsem začínal dělat sochy. Poprvé v letech 1942 – 1945. Pak v roce 1947. Pak v roce 1950 a 1954. Dnes se mi zdá, že toto dopoledne, kdy jsme s Jiřím Šindlerem zabloudili k mělké řece, plné krásných balvanů, bylo důležitější než všechno, co jsem dělal pro umění předtím i potom.“ (*Stanislav Kolíbal* (kat. výst.), Praha, Nová síň, 18. 5. – 18. 6. 1967, nestr.)

záznamy. Fakt, že šlo o velice intimní osobní rituály, v nichž se autor pokoušel co nejintenzivněji vnímat přírodní prostředí, je umocněn tím, že většinu kontaktů prováděl nahý.²⁹ Na *Kontakty* určitým způsobem navazuje akce *Skála a tělo* (1983), ve které se Šejn třikrát dotkl skály rukama obarvenýma kaolínem. Opět jde o kontakt s přírodní entitou, v tomto případě navozený minimálním gestem. Pro Šejnův způsob tvorby je však typické, že se na místo opětovně vrací, aby zaznamenal, jak se stopa jeho dotyku proměňuje v čase.

Šejnova tvorba se však nevyznačuje pouze pasivním vnímáním a pozorováním přírody, které někdy jako by přerůstá ve vědecké zkoumání. Jde mu i o aktivní zásahy do přírodního prostředí, vždy však vycházející z autorova souznění s ním. Opakovaně se v Šejnově tvorbě objevují manipulace s kameny, jež dobře ukazují rozmanitost autorových přístupů. V 70. letech to bylo především prezentování nalezených kamenů jako plastiky, dokumentace kamenů v jejich vlastním prostředí a rituální přenášení kamenů. Je to například *Kámen položený na skálu* (1979), v němž kámen, nalezený v písku údolí pod masívem Čertovy ruky Šejn položil na výstupek jeho jihozápadní stěny. Závažnost této akce je určena mírou prožitku autora, pro kterého je toto na první pohled nepodstatné gesto důležitým osobním rituálem. Závažnost je u Šejna dále vystupňována neobyčejně pečlivou dokumentací, zaznamenávající s vědeckou přesností kdy, kde a co autor vykonal.

Jiným autorovým osobním rituálem je *Kámen / Kniha* (1979), který ještě lépe ukazuje míru Šejnovy citlivosti k přírodě. Citát z autorových záznamů, podle mého soudu, výstižně přiblíží způsob jeho myšlení, jež se odvíjí od kamene, který ponechal na místě.

²⁸ Valoch, Jiří, *Miloš Šejn / Fotografie, kresby, knihy* (kat. výst.), Brno, Kabinet fotografie J. Funka, duben – květen 1986, nestr.

²⁹ Další verze *Kontaktů* Šejn realizoval v letech 1970 – 1976 a v roce 1986.

„Je tento balvan skutečně knihou? Nalezl jsem jej cestou po centrálním hřebeni Krkonoš. Leží osaměle na okraji suti jako vytržená součást bývalého, dříve jinak uspořádaného krajinného celku. Přesto upoutal moji pozornost zvláštním napětím mezi definitivností a samostatností celistvého tvaru a mezi sítí trhlin, ozřejmujících vnitřní strukturu tohoto zdánlivě nehybného celku vnějšími stopami jeho rozlistování.

Balvan je součástí místa, nad nímž jsem se zastavil a sklonil a tím jsem je vyjmul z okolí jako znak pro tajemství perspektivy přírodního času a vnímal je po určitý čas jako čitelné místo pro lidské snění – a to je knihou.“³⁰

Od 80. let se vedle fotografických, textových a kresebných záznamů začíná v Šejnově tvorbě objevovat i čistě výtvarný dokument autorova pobytu v přírodě. Vznikly tak autorské knihy (například *Dvěma kameny na vrcholu Zebína* (1983), *Kamenem o kámen* (1983 – 85)), v nichž Šejn jednoduchým gestem protlačil na list papíru pozici kamenů v přírodě. Z autorovy tradiční kresby zaznamenávající tvary přírodních útvarů, rostlin a živočichů, se postupně vyvinula kresba, která přírodní situaci nezachycovala pouze opticky, nepopisovala ji, ale spíše na ni navazovala. Šejn začal ke kreslení využívat netradiční materiály, které se nacházely přímo na kresleném místě. Začal též hojně využívat frotáže kresleného místa. Tak vznikla například procesuální kresba interakce s krajinou *Bílá skála* (1988), *Vodopád* (1988) a mnoho dalších. V případě těchto procesuálních kreseb je nutno upozornit na jejich dvojakost. Je totiž velice obtížné rozlišit, jde-li o tradiční médium kresby s použitím netradičních výtvarných prostředků nebo je-li kresbu nutné chápat jako záznam či dokumentaci akce v přírodě. Sám autor však považuje akci i výsledný artefakt za stejně podstatné součásti jednoho díla.³¹

³⁰ Osobní záznamy Miloše Šejna, které poskytl autorce.

³¹ Tento sporný moment se vyskytuje v rámci českého umění nejen v díle Miloše Šejna. Je třeba vzpomenout i Milana Maura, Zorku Ságlovou, Pavla Büchlera, Mariana Pallu a v jistém smyslu i Olgu Karlíkovou.

Tvorba Mariana Pally je blízká, jak řekl Vojtěch Lahoda, tvorbě Miloše Šejna snahou „pochopit náš vztah k přírodě nejen lidskými, ale také přírodními měřítky.“³² Pallova konceptuální tvorba se projevuje v minimálním introvertním gestu, izoluje a monumentalizuje detail. Autorova činnost je stěží definovatelná, protože se v ní prolínají všechny oblasti, které naplňují autorův život: hudba, malování, psaní textů a básní, oproštěný způsob myšlení a smysl pro nejnepatrnější věci a jevy kolem nás i v nás. A proto je u Pally obtížné, ba přímo nemožné, určit hranice mezi uměním, myšlením a žitím. Po období, kdy Palla maloval „naivně konceptuální“ obrazy, se na počátku 80. let začal vedle dechových a časových kreseb zabývat neobvyklou komunikací s přírodními elementy. Vedle hlíny, která autorovi slouží jako malířský i sochařský materiál, je nejčastějším objektem Pallova zájmu kámen. K prvním dílům s tímto archetypálním symbolem patří série akcí *Kámen* a *Kamení a dřevo*, obě z roku 1982. Každá akce je popsána, jak je tomu u Pally zvykem, krátkým poetickým textem. *Kámen* je strojopisná knížka záznamů, jak autor každý den pozoroval kámen, který se nehýbe. Pallův postoj, domnívám se, dostatečně vyjadřuje citát: „To, že se kámen sám od sebe nepohne třeba celý rok, celý lidský život a nebo milióny let, nic neznamena a nedokazuje.“³³ *Kamení a dřevo* je zaznamenáváno podobným způsobem: „Je to záznam, jak jsem viděl kamení a dřevo a nezvedl jsem je. Trvalo to asi půl roku, šel jsem na pole (do lesa, na cestu), sedl si před kámen a popsal ho tak, jak jsem ho viděl a ne podle toho, co jsem o něm věděl. Každý kámen nebo klacek si vyžádal jednu cestu a chvíli soustředění. Vím, že text říká málo, ale možná, že to není ani podstatné.“³⁴

³² Lahoda, Vojtěch, *Příroda jinak* (kat. výst.), Praha, Galerie mladých, listopad – prosinec 1989, nestr.

³³ Čeliš, Jan K., *Texty Mariana Pally* (samizdat), Brno 1986, s. 7.

³⁴ *Ibidem*, s. 15.

Kámen na poli – velký asi 14 cm × 10 cm, šedý, ostrých hran, vedle leze brouk.

Kámen v lese – velký asi 30 cm × 20 cm × 5 cm, šedý až červený, na hraně zakryt listem a poznamenán od ptáka.

Klacek v křoví – velmi tenký, vyčuhuje z křoví asi 20 cm, průměr má 2 cm, je tmavě červený s menší větvičkou.

Kámen pod stromem – dosti velký, asi 25 cm × 15 cm × 10 cm, různě tvarovaný a z části zakryt větví stromu.

Kámen na velkém kamenu – malý, asi 1 cm, tmavě červený, oválný. Leží na plochém kamenu, který je velmi hladký. Oba jsou mokří od deště.

Mimo tyto akce, které vznikaly v sérii, uskutečnil Palla celou řadu dalších. Jejich mottem může být jedna věta z autorových deníkových záznamů: „Není třeba velkých akcí, stačí např. nepatrně pohnout kamenem.“³⁵ Ta přesně vystihuje Pallovu tendenci k minimálnímu, nejpodstatnějšímu, a tudíž téměř rituálnímu gestu, jež navozuje atmosféru čistého bytí. Jako příklad můžeme uvést akci *Cesta za dotykem: 15. 5. 1983 v 22.30 hod. vyjždím autobusem na Slovensko, dotknout se kamene. V ranních hodinách vystupuji na hlavní hřeben Nízkých Tater, dotýkám se kamene a hned se vracím zpět.* V této akci se autorova pozornost zaměřuje na pouť za něčím tak prostým jako je dotknutí se nejsympatičtějšího kamene. Monumentalizuje nepatrný okamžik v autorově životě a dává mu novou dimenzi. Podobný moment Palla využil v projektu, který se kvůli bývalému režimu neuskutečnil: Palla chtěl odletět do New Yorku, aby tam na letišti položil nebo se dotknul kamínku a okamžitě zase odletěl nazpět.³⁶ Tyto dvě akce zřetelně ukazují, že Pallovi nejde ani tak o akci samou, ale o myšlení a prožívání, které s ní souvisí.

³⁵ Deníkové záznamy Mariana Pally, které poskytl autorce.

³⁶ Na podobném principu je též založena autorova akce *Český kámen do Evropy*, realizovaná v roce 1992, ve které Palla s několika přáteli odvezli český balváneček přes Vídeň a Salzburg, kde mu ukazovali turistické pamětihodnosti, do Paříže. Tam ho svrhli do Seiny, aby ho někdo náhodou nevrátil nazpět. Tato akce má v sobě ono – pro Pallovy performance v 90. letech – typické spojení sebeironie (tentokrát sebeironie Čecha snažícího se dostat do Evropy) a vážné myšlenky, zvětčené v akci, která svým zvláštním způsobem mapuje věci viditelné i neviditelné.

Také akce *Změnil se svět* (31. 10. 1983 jsem vyměnil na poli dva kameny.) ukazuje Pallův absolutní smysl pro nejmenší záchvěvy bytí. Navíc jako by zde Palla zminimalizoval gesto Petra Štembery z *Přenášení kamenů* (1971).

Celá řada akcí jako například: **Namočil jsem štětec do čaje a napsal na kámen slovo NEVÍM. Potom jsem to slovo nabídl slunci**, je spíše meditací, založenou na konceptuálním myšlení, východní i západní filozofii, józe a životě vůbec, při které je kámen Pallovi partnerem. Dalším příkladem takto laděných akcí může být *Nevím* (Uvařil jsem hrnec čaje a ponořil jsem do něho na chvíli kámen.), *Dvě otázky* (Vyhledal jsem kámen zarostlý travou, donesl jsem ho domů a každý den mu kladu nahlas a do ticha tyto dvě otázky: Proč přes tebe rostla tráva? Nevíš, proč se tě na to ptám?) nebo *Hledání* (8. 8. 1984 jsem zanesl kámen do zahrady a potom jsem ho šel hledat na pole.).

Z počátku 90. let pocházejí Pallovy performance jako např. *Sedím a držím kámen* nebo *Hladím kámen*. Jejich náplní není opravdu nic jiného, než jak je řečeno v názvu. V těchto akcích, které čerpají z východní tradice, se opakování určité elementární činnosti stává prostředkem k očištění a koncentraci myšlenek, úvahou o nejzákladnějších aspektech tvorby a bytí. Sám autor shrnul svou tvorbu a výstižně o sobě napsal: „Dělá přesně to, co by mohl dělat kdokoliv jiný, i když to nikdo nedělá.“³⁷

Kámen se objevuje i v konceptuální tvorbě Milana Maura, která od roku 1983 mapuje nejjemnější přírodní události, jako je pohyb stínů, let hmyzu, vlání větru, tání ledu atd. Záznamy těchto událostí vznikají v rámci individuální, velice intimní soustředěné akce, zkoumající problémy řádu a chaosu. Mají většinou podobu kresby na papíru nebo na skle a jsou doplněny věcným popisem, v němž nikdy nechybí přesné datum, čas,

³⁷ Palla, Marian, O problematice tvorby Mariana Pally, *Host*, č. 1, 1994, s. 140.

místo, objekt a proces záznamu. Výjimečná estetická kvalita autorovy tvorby svědčí o tom, že smyslem není pouze zviditelnění přírodního procesu, ale též postižení jeho estetických kvalit, které jsou v něm imanentně přítomny.³⁸ Stín vrhaný skálou je předmětem nejednoho díla z cyklu, v němž se Maur zabýval obkreslováním putujícího stínu. **22. srpna 1990 jsem vrátil skále u Starého Plzeňce kámen, který jsem nosil týden při sobě, a pak obkresloval stín vrhaný touto skálou.**

Asi nejčastějším objektem konceptuálních záznamů Milana Maura je však strom. K nejstarším autorovým přírodním akcím patří doteky a obtisky z jara 1983, kdy se dotýkal schnoucích stromů v Krušných horách a obtiskoval na ně dlaně. I v následujícím cyklu stínových kreseb byl pro Maura hlavním tématem strom. Na jednotném formátu 122 × 122 cm autor v určitých intervalech zachycoval obrys jejich stínu, a tak vizualizoval jeho pohyb v čase. Jakoby vědecká exaktnost těchto kresebných záznamů je však ovládána náhodou přírodního světa, protože sled záznamů je pokaždé, když slunce zakryje mrak, přerušen. Též se v nich projeví sebemenší závan větru, který pohne listovím koruny. Kresbu Maur doplňuje typicky stručným popisem akce jako například: **V Plzni – Božkově jsem 30. května 1984 obkresloval stín vrhaný korunou javoru.**

V dalších akcích věnovaných stromům Maur například zaznamenával pořadí odpadávajících listů z větvičky nebo zachycoval na sklo z různých úhlů mezeru mezi stromy, let opadávajících listů.

Na lípě srdčité, rostoucí v Plzni – Koterovské ulici, jsem si vybral větvičku, jejíž všechny listy jsem postupně označil. List nejbliž kmenu číslem 1 a poslední list na špičce větvičky číslem 5. Od 12. října do

³⁸ Srv. Jiří Valoch, *Milan Maur / Záznamy přírody* (kat. výst.), Brno, Galerie Jaroslava Krále, červenec – srpen 1992, nestr.

26. října 1983 jsem pak zaznamenával pořadí, v němž listy z větvičky opadávaly. (1, 2, 3, 4, 5)

3. září 1986 jsem v Plzni – Doudlevcích umístil přes sebe sklo, které mi vymezilo zorné pole. Na skle jsem pak od 9.22 hod. do 10.22 hod. zakresloval dráhu letu listů opadávajících z javorů a akátů.

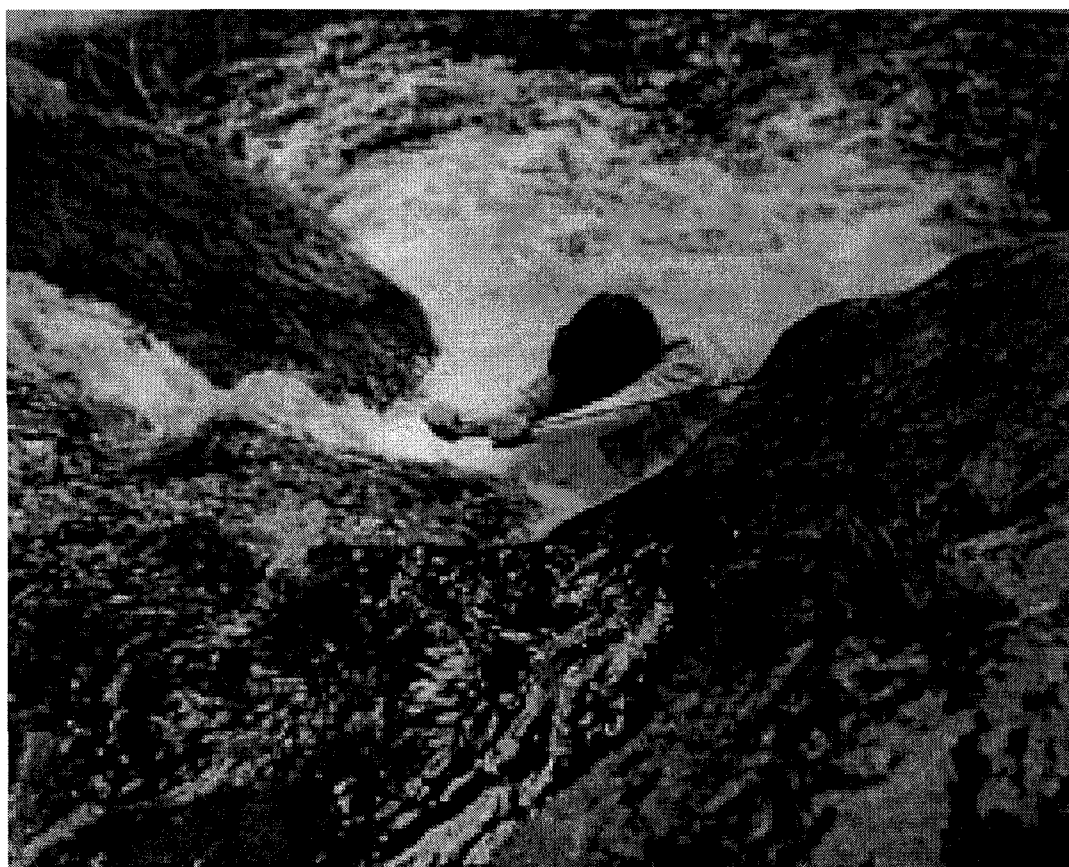
20. dubna 1987 v Plzni – Lobzích jsem na sklo postavené před sebou zakreslil dvakrát, vždy z jiného úhlu, mezeru mezi dvěma topoly.

Maurovy pseudovědecké, ale i poetické záznamy těch nejjemnějších změn přírody upozorňují na strom jako na symbol přírody, který i v dnešním přetechizovaném světě rezonuje hluboce uložené archetypální obsahy.

Vedle kamenů a stromů najdeme v českém akčním umění asi nejčastěji symboliku čtyř přírodních elementů. Asi nejvíce akcí je spojeno se symbolikou ohně a vody. K nejranějším příkladům patří *Ošetřování jezera* (1970) Jana Steklíka ideově související s autorovým *Ošetřováním stromů* (1970), v němž náplastmi a obvazy s několika přáteli ošetřoval stromy a pařezy. Ve své době ojedinělý ekologický podtext těchto akcí myslím není potřeba zdůrazňovat.

Asi největší úlohu v rámci českého akčního umění voda sehrála v díle Milana Kozelky, jenž začal v roce 1979 realizovat druhou sérii *Kontaktů*, tentokrát s proudem divoké řeky v povodí Vydry na Šumavě. První akcí tohoto cyklu byla noc, kterou Kozelka strávil natažen na dvou kládách přes Hamerský potok. Od půlnoci do svítání ležel po směru proudu a vnímal valící se tok vody. Následovalo *Stání v peřejích*, *Zavěšení*, *Chůze proti proudu* s různými pomůckami a překážkami (s kamenem, se zavázanýma očima, s tyčí atd.), *Přehrazení* a *Zvedání*. V posledních dvou Kozelka pracoval s prknem, kterým nejdříve přehradil řeku tak, že vznikl čtverec bez vody, a podruhé se ho snažil zvednout nahoru, když leželo po směru

proudu. Všechny tyto napohled jednoduché akce vyžadovaly nesmírné fyzické nasazení a často byly velmi riskantní. Kozelka se v nich však nesoustřeďoval pouze na fyzický kontakt s dravým proudem, jejich nedílnou součástí bylo i psychické vnímání prožívaných situací a ověření si vlastních možností v konfrontaci s přírodním živlem. V tomto smyslu zmíněné akce souvisí s body artem.



Milan Kozelka – *Zavěšení* (1979)

Kontaktům Milana Kozelky je blízká akce Milana Maura, v níž se vystavil proudu řeky: „15. června 1983 jsem poblíž Koterova u Plzně vstoupil do řeky a nechal se jí unášet.“ Maur se tak znovu vydal na „pout“ určenou přírodním elementem, jako v jiných akcích, kdy putoval za sluncem (9. května 1988 jsem šel od úsvitu do soumraku za **Sluncem.**) nebo za běláskem. Voda se pro Maura stala též zdrojem

nejrůznějších záznamů, ať už je to obkreslování proměňujícího se tvaru břehu, výšky hladiny nebo zaznamenávání tání ledu.

V zimě na přelomu roku 1981 a 1982 zaznamenával Vladimír Havlík na fotografiích svou land artovou realizaci *Čtverec – kámen, voda, mráz, led*, která se stala malým soukromým průzkumem procesů, jimiž v zimě prochází voda. Tím, že vyskládal v řece čtverec z kamenů, si přivlastnil její kousek a ten chodil opětovně navštěvovat a pozorovat. Tok vody v jeho malé přehradě se zpomalil a dostal do jiného rytmu než okolní, pokojně plynoucí řeka. Když nastaly mrazy, voda ve čtverci se pokryla ledovou vrstvou. Poslední fotografie z jara ukazuje, jak přišlo tání a velká voda. Jako v dílech mnoha umělců se zde objevuje organizující zásah do přírodního dění, který však není veden snahou přírodu na chvíli proměnit, ale spíše touhou prozkoumat tento ohraničený kousek přírody, opětovně k němu putovat a nechat se překvapit a okouzlit jeho změnami.

Podobně i Jan Ambrůz v roce 1987 vyskládal do mělké vody řeky Bečvy několik geometrických obrazců z kamenů. Toho však vedla spíše snaha přeměnit část řeky v ornamentální šperk, změnit strukturu jejího toku a konfrontovat její chaotický živel s umělým řádem. Mezi léty 1987 a 1989 Ambrůz realizoval několik variant *Plovoucích konstrukcí* na zatopeném lomu v Olšovci na Moravě. Těmito po hladině plujícími, až 6 m vysokými jehlancovými konstrukcemi ze suchých rostlinných stvolů Ambrůz prozkoumával nové možnosti instalace v krajině, možnosti pohyblivé plastiky, reagující v tomto případě na přirozený pohyb vody. Tato série, i když je Ambrůz především sochařem, který hledá neotřelé vztahy mezi sochou a přírodním prostředím, nemají daleko například ke Steklíkové *Geometrii na vodě* (1975).

Vedle už zmíněné *Pocty Gustavu Obermanovi* (1970) Zorky Ságlové patří mezi rané akce vážící se k symbolice ohně *Pocta jasným hvězdám*

(1972) Olafa Hanela. Skoro 120 ohňů, zapálených na první jarní den v krajině nedaleko Světlé nad Sázavou, symbolicky zobrazovalo konstelaci jarní oblohy, včetně zdůraznění jasnějších hvězd většími ohni. Celé prostranství, které mělo rozlohu téměř jednoho hektaru, navíc ohraničoval ohnivý kruh. Tuto grandiózní podívanou Hanel umožnil celé řadě přátel, pro něž zorganizoval dopravu autobusem. Účastníci se v devět hodin večer mohli podílet na zapálení a pak se podle libosti veselit. Jako podzimní protipól této akce Hanel uskutečnil v roce 1972 *Poctu Charamzům (Planetarium)* v zatopeném lomu v Lipnici nad Sázavou. Ohně na vodě měly demonstrovat zdánlivý pohyb slunce po sinusoidě mezi souhvězdími zvěrokruhu. Vzhledem k silné průtrži mračen se tato akce nevydařila, tak jak si ji autor představoval, ale to už patří ke komplexnosti akčního umění, ve kterém svou úlohu hraje i nepatrné zavanutí větru.

Podobně se ohně na vodě objevily i v tvorbě Vladimíra Havlíka, který v roce 1982 uskutečnil akci *Ohně na řece*. Spolu s několika přáteli zapálil na kamenných mohylách uprostřed řeky ohně a po proudu spustil několik malých dřevěných vorů, na kterých byly též zapálené ohně. Ty pak pomalu a tiše ve večerním šeru připlouvaly k ohňům zapáleným uprostřed řeky. Na krásu této krátké podívané jistě nezapomněli ani náhodní diváci.

V mnohem intimnější rovině se oheň objevuje v tvorbě Miloše Šejna. Do jeskyně Mažarná ve Velké Fatře na Slovensku se Šejn opakovaně vracel. V roce 1982 tam vytvořil jedno ze svých nejzajímavějších děl – *Vymezení prostoru ohněm*. Několik hodin procházel prostorami jeskyně s pochodní v ruce a osvětloval i její nejzazší zákoutí. Kresbu plamene v prostoru a čase, která se vine – jen občas přerušena autorovým tělem – prostorem jeskyně, zaznamenaly ve 30 dlouhých expozicích fotografické kamery umístěné na několika místech. Uhrančivost této akce však netkví pouze v estetické kvalitě záznamů. Jde i o prožitek autora, jenž si tímto

„pravěkým“ způsobem prohlédl jeskyni a několik hodin se s pochodní v ruce pohyboval v jejích kluzkých útrokách. Tento prvek, který má v dnešní době silný mytický náboj, není v Šejnově tvorbě náhodný. Autor totiž opakovaně pracoval a pracuje na významných archeologických lokalitách.



Miloš Šejn – *Padající slunce* (1983)

Na *Vymezení prostoru ohněm* autor navázal v sérii pieců na kopci Zebín, nazvaných *Vymezení prostoru ohněm ve tvarech večerního větru*, které realizoval v letech 1982 až 1985. V těchto letech zde realizoval i cykly *Zebín a Měsíc* (1982) a *Zebín a Slunce* (1983), v nichž pozoroval a fotograficky zaznamenával pohyb těchto vesmírných těles v průhledu z lomu na Zebíně. Akce, která propojuje autorův zájem o vesmírná tělesa a jeho práce s planoucí pochodní je *Padající Slunce* (1983). Šejn v ní navázal na starodávné svatojánské slavnosti ohně, kdy se v předvečer letního slunovratu do vzduchu metaly nebo z kopců pouštěly hořící dřevěné kotouče. 23. června 1983 autor na vrcholu kopce Zebín, obrácen čelem k zapadajícímu slunci a zády k vycházejícímu měsíci, kolem sebe točil

hořící pochodní. Tento rituál byl zachycen na desetiminutovém fotografickém záběru, na němž se kromě vibrujícího kola, v jehož pozadí se rýsuje autorovo tělo, objevil i pohyb Večernice. Nicméně to nejdůležitější na fotografii vidět není – neuvěřitelně nádherný zážitek samotného autora.³⁹

Oproti americkému land artu jde u nás většinou o komornější realizace. To vychází nejen ze specifické společenské situace totalitního režimu, kdy rozsáhlejší akce nebyly myslitelné, ale též z povahy české krajiny. Její malebnost je naprostým opakem rozlehlosti a monumentálnosti míst, kde pracovali američtí land artisté. A tak se u nás během 60., 70., ale i 80. let uskutečnila řada akcí a krajinných realizací, u nichž je často obtížné rozhodnout, jedná-li se o monumentální sochařství, instalaci či akci v přírodě. Ve většině z nich je totiž spojeno více poloh. Možnosti výtvarných přístupů k práci s přírodou nebo v přírodě jsou velice rozmanité. To nejdůležitější ale je, jak napsal už František Šmejkal, že „člověk konce dvacátého století pocítil potřebu znovu se přírodou zabývat a navrátit se do její náruče“.⁴⁰

IV. Body art

Sám život je podmíněn existencí těla a bytí v něm. Člověk je vždy přítomný ve světě skrze svou tělesnost, z níž, pokud chce žít, není úniku. Body art předvádí tělo jako místo našeho bytí, jako nástroj nebo překážku našeho konání. 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, ohrožením, rozhodováním, náhodou, ale i každodenními rituály. Mnoho body artových performancí má podobu intimních osobních rituálů, které

³⁹ Rozhovor autorky s Milošem Šejnem, červen 1997.

jsou více důležité pro samotné autory než pro pozdější prezentaci v souvislosti s jejich tvorbou.

K vytvoření každého uměleckého díla je potřeba aktivní přítomnost autora, a tak při extrémním chápání pojmu body art, by mohlo být za tělové prohlášeno veškeré umění. Tak tomu však není, a proto je třeba citlivě rozlišovat, kdy je umělcova tělesnost pouze přítomna ve své neoddělitelnosti od veškerého lidského konání a kdy je její prožitek nejvýraznějším prvkem a cílem akce. Samozřejmě, že toto rozlišování s sebou nese řadu úskalí, protože při některých akcích jsou všechny prvky jakoby v rovnováze, anebo je nemožné, a vlastně i zbytečné, rozbít komplexnost umělecké výpovědi.

Než se budu věnovat klasickému body artu 70. a 80. let, chtěla bych upozornit na fenomén v českém akčním umění hojně přítomný, a to je spojení body artu a land artu. Tento fenomén není typický pouze pro české prostředí, ale objevil se i ve světě, například v díle Dennise Oppenheima.

Putování krajinou je jedním z nejčastějších styků člověka s přírodou. Pro člověka je asi nejpřirozenějším pohybem chůze. Proto není divu, že se objevila v celé řadě podob i v akčním umění. U některých umělců se stala celoživotním tématem, u druhých naplní třeba pouze jediného díla. I tak jednoduchá a přirozená činnost jako je chůze v sobě zahrnuje celou řadu aspektů. V první řadě je to samotné fyzické přemísťování se z místa na místo, v určitém rytmu, prostoru a čase. S tím souvisí skutečnost, že chodec je ovlivňován geografickým tvarem krajiny, prochází lesem, slézá kopce, překračuje řeky, sleduje cesty. Současně však zanechává na zemském povrchu svou stopu, která je po určitém čase přírodou opět pohlcena. V neposlední řadě je ovlivňován atmosférickými podmínkami – deštěm, větrem, sluncem atd.

⁴⁰ Šmejkal (pozn. 14), s. 16.

Člověk může jít za určitým cílem anebo jen tak bloudit. Právě bloudění a putování krajinou se stalo nejranější formou projevu Miloše Šejna, jenž od druhé poloviny 60. let uskutečnil celou řadu výletů. Tyto výlety však nebyly pouhou turistickou rekreací, nýbrž specifickou činností, která pramení z Šejnovy hluboké potřeby přiblížit se tajemství přírody a pozorovat prvotní zázraky, jež v ní probíhají. V rámci těchto putování Šejn fotografoval, pozoroval, zaznamenával, sbíral (v této době začala vznikat autorova sbírka přírodních pigmentů) a uskutečnil celou řadu akcí, v nichž se pokusil splynout s jednotlivými přírodními elementy jako je skála nebo strom. Z toho vyplývá, že vedle prožitku samotné chůze v krajině, měla tato Šejnova putování celou řadu dalších dimenzí. Autor k tomu v rozhovoru z roku 1994 řekl: „Putování, pozorování, záznamy a sběry ze šedesátých let mne postupně přivedly k jejich propojování s textem, fotografií, filmem, kresbou či malbou v letech sedmdesátých a počátkem osmdesátých let mi rozkryly mnohé možnosti aktivit, realizované v jeskyních, na vrcholech kopců nebo v roklích potoků (dotekové či prstové kresby, malby a knihy budované pigmenty, nalezenými cestou těmito místy, ohňové znaky uvnitř jeskyní apod.), kdy je mnohdy jen velmi těžké odlišit jednotlivé vrstvy takového díla: místo-prostředí od provedení-akce a ty od fetiše-reliktu-výtvarného objektu.“⁴¹ Stejně jako se Šejnova tvorba vymyká tradičnímu pojetí výtvarného umění, je obtížné ji vřadit i do akčního umění. Vyplývá to z faktu, že pro autora je primární komplexní vnímání přírodního prostředí. A jak výstižně o Šejnově tvorbě řekl Jiří Valoch: „Jestliže si dnes plně uvědomujeme uměleckou závažnost jeho

⁴¹ Šejn, Miloš, Odpovědi na devět otázek E. Cornevinu, in: Miloš, Šejn, *Podrobná dokumentace vypracovaná pro Sorosovo centrum současného umění v Praze*, 1994, nestr.

tvorby, je to jistě způsobeno i změněným „rozšířeným“ chápáním umění.“⁴²

Putování krajinou spojené s fotografováním, ovšem v úplně jiné atmosféře a s úplně jiným cílem, uskutečnil v roce 1974 i Jiří Valoch v *Haiku I. , II. a III.* Celodenní putování bylo zaznamenáno ve třech sériích po třech fotografiích, které, jak už z názvu vyplývá, vytvořily strukturu odpovídající zenové básnické formě, zvané haiku. Duchovní polohu této křehké básnické formy je snad možné přiblížit citátem Alana W. Wattse: „...dobré haiku je oblázkem hozeným do tůně posluchačovy mysli, který evokuje asociace z pokladnice jeho vlastní paměti.“⁴³ Osobitá akční tvorba Jiřího Valocha, jejíž východiska leží v experimentální a vizuální poezii, došla v těchto fotografických haiku svého brilantního vyvrcholení.

Motiv poutě, spojený s jejím fotografickým záznamem, se v českém umění znovu objevil v roce 1976 a 1977, kdy Jaroslav Anděl realizoval putování *Cestou Karla Hynka Máchy*, při němž šel přesně podle Máchových záznamů z Prahy na Bezděz a do Krkonoš. Tím nejen připomněl Máchův romantický odkaz, ale i status poutnictví, který byl pro naše předky samozřejmostí. Tato akce je asi nejakčnějším autorovým dílem, protože fotografie vzniklé při putování jsou pouze záznamem několikadenní cesty. Tím podstatným je její realizace. Ale i tato akce nese známky autorova fotografického konceptualismu, který je typickým rysem Andělovy tvorby, obohacené v některých případech podněty akčního umění.

Přesah experimentální poezie do akčního umění realizoval Karel Adamus počátkem 70. let, kdy vytvořil vizuální báseň tím, že si na podrážky bot připevnil různě nabarvená písmena a prošel se po kamenech.

⁴² Valoch, Jiří, *Miloš Šejn / Fotografie, kresby, knihy* (kat. výst.), Brno, Kabinet fotografie Jaromíra Funka, Dům pánů z Kunštátu, duben – květen 1986, nestr.

⁴³ Watts, Alan W., *Cesta zenu*, Votobia, Olomouc 1995, s. 190.

Text se tak stal stopou jeho chůze. Stopa autorovy chůze se stala cílem i další akce *Hold šlépějím II.* (1973), kdy zanechal otisky svých bot na dně vypuštěného rybníka. Esenciálnost chůze pro Adamusovu tvorbu je však, i přes jisté spojitosti způsobené samotnou povahou a významy chůze, odlišná od tvorby art-walkerů jako byl například Richard Long. To je patrné zejména z peripatetických básní, které Karel Adamus vytváří od roku 1983. Tyto básně, jejichž základním předpokladem je opět chůze, se originálním způsobem pohybují na pomezí experimentální poezie a akčního umění. Autor své básně, jejichž texty jsou značně vizualizovány a mají někdy spíše podobu kresby, píše totiž v chůzi přírodou. Rytmus chůze a počítání kroků jsou základními formotvornými prvky Adamusových prvních peripatetických básní, jako byly například *Kroky* (1983) nebo *Podzimní čtverce* (1983). Adamusovy básně však spoluvytváří i příroda, není to jen překonávání terénních nerovností a atmosféra okolí, ale i počasí. Tak vznikly například autorovy básně *Procházka v dešti* (1984) nebo soubor *Větrných básní* (1990). U Adamuse je patrné vědomí si celé řady rituálních významů chůze, ať už je to tradiční forma náboženských poutních cest do svatých míst, rituály obcházení území australských domorodých kmenů nebo evropské lidové zvyky jarního obcházení polí.

Existují ještě další autoři, pro které se chůze stala důležitou součástí akce. Za všechny bych znovu zmínila *Cestu za dotykem* (1983) Mariana Pally nebo celodenní putování za sluncem Milana Maura z roku 1988.

Další akce, které v sobě spojují tělo a přírodu, by bylo možné shrnout jako vnímání přírody. O nic víc než o vnímání přírody nešlo například v raných piecech Miloše Šejna – *Bdělé snění* (1966 – 67). Jednalo se o sérii krátkých soukromých akcí, při kterých se autor snažil splynout s přírodou. Položil se například do spadaneho listí a intenzivně prožíval chvíli své sounáležitosti s přírodou. Pomineme-li chápání této akce jako jeden

z prvních projevů body artu u nás, jde v podstatě o něco velice přirozeného. Touha navrátit se do lůna naší „Velké Matky“ je vlastní všem lidem, jen s tím rozdílem, že ti citlivější si ji uvědomují. A tak Šejn paradoxně nevychází z nejprogresivnějších podnětů západního umění, ale ze svých osobních pocitů, ze své osobní historie a paměti. Ještě umělecky nevyhraněné gesto *Bdělého snění* Šejn později rozvedl v sérii *Kontakty* (1967 – 69) zmíněné výše, a vlastně v celé tvorbě, v níž se pokouší o souhrnné vyjádření svých pocitů z reflexe přírody.

Propojení vnímání vlastní tělesnosti a přírody je důležitým prvkem tvorby Milana Kozelky. Blízké Šejnovu *Bdělému snění* jsou dvě autorovy akce, při nichž se pokusil splynout s povrchem země. V zimě roku 1980 Kozelka asi 30 minut ležel na pláni v Suchdole u Prahy, až úplně zapadal sněhem. Tuto akci ideově zopakoval na podzim o rok později, kdy se v okolí Karlových Varů pokoušel nechat se zapadat listím. Ale ani čtyři hodiny nepohnutého ležení nestačily, aby příroda jeho tělo úplně pokryla. Tato meditace nad plynoucím časem zákonů přírody byla zároveň extrémní body artovou akcí, která vyžadovala obrovské fyzické nasazení. Neméně extrémní byla akce *Splynutí* (1979), při níž Kozelka bez jistění vyšplhal na skálu a za deště a větru na ní zůstal několik hodin přitisknutý. Tato akce je svým rizikem a zkoumáním limitních faktorů srovnatelná například se Štemberovým *Spaním na stromě* (1976). Pojetí některých akcí těchto dvou autorů si je blízké právě důrazem na extrémnost situace, které je tělo záměrně vystaveno.

Blízký Kozelkovým snahám nechat se zapadat listím a sněhem je *Pokus o spánek* (1982) Vladimíra Havlíka. Poetičnost Havlíkových akcí je zdůrazněna i formou textu, který doplňuje fotodokumentaci. Nejde o strohou informaci o provedení performance, jako je tomu zvykem například v okruhu pražských body artistů (Štembera, Mlčoch), ale o báseň.

**Jakoby pohřbený, jakoby mrtvý
Přikrytý loukou...
Tíha hlíny a tíha vědomí. Vůně trávy
Zdálo by se: nejpřirozenější způsob spánku
Přesto – neusnul jsem**



Vladimír Havlík – *Pokus o spánek* (1982)

Touha člověka splynout s přírodou, nechat se jí pohltit, stát se její součástí je přítomná i v této akci. Lidská snaha však opět selhává a autor, přikrytý pásem drnu jako peřinou, se mohl přiblížit opravdovému spánku v lůně země jen metaforicky.

V roce 1982 Vladimír Havlík realizoval další akci, v níž se projevila jeho touha někam se vtisknout⁴⁴ – *Otisk v dešti*. Několik minut před počátkem letního deště si lehl na sluncem prohřátý chodník, zespoda pociťoval kámen a teplo a seshora déšť a chlad. Po akci zůstal na chodníku pouze otisk lidského těla, který však za chvíli znovu splynul se svým okolím. V Havlíkových poetických akcích nejde o extrémní fyzické

⁴⁴ Rozhovor autorky s Vladimírem Havlíkem, červen 1997.

nasazení jako u Milana Kozelky nebo Petra Štembery. Jde spíše o přechodné ztělesnění či zviditelnění metaforického obrazu.

Otázka vnímání přírody byla zajímavým způsobem akcentována v komplikované akci Lumíra Hladíka *Bez názvu* (1981). Nechal se dovézt k Baltickému moři, kde mu jeho spolupracovník připravil zrcadlo a se zavázanýma očima ho k němu dovedl. Teprve zády k moři Hladík sňal pásku z očí a v zrcadle pozoroval jeho širou dálku. Pak se znovu nechal se zavázanýma očima odvést k autu a odjel zpět do Čech. Tato radikální akce vyvolává celou řadu otázek a asociací. Od Platónovy jeskyně, přes spekulace, jestli autor viděl moře nebo ne, je možné se dostat až k tázání se po smyslu takové činnosti a oprávněnosti považovat takové konání za umění. Nesporné však je, že tato akce vyžadovala od autora přesný myšlenkový koncept a velké odhodlání i sebezapření ho naplnit.

Pozorování moře bylo hlavní náplní i akce, kterou v roce 1983 realizoval Tomáš Ruller. *Za stání* se uskutečnilo v rámci mezinárodní dílny Expanded Theatre v Polsku: „Stál jsem hodinu nepohnutě na čáře příboje, vnímal moře, mraky, slunce, vítr a zároveň, aniž bych se ohlížel, i to, co se dělo za mnou na pláži. Hlasy lidí, jejich náladu, reakce.“⁴⁵ Ruller v této performanci spojil prožitek z vnímání přírody v její nejtajemnější podobě, ztělesněné mořem, s provokací kolemjdoucích. Rullerova síla je právě v této a podobných akcích, kdy minimálním gestem dokáže navodit zajímavé napětí, vtáhnout diváka do téměř nepostřehnutelného děje a nechat ho zažít něco neobvyklého.

Jednou z nejkomplexnějších akcí Tomáše Rullera byl rituál *Být či nebýt* (1979), který realizoval pouze v přítomnosti své přítelkyně v prostředí paleolitické jeskyně Švédův stůl v Moravském krasu. Šlo o jakýsi intimní symbolický obřad, v němž se pokoušel zharmonizovat

⁴⁵ Loučanská, A., *Tomáš Ruller* (diplomní práce), UJEP, Brno 1984.

svou osobnost s přírodou. V průběhu obřadu si nechal pomalovat levou polovinu těla bílou a pravou černou barvou, ostříhal si vlasy, symbolicky se omyl v potoce, kontemploval nad geometrickými obrazci, které maloval na skálu, a intenzivně vnímal přírodu kolem sebe. Krásným způsobem rituál *Být či nebýt* interpretoval František Šmejkal: „Je příznačné, že ve své akci použil řady universálních obřadních prvků a symbolů, které se v různých obměnách a kombinacích vyskytovaly téměř ve všech kulturních okruzích. Původní význam mnohých z nich se sice již z obecného povědomí vytratil, ale v současných rituálech bývá znovu spontánně obnovován. Obřadní aktivita tak pomáhá reaktivovat hluboko v nevědomí zasuté archetypální obsahy, které zřejmě dodnes neztratily pro život člověka svou důležitost. (...) Není pochyby o tom, že tento komplexní a zdánlivě synkretický rituál musel zanechat v Rullerově vědomí hlubokou stopu, že přispěl k proměně jeho osobnosti, a že tedy byl nejenom smysluplný, ale i účinný.“⁴⁶

Poněkud odlišnou polohu na konceptu založeném body artu představují dva brněnští přátelé Jiří Hynek Kocman a Jiří Valoch. Konceptuální tvorba J. H. Kocmana se jen okrajově dotýká akčního umění. Za zmínku však stojí autorovy *Touch-activity* (1970 – 73), které tohoto průkopníka českého stamp artu posunují do roviny performerů. *JHK`s touch* (1970) otevírá celou sérii, v níž je uměleckým dílem právě jen dotyk umělce. Dále je to například *Self-touch-study* (1971), ve které jsou bezvýznamné dotyky na vlastním obličejí zviditelněny tím, že konečky prstů jako by omylem zanechávají černé otisky, nebo *Love-touch-study* (1971), kdy se otisky prstů objevují jako corpus delicti na nahém dívčím těle. Podobě se jen okrajově dotýkají tělového umění *Body poems* (1969) Jiřího Valocha, které ideově předcházejí autorovy minimální akce a

⁴⁶ Šmejkal (pozn. 14), s. 19.

intervence do přírodního prostředí zmíněné výše. Už z názvu *body poems* vyplývá, že jde o nový druh experimentální poezie, v níž se psané slovo dostává do neobvyklého kontextu, kterým je v tomto případě nahé dívčí tělo. Tak je například slovo „love“ napsáno na nahé dívčí břicho. Valochova těžce zařaditelná tvorba nás znovu přivádí na hranice body artu, konceptuální fotografie a experimentální vizuální poezie.



Jiří Valoch – *Body poems* (1969)

Výjimečné postavení v českém body artu bezesporu zaujímají tři pražští přátelé Karel Miler, Petr Štembera a Jan Mlčoch. Přes svou domácí izolaci tato „trojka“ intenzivně komunikovala se západem, a to s umělci takového formátu jako byl Terry Fox, Tom Marioni nebo Chris Burden. Odnich také převzala klasickou podobu body artového piecu, který je dokumentován fotografií a stručným popisem. I přes určité styčné body je však tvorba těchto tří přátel v zásadě odlišná.

Východisko tvorby Karla Milera je v experimentální poezii. V letech 1970 až 1971 se zabýval hledáním nového kontextu pro sémantické útvary, na domy v Praze umísťoval cedulky s nic nesdělujícími nápisy jako

například: **Jaký to pohled**. Zároveň se zabýval tisknutím a psaním vizuální poezie. V roce 1971 se seznámil s Petrem Štemberou. Spjoval je intenzivní zájem o fenomenologii a učení zenu. Vlivem Štembery, který v tomto roce vytvořil například *Přenášení kamenů*, začal Miler používat k vyjádření sémantických hříček těla. A tak vzniklo *Bud' a nebo* (1972), v němž myšlenky svých polaritních textů převedl do reálné tělové roviny. Dvěma pozicemi vlastního těla, jednou na obrubníku a podruhé na silnici, potvrdil to, co dělá silnici silnicí. Uvědomil si tak, že věc lze vyjádřit také tělem, zviditelnit ji a předvést bez použití slov. Z tohoto uvažování se v roce 1973 vyvinuly *Limity*. Opět jde o dvě pozice umělceva těla, které je nejdříve co nejvíce skrčené a podruhé úplně natažené proti zdi. Jedná se o naprosto jednoduché a minimální gesto, v němž se však odráží tajemství možností našeho těla. Už v těchto raných pokusech je zřejmé, že Milerovo založení je konstruktivního rázu a Štemberova exprese je mu naprosto cizí. Toto založení však v sobě nese i určité metaforické kvality. Jak řekl Karel Srp: „Miler je především básníkem těla, nevytváří riskantní situace, jeho akce dýchají vnitřní poetikou, někdy až filosofickou meditací.“⁴⁷

V roce 1973 Miler vytvořil ještě *Identifikaci* a *Kolmici*, které patří k jeho nejzajímavějším akcím. Formotvorným filosofickým problémem těchto dvou pieců je gravitace. Tělo je klíčem, jímž se Miler snaží tento problém otevřít, či spíše zviditelnit. Gravitace je základním bodem našeho bytí, všechno jí podléhá a přitom je neviditelná. Proto se ji Miler pokusil ukázat přesně v momentě, kdy začíná působit. V *Identifikaci* (1973) je zachycen ve chvíli, kdy schoulený do klubíčka přepadává z několika-metrové hromady panelů do prostoru, neúprosně tažen dolů. Na fotografiích působí tento hraniční moment, ztělesněný autorovým tělem, téměř tajuplně a vzdáleně připomene proslavený *Skok do prázdna* Yvese Kleina

⁴⁷ Srp, Karel, České akční umění, in: *Program VI. Jazzových dnů*, 1978, nestr.

z roku 1960. V *Kolmici* (1973) je zachycen v momentě, kdy jeho tělo vytváří kolmici s příkrým svahem, tedy v okamžiku těsně před tím, než ztratí půdu pod nohama a pozadu se zřítí v krkolomném pádu. Milerův způsob tvorby se v některých případech blíží vytváření fotomodelových situací, protože fotografie většinou není pouhou dokumentací akce, ale její nedílnou součástí.



Karel Miler – *Identifikace* (1973)

Zen, který autora provází až do současnosti, zásadním způsobem ovlivnil jeho myšlení. Dobře je to patrné v piecu *Odhalení řeky* (1975). Na první ze čtyř fotografií je pokojně plynoucí řeka, na druhé je Karel

Miler dotýkající se naplaveného písku, na třetí řeka smývá písek z autorovy ruky a na čtvrté je opět pouze řeka, jak nerušeně plyne dál. Oprostěnost této akce se jako by přibližuje zenovému ideálu čistého bytí. Bylo by chybou hledat symbolické významy tohoto gesta, protože jedním z cílů autorových akcí je, aby se nedaly symbolicky vykládat, aby nic neznamenaly. Tuto zdánlivou nelogičnost je možné pochopit ve světle autorova zenového myšlení, které jejich banalitou dává další dimenzi. Nejlépe to vyjádřil Miler sám: „Holý fakt má rozměr universa.“⁴⁸



Karel Miler – *Blíž k oblakům* (1977)

V roce 1976 se v Milerových akcích objevil nový lyrický náboj, a to nejen v názvech. Na počátku této řady stojí piece *Cítěn čerstvou travou* (1976). Autor otočil běžnou situaci, kdy lidé čichají ke květinám a položil si otázku: „Jak já voním rostlinstvu?“ Lehl si tedy na louku a dal jí ojedinělou možnost přivonět si k člověku. V podobném duchu je akce *Blíž k oblakům* (1977), v níž Miler ukázal, že k oblakům se lze přiblížit. Člověk vyskočí, nic víc, a je jim opravdu blíže. Zenový náboj se opět objevuje

⁴⁸ Rozhovor autorky s Karlem Milerem, červen 1997.

v piecu *Svatý já* (1977). Nejde o nic výjimečného, autor prostě běží. Dámeli však tento jednoduchý akt do kontextu autorova uvažování, objevují se zde další významy, pro Milerovu tvorbu tak typické. V čem spočívá svatost tohoto člověka, který bos běží krajinou? „Svatost tohoto člověka byla v tom, že pouze běžel, že nedělal nic jiného a že to nedělal kvůli ničemu.“⁴⁹ *Svatý já* ukazuje na změnu mysli, která je cílem zenu. Miler po vzoru zenových mistrů o ní učí beze slov, pouze tím, že ji ukazuje.

V roce 1977 se v Hradci Králové uskutečnila výjimečná akce. Možnost půjčení si prázdného bytu bylo impulsem k zorganizování komorního setkání, v rámci něhož se konalo několik performancí (Petr Štembera zde realizoval performance *Lučištník* a Jan Mlčoch *Klasický útěk*)⁵⁰. Přišlo a přijelo pár pozvaných přátel a známých. Toto jsou typické okolnosti, za kterých pražská body artová „trojka“ realizovala své performance v Čechách. V rámci setkání Karel Miler realizoval *Medový polibek* (1977). Fotodokumentace je doplněna krátkým textem: **Když návštěvníci vešli do místnosti, kde jsem seděl se rty pokrytými medem, můj asistent oznámil: Dnes vám umělec nabízí medový polibek.** V této performance se nevytrácí lyrický náboj Milerových soukromých realizací, a navíc se tam objevuje snaha vtáhnout do své performance diváky a vyzkoušet si jejich reakci na jím navozenou situaci. Toto jsou charakteristické momenty, které spojují tvorbu Milera, Štemberu a Mlčocha v druhé polovině 70. let, a snad i důvody, že pořádali celou řadu podobných akcí v Praze, v nejrůznějších neobydlených prostorech (sklepy, chodba Uměleckoprůmyslového muzea atd.). Tato činnost pro ně byla formou primární osvěty, sebe i úzkého okruhu přátel, kteří na podobné

⁴⁹ Miler, Karel, Vzpomínky na léta minulá, *Atelier*, č. 6, 1992, s. 2.

⁵⁰ K této akci se podařilo ve Vysokoškolském klubu v Hradci Králové vydat katalog s reprodukcemi děl i dalších konceptuálních a akčních umělců (např.: Richtr, Langer, Kovanda, Steklík, Valoch).

akce docházeli. V temných normalizačních letech to byl svět, který si pro sebe vytvořili, aby mohli přežít.

Jednou z posledních akcí Karla Milera bylo *Počítání 1 – 30* (1978), realizované s Adrienou Šimotovou v jejím ateliéru. Jde o jednoduchou akci, při níž každý z aktérů může otočit číslo, kdy se mu zachce, a tak vyměřovat určený čas, protože čísel je jen třicet. V jednoduchosti se však skrývá myšlenková síla Milerových akcí. Jednoduchý rámec vymezuje drama dvou lidí, kteří jsou pouze spolu, nemluví, nedělají nic jiného, jsou spolu a měří čas, který spolu chtějí být. Mohli tam spolu sedět několik minut nebo několik dní, to už záleželo jen na nich. A tak tato na první pohled banální situace dostává existencionální rozměr. Tato dvoudimenzivost je pro Milera typická.

Petr Štembera patří mezi nejvýznamnější představitele českého body artu. Jeho piecy jsou svou radikálností a vytríbeností srovnatelné s podobnými projevy na americkém západním pobřeží. Na počátku autorovy akční tvorby byly pokusy s procesuální malbou a zkušenost s prací v krajině. Mezi léty 1970 a 1971 uskutečnil řadu zásahů do přírodního prostředí, ať už to bylo vymežování lesa nebo proměňování luk umělými prvky, jako jsou provazy a pásy filmů. Štemberovou asi nejvýznamnější land artovou akcí byla *Velká louže* (1970), v níž se pokusil zarovnat zatopenou pastvinu do tvaru trojúhelníkového klínu. Už při těchto akcích si Štembera začal více uvědomovat své tělo. Zásadním zážitkem pro jeho body artovou tvorbu byl však, jak řekl v rozhovoru s Karlem Srpem⁵¹, pobyt v Paříži, kde strávil deset dní bez jídla. Zde si uvědomil, jak obohacující může pro člověka být extrémní fyzický a psychický prožitek. Také jóga, kterou Štembera v 70. letech praktikoval, měla nepopiratelný vliv na autorovo rozšířené vnímání vlastního těla.

Sklon k asketismu vedl Štemberu na počátku 70. let k celé řadě osobních, velice náročných pieců, které podnikal sám nebo s nejnужnějšími asistenty. Potřeba komunikace ho posléze přivedla k prezentaci performancí před úzkým okruhem diváků, a tudíž k vizualizaci záležitostí, kterými se v nich zabýval. V performancích chtěl ukázat, že „je možné „vidět“ svět, přistoupit k němu, být v něm, interpretovat a komunikovat ho nejen rozumem, nejen nějakými shrnujícími definicemi atd., ale i jinak: tělem, fragmentárně a iracionálně či jak.“⁵²

Štemberův primární zájem, jak ukazuje jedna z jeho prvních „veřejných“ performancí *Narcis 1* (1974), je prozkoumat, poznat a posléze přijmout své vlastní tělo.

Po chvíli pozorování svého portrétu (fotografie) na improvizovaném „oltáři“, ozářeném svíčkami, mi asistent injekční stříkačkou odebral krev z žíly. Tu jsem pak smísl se svou močí, vlasy a nehty, které jsem si odstříhl, a směs pak, opět hledíc na „oltář“, vypil.

Narcis 1 je první z celé série *Narcisů*, v níž se Štembera později zabýval i obecnějšími problémy.

V roce 1975 autor realizoval dvě velice náročné akce, *Štěpování* a *Spaní na stromě*, které ještě poukazují na východiska autorovy tvorby v land artu. Ve své podstatě však jsou velice radikálními body artovými piecý, v nichž si Štembera zahrává se svým vlastním tělem a jeho možnostmi. V akci *Štěpování* si způsobem obvyklým v sadařství do paže narouboval větvíčku. Celé odpoledne „nechal oba organismy na sebe působit“⁵³, až dostal otravu krve. Základní prvek Štemberovy tvorby, totiž snaha dovést zamýšlenou činnost až do konce, až na možnou hranici, se projevil i v této akci. Přesvědčil se tak na vlastní kůži, že návrat člověka

⁵¹ Srp, Karel, Rozhovor s Petrem Štemberou, in: *Petr Štembera / Performance*, Jazzová sekce, Praha 1981, s. 3.

⁵² Hlaváček, Ludvík, Vzpomínka na akční umění 70. let, *Výtvarné umění*, č. 3, 1991, s. 64.

do přírody je v těchto intencích nemožný. *Spaní na stromě*, v němž po třech probdělých nocích, strávil čtvrtou na stromě, je stejně jako následující performance *Hašení* (1975), spojena s překonáváním tělesných, a tudíž i společenských tabu. V Štemberově tvorbě se často objevuje záměrné vystavování se nebezpečné situaci a bolesti. V 70. letech to však nebylo ojedinělým gestem. Závažnost tohoto postoje výstižně vyjádřila v rozhovoru z roku 1975 Gina Pane: „Par exemple, les tabous qui frappent la douleur et la mort sont beaucoup plus forts, beaucoup plus tenaces, que le tabou sur la sexualité, qui est déjà en partie aboli. Les gens se refusent a la pensée de la mort et de la douleur et ne veulent absolument pas les considérer comme des états faisant partie d'eux-memes.“⁵⁴



Petr Štembera – *Štěpování* (1975)

⁵³ Valoch, Jiří, *Umění akce* (kat. výst.), Praha, Mánes, červen – srpen 1992, nestr.

⁵⁴ Lebeer, Irmeline, *Rozhovor s Ginou Pane*, in: *L'art au corps* (kat. výst.), Mac, Galeries contemporaines des Musées de Marseille, červenec – září 1996, s. 346. (Tak například, tabu, která se dotýkají bolesti a smrti, jsou mnohem silnější, mnohem odolnější, než tabu týkající se sexuality, která už jsou částečně odstraněna. Lidé odmítají přemýšlet o smrti a o bolesti, absolutně si nechtějí připustit, že tyto stavy jsou jejich součástí.)

Záměrné riziko bolesti bylo přítomné i v první Štemberově performanci z roku 1976. *Skok č. 1* otevírá sérii *Skoků*, v níž autor jedním skokem s určitým omezením vymezí délku skoku druhého, přičemž do místa dopadu nechá připravit překážku, jako oheň, kyselina atd. Tedy Štemberovy oblíbené materiály, které mají „procesuální“ povahu, a tudíž je v práci s nimi vždy přítomen prvek náhody. Ten je pro autora velice důležitý, protože jeho performance jsou často prostředkem k prozkoumání a ověření si určité otevřené situace.

V *Paralelní deprivaci s křečkem* (1976) se Štembera opět vrátil ke svým asketickým piecům. Extrémní situaci se však nevystavil sám, ale společně se zvířetem. Ta se objevují i v některých dalších Štemberových performancích, kde sehrávají podobnou úlohu jako autorovy oblíbené „procesuální“ materiály – jejich chování je téměř nepředvídatelné. A právě k této předem neznámé reakci zvířete na danou situaci Štembera většinou vztahuje průběh a závěr performance. Tak tomu částečně bylo i v *Paralelní deprivaci s křečkem*.

Po třech dnech, které jsme oba strávili bez příjmu tekutin, jsem během následujících dnů nabídl sobě i křečkovi ráno a večer napít vína. Akce měla skončit a skončila až se jeden z nás (v tomto případě křeček) napije.

Jakoby nesmyslné sebetřýznění je u Štembery často iracionální odpovědí na temnotu doby, v níž tyto performance vznikaly. Sedmdesátá léta byla dobou normalizačního „bezčasí“, dobou sebeobětování a riskování, dobou komunikace i nekomunikace. A jak sám Štembera řekl ve své přednášce v Bratislavě v roce 1997: „Nebýt obludné atmosféry zde v 70. letech, nevzniklo by téměř nic z akčního umění, určitě ne v té podobě, jak bylo realizováno.“⁵⁵

⁵⁵ Štembera, Petr, *Pár vět pamětníka 70. let*. (Strojopis přednášky poskytl Petr Štembera autorce.)

Biograf (1976), Štembera uskutečnil v Terezíně při příležitosti výstavy Jiřího Sozanského. Fakt, že se společně s Janem Mlčochem rozhodli odjet do Terezína a neoficiálně tam realizovat své performance, dokazuje, jak obtížné bylo v Čechách najít příležitost představit akční umění široké veřejnosti. Tento odvážný pokus zároveň ukazuje, jak moc o tento způsob prezentace někteří akční umělci stáli. Důležitá je i okolnost, že tyto performance (Mlčoch zde realizoval *Není návratu*) jsou vlastně jedinými, které Štembera a Mlčoch v Čechách na veřejnosti realizovali. Štemberova performance spočívala v tom, že se snažil navodit situaci, která za nacistické okupace byla běžná v Petschkově paláci a v Malé pevnosti. Zatčení zde byly nuceni dlouhé hodiny sedět proti bílé zdi a při sebemenším pohybu je dozorcí okamžitě uhodili. Štembera se posadil na lavici do jedné z cel a hleděl na zeď. Na stůl vedle sebe položil dýtky a nápis: **Pohnu-li se, bijte**. Jako Mlčoch v performanci *20 minut* (1975) se záměrně vystavil ohrožení z venčí, vztaženému k jeho duševnímu a fyzickému ovládnutí. Mimo to je však *Biograf* také naplněn politickými významy, na které byla doba velice citlivá. Je paradoxní, že ani jeden z diváků, kteří přišli na výstavu Jiřího Sozanského, nepřekročil práh Štemberovy cely. To svědčí o naprosté nepřipravenosti tehdejšího diváka na takovýto druh uměleckého zážitku.

V roce 1976 Štembera realizoval další dvě performance ze série *Narcisů*. Obě dvě měly už více veřejný charakter. Štembera se v nich snažil postihnout onu lidskou vlastnost sebeuspokojení a k sobě vzhlížení. Uvědomil si, že toto zahledění se do sebe je obecnou lidskou záležitostí a ve svých performancích se je pokusil zvizuálnit a nechat zažít i diváky. Akci *Narcis 3* realizoval nejdříve v Pécsi v Maďarsku a potom Praze. Do mísy s vínem dal částečně rozbité zrcadlo i s jeho úlomky. Díval se na sebe a pil víno, které se mu hnusí. Poté vybídl diváky, aby toto gesto po něm

zopakovali. Tím se jim snažil ukázat, že performance, které dělá, jsou nejen pro ně, ale také o nich. V Pécsi Štembera realizoval i *Přednášku* (1976).

Klečíc na hrachu jsem vedle improvizovaného stolku četl z knihy M. Heideggera O pravdě a bytí (v originále) tak, že jsem četl stále jeden 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 zhaselo svíčky... K vědomí jsem přišel po 20 hodinách.

V této působivé performanci se znovu objevuje pro Štemberu typický prvek sebetrýznění, spojený ovšem se složitým filosofickým podtextem. *Přednáška* ukazuje, že i když Štembera používá velice jednoduchá gesta, důležitou roli u něho sehrávají estetické kvality performance. Kynoucí těsto zahříváné svíčkami, které – jak kyne a přetéká mísu, pomalu je zhasíná – je nádherným způsobem zvizualizované plynutí času. Umělec klečící na hrachu a čtoucí Heideggerovu knihu je neméně závažným symbolickým obrazem.

V roce 1977 v Štemberově tvorbě nastává důležitý zlom. Okruh kolem Petra Štembery silně zasáhl vznik Charty 77. Štembera na toto nové riziko a ohrožení zareagoval několika akcemi namířenými proti divákům. V Hradci Králové realizoval performance *Lukostřelec* (1977), jež je nabita celou řadou symbolických výrazů. Nacistická košile je pro autora symbolem komunismu, protože všechny totalitní režimy podle něho jedno jsou.⁵⁶ Nebezpečí luku je vystupňováno „jedem“, do kterého je namočen šíp. Autor však nevystavuje nebezpečí pouze diváky. Sám sebe učinil zodpovědným za náhodu, že někoho opravdu zraní, ale to už patří k extrémnosti a opravdovosti Štemberových performancí. Posléze si však

⁵⁶ Rozhovor autorky s Petrem Štemberou, červen 1997.

Štembera uvědomil, že na takovýto útok nemá právo a začal si spíše všímat ohrožujících sil, které člověka v komunistickém režimu obklopovaly. Jeho performance se začínají do jisté míry politizovat a jsou obdařeny stále více symbolickými významy a odkazy.

V roce 1978 Štembera realizoval několik performancí *Bez názvu*. Jejich častým motivem bylo plazení se v nepříjemných nebo i velice nebezpečných podmínkách. Vedle skoku se tak plazení stalo další formou pohybu, kterou Štembera opakovaně ve svých performancích využíval. Plazení zvýrazňuje běh času a dramaturgizuje performerovu situaci. Ta je většinou ještě umocněna prvky, které autorovi ztěžují nebo brání v pohybu. Štembera o tom řekl: „Obecně jde o lidský problém někde se dostat nebo dospět, proto to plazení nebo omezení pohybu.“⁵⁷

Symboly naplněnou akci *Bez názvu (kuře)*, která tematizuje ohrožení člověka masovými médii, Štembera realizoval v roce 1979 ve Wroclawi.

Umístil jsem kuře mezi naplno hrající rozhlas a televizi a zabalil je do sítě. Četl jsem noviny a zároveň sledoval eventuální pokusy kuřete o únik. Jakmile se kuře pokusilo uniknout, polapil jsem ho, zabalil znovu do sítě a znovu umístil mezi televizi a radio. To opakováno tak dlouho, dokud kuře totálně nezrežinovalo.

Uvězněné kuře, které se snaží uniknout přívalu informací z rádia, televize a novin, je symbolem situace člověka 20. století. I jeho rezignace po opakovaných neúspěšných únicích je příznačná. Nadčasovost poselství této performance je zvláštní kvalitou. Je však třeba mít na vědomí, že ve své době mělo konkrétní politický náboj.

Dalšími politizujícími performancemi z roku 1979 byly například *Bez názvu (Jógi)* a *Dějiny Polska*. Jednou z posledních Štemberových

⁵⁷ Srp, Karel, Rozhovor s Petrem Štemberou (pozn. 51), s. 3.

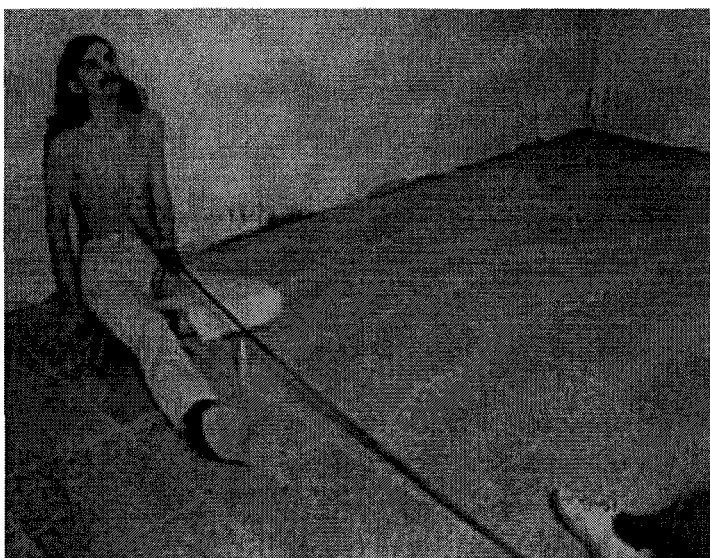
performancí byla *Spartakiáda* (1980). V této performanci se už ohlašuje autorova rezignace na roli performerera.

Půdní prostor jsem vyplnil spartakiádními a dobovými politickými plakáty a lidem, kteří přišli shlédnout nějakou brutální body art akci jsem naservíroval „padělané“ pohoštění a přímý (a hlasitý) přenos spartakiádního cvičení v rozhlase.

Důvody ukončení tvorby nejen Petra Štembery, ale i jeho dvou přátel Karla Milera a Jana Mlčocha, na konci 70. let, Štembera shrnul v rozhovoru s Ludvíkem Hlaváčkem.⁵⁸ Důvodem byl především pocit vyčerpání, ale i určité setrvačnosti. Nechuť zapojit se do uměleckého světa, ve kterém se performance začínala institucionalizovat. Dále to pak byl i rozpad společenství přátel a známých, kteří této body artové „trojce“ pravidelně tvořili publikum. Ale i trapnost uměle riskantních akcí v souvislosti s reálným ohrožením signatářů Charty 77. V případě Petra Štembery také sehrál svou úlohu zájem o jiné psychofyzické aktivity, jako byla například orientální bojová umění.

Pro akční tvorbu Jana Mlčocha bylo určující setkání s Karlem Milerem a Petrem Štemberou, jež mu dalo impuls, aby plynule přešel od zaznamenávání snů a událostí do deníku k jejich vytváření a dokumentování pomocí krátkého textu a fotografie. První akci Mlčoch uskutečnil v roce 1974, kdy za špatného počasí zopakoval *Výstup na horu Kotel*. Tuto horu v Krkonoších už předtím několikrát navštívil, tentokrát však na ni vystoupil sám a za velice špatného počasí. Už v této první akci se objevuje autorovo velké téma, jímž je motiv izolace – odcházení a navracení se k lidem. I v druhé akci Jana Mlčocha *Igelitový pytel* (1974) se tento prvek objevil. Autor se neprodyšně uzavřel v igelitovém pytli a zůstal v něm (34 minut), až do chvíle, kdy nad sebou ztrácel kontrolu a pytel prořízl

nožem. Tato akce je svým způsobem blízká tvorbě Petra Štembery, v níž se často objevuje vystavení performerova těla uměle nastolené nebezpečné situaci a její vystupňování až na samé hranice možností. Velice důležitým prvkem performance je pak řešení této situace. Jindřich Chalupický o tom řekl: „Jak sami říkají, chtěli zvládat ony krajní situace, nepodlehnout jim, udržet v nich a nad nimi bdělou kontrolu vědomí.“⁵⁹ Tento moment se objevil i u dalších Mlčochových akcí, jako byly například *Ohnivě dveře* (1975), *20 minut* (1975), *Paříž 1977* (1977) a *Žebřík* (1977). Od Štemberovy tvorby se však přesto odlišují jistou úsporností výrazu nebo skrytostí prožitku, který – ač se děje přímo před divákovými očima – může být pouze intuitivně vnímán. Tak tomu bylo například v akci *Igelitový pytel* (1974) nebo v akci *Pohled do údolí* (1976). Dalším rozdílem v tvorbě těchto dvou přátel je i role, kterou Mlčoch vkládá na ramena diváků. Mlčoch je do svých akcí nejdou zapojil, jako když v akci *20 minut* (1975), požádal jednoho z diváků o spolupráci, aby stupňoval tlak nože na autorovo břicho, pokud zpozoruje, že je nesoustředěný.



Jan Mlčoch – *20 minut* (1975)

⁵⁸ Hlaváček (pozn. 52), s. 66.

⁵⁹ Chalupický, *Na hranicích umění* (pozn. 4), s. 144.

Téma smrti, blízkosti a zároveň nepřekonatelné vzdálenosti pohřbeného těla, evokované v akci *Pohled do údolí* (1976), se již předtím objevilo v Mlčochově rané práci *Zavěšení – Velký spánek* (1974). Absolutní izolace od světa byla v této akci realizovaná tím, že se Mlčoch se zavázanýma očima a ucpanýma ušima nechal zavěsit za nohy a ruce v obrovském půdním prostoru. Dostal se tak do stavu, který je možné zažít ve snu anebo možná po smrti. Řada přírodních národů věří, že duše opouští lidské tělo během spánku, stejně tak je ve víře značné části lidstva zakořeněno, že po smrti duše opouští své tělo. Tento extrémní prožitek čistého bytí a oproštěné tělesnosti patří mezi nejzajímavější piecy českého body artu, přestože anebo právě proto, že se konal za přítomnosti jen nejnnutnějších asistentů.

Mytí ? (1974), které svou minimálností otevřelo celou řadu dalších neobvyklých, ale přece tak prostých akcí, autor popsal takto: **V přítomnosti několika přátel jsem si omyl celé tělo včetně vlasů.** Z každodenní hygieny se tak stal rituál očisty. I gesto v akci *Vzpomínky na p.* (1975), při níž Mlčoch hodinu na městském tržišti prodával osobní věci, které mu připomínaly přátele, by bylo ve „slušné“ společnosti považováno za něco nepatřičného. Tato Mlčochova inklinace k neobvyklému překračování ať už společenských nebo státních zákonů vycházela z pocitů doby, ve které vládla absurdní schizofrenie. Vládci byli zločinci a jedinci, kteří porušovali zákony vyhlášené těmito zločinci, byli vlastně čestní lidé.⁶⁰ Možná je to tento paradox a vůbec relativnost zákonného a nezákonného konání, na které se Mlčoch mimo jiné snažil upozornit ve svých akcích, jako bylo například *Mýr-nyx-týr-nyx* (1975), kdy na svém těle ve speciální bandáži s hlinou „pašoval“ hrst dešťovek do Maďarska. Další v řadě může být autorova akce *14. října* (1976), ve které se označil

⁶⁰ Rozhovor autorky s Janem Mlčochem, červen 1997.

za pachatele požáru Veletržního paláce, *Emigrantský kufr* (1976) nebo *Tam a zpět* (1976).

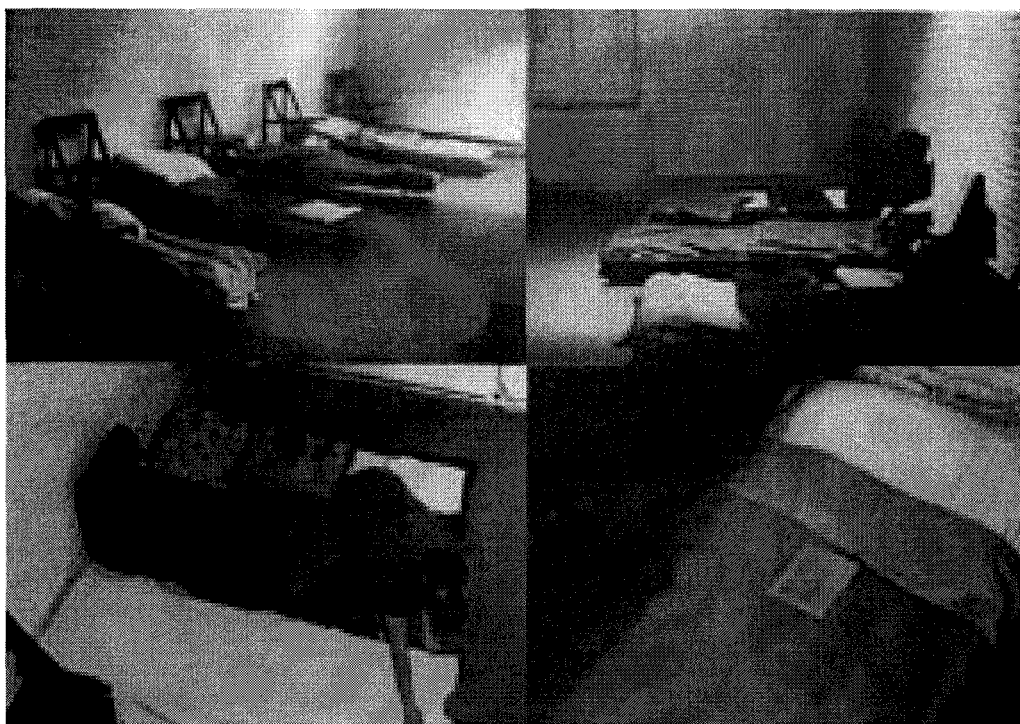
Napsal jsem anonymní dopis, v němž jsem žádal o inzultaci popsané osoby. Uvedl jsem jméno, místo pobytu a základní popis, k němuž jsem připojil fotografii. Přiložil jsem 100 Kčs a přislíbil dodat další, až bude práce vykonána. Popsaná osoba jsem byl já. Dopis jsem po prostředníkovi poslal lidem, kteří mě neznali.

Nebezpečí, kterému se body artisté ve svých performancích vydávají všanc, a tak nás upozorňují, že i my se ve svém životě nacházíme v podobných situacích, se v akci *Tam a zpět* dostává do jiné roviny. Není to již ohrožení člověka přírodními a fyzikálními zákony vyznívajícími jako symbol všeobecného nebezpečí. V *Tam a zpět* se Mlčochovi podařilo zapojit do akce velice konkrétní nebezpečí společenské. Autor páchá záškodnickou činnost sám proti sobě, odhaluje absurditu této situace a vydává se napospas záludnosti a nevypočitatelnosti lidské povahy. Toto je rozměr, který u ostatních českých body artistů 70. let nenajdeme. Snad až na akce Jiřího Kovandy, které však mají odlišnou povahu.

V dalších akcích z roku 1977 se znovu objevuje Mlčochovo téma izolace a útěku od lidí. Ať už to byl *Žebřík*, *Několik hodin – Měkké zrcadlo* nebo *Klasický útek*, který autor provedl na akci pořádané 26. listopadu 1977 v Hradci Králové. Mlčochova akce byla opět nečekaným a jednoduchým gestem: **Vyhodil jsem všechny přítomné z prázdné místnosti půjčeného bytu na chodbu a zevnitř jsem zatloukl dveře na hřebíky. Pomocí lana jsem slezl na dvůr a odešel.**

Jednou z nejoriginálnějších je autorova poslední akce *Noclehárna* (1980) realizovaná v galerii De Appel v Amsterdamu. Mlčochovo vrcholné umělecké gesto bylo paradoxně symbolem jeho odchodu z umělecké scény. Se svými přáteli sdílel znechucení z toho, že se performance vřadila

do uměleckého provozu, institucionalizovala v prestižních galeriích a na mezinárodních festivalech. A tak, když mu v Amsterdamu nabídli galerii, řekl si, „že když je tam taková hezká místnost uprostřed města, tak by se měla využít nějak užitečněji, nežli na umění“⁶¹ a nechal v ní zřídit noclehárnu. Tímto symbolickým gestem Mlčoch uzavřel svou uměleckou kariéru akčního umělce a začal se plně věnovat životu, který někdy dokáže být náročnější než nejnebezpečnější performance.



Jan Mlčoch – Noclehárna (1980)

O Mlčochově a Štemberově rozhodnutí ukončit svou tvorbu výstižně napsal Jindřich Chaloupecký: „Jiní jinde se přizpůsobili podmínkám veřejného předvádění, ale přitom jim napořád začala unikat významovost performancí a upozorňovali na pouhé její zvláštní prostředky; z performancí se staly výstupy na scéně jakéhosi uměleckého varieté. Jestli

⁶¹ Hlaváček (pozn. 52), s. 73.

Mlčoch a Štembera performancí v tom okamžiku zanechali, nebylo to z nějakého zanedbání, nýbrž z důslednosti.“⁶²

V druhé polovině 70. let se k okruhu kolem Jana Mlčocha a Petra Štembery připojil Jiří Kovanda. Nejdříve pouze navštěvoval jejich performance, ale později v rámci společných večerů začal vystupovat i sám. Jeho přístup je však velice odlišný od všeho, co se v českém body artu do té doby dělo. Kovandovy na první pohled obyčejné až banální performance se pohybují na samé hranici rozpoznatelnosti, jako by se téměř ztrácely v proudu života. Teprve autorův záměr a umělecké chtění dělá z těchto nenápadných akcí performance.



Jiří Kovanda – *Bez názvu* (1976)

Svou první tělovou akci *Divadlo* Kovanda realizoval na Václavském náměstí v roce 1976. Už sama volba naprosto veřejného prostoru je v českém body artu 70. let něčím výjimečným. *Divadlo* bylo představením

⁶² Chalupický, Na hranicích umění (pozn. 4), s. 145.

pro kolemjdoucí, v němž Kovanda podle předem přesně napsaného scénáře, vykonal několik normálních pohybů a gest, takže nikdo netušil, že sledoval „představení“. Zanedlouho potom realizoval na Václavském náměstí ještě vyhraněnější akci *Bez názvu* (1976), kdy prostě na chvíli rozpažil a stál proti proudícímu davu. Tato performance nebyla pouze útokem na kolemjdoucí, snahou překlenout anonymitu města a narušit bariéru, kterou kolem sebe každý nosí. Byla to hlavně snaha prolomit vlastní bázlivost a stud, jež autora uzavíraly do osamělosti, i když kolem něho byla spousta lidí. Tímto gestem se Kovanda chtěl několika lidem otevřít, navázat s nimi kontakt.⁶³ Sociálnost tohoto gesta, pro část Kovandovy tvorby zásadní, se v českém body artu vyskytla jen ojediněle.

Dalším významným prvkem Kovandových performancí je zbytečnost prováděné činnosti. Jako příklad může posloužit akce *Bez názvu* z roku 1977: **Vodu z řeky přenáším v dlaních o několik metrů dál po proudu...** Kovanda tím demonstruje, že pro něho není důležitá náročnost nebo užitečnost akce, ale její uskutečnění.⁶⁴ V roce 1977 Kovanda realizoval ještě několik zásadních akcí. Byl to především *Kontakt*, kdy šel po ulici a snažil se jakoby náhodou vrazit do co největšího počtu protijdoucích. Fotograf, jenž akci dokumentoval, byl na druhé straně ulice, takže chodci, které Kovanda „zkontaktoval“ si nanejvýše uvědomili, že do nich někdo vrazil. A tak vůbec netušili, že se stali aktéry performance. Teprve na fotografiích je zřetelné, o co Kovandovi šlo. Snaha setkat se s lidmi, které denně míváme na ulicích, vedle kterých sedíme v tramvajích, s kterými cestujeme v metru, a přesto je neznáme a nechceme znát, je určujícím momentem i následující Kovandovy akce *Bez názvu* (1977). Kovanda se prostě otočil při jízdě na eskalátoru a díval se do očí člověku, který jel o stupínek za ním. Lapidárnost tohoto gesta ještě umocňuje jeho účinnost.

⁶³ Rozhovor autorky s Jiřím Kovandou, červen 1997.

Jednou z posledních Kovandových akcí byla akce *Bez názvu* z roku 1978. Sraz s několika přáteli na Staroměstském náměstí, který byl v minulosti několikrát předeherou k autorově performanci, tentokrát skončil jakoby jinak. Když se všichni sešli, Kovanda se po chvíli přátelského hovoru nečekaně rozběhl a utekl pryč. Tato performance symbolicky naznačuje závěr autorovy akční tvorby. Jeho akce vždy směřovaly k lidem a teď od nich utekl. Nechal své přátele osamocené v očekávání toho, co se bude nebo nebude dít.

Akce, která zprostředkovala autorův přechod k instalacím, byla další performance *Bez názvu* (1978). Shromážděným divákům autor místo body artové performance pouze pustil písničku Boba Dylana. V rozhovoru s Karlem Srpem k tomu řekl: „Tehdy jsem už cítil, že tělesná akce sama, či její prezentace, mi nevyhovuje. Chtěl jsem lidem pustit písničku, kterou mám rád – jen to bylo důležité. Po jejím dohrání jsem magnetofon vypnul a šli jsme pryč.“⁶⁵

Od této chvíle Kovanda začal v rámci společných večerů vytvářet místo performance instalace. Pocit vyčerpání, který se v okruhu pražských body artistů začal objevovat, tak vyřešil jako první. *Instalace I.*, realizovaná na konci roku 1978, spočívala v tom, že v prázdném prostoru místnosti postavil za sloup kytičku. V tomto duchu se pak odvíjely i jeho další minimální instalace, které pro autora byly setkáním s prostorem a jeho vizualizací. Neméně zajímavé jsou Kovandovy nenápadné instalace v městském prostředí, jako byl například *Slaný roh, sladký oblouk* (1981), kdy autor obsypal solí roh balustrády a cukrem její oblouk. Šlo o téměř nepostřehnutelný zásah do prostředí jednoho pražského mostu. Zásah stejně pomíjivý jako bezvýznamný, i když v sobě nese pro Kovandu typické konceptuální kvality. Teprve až si těchto dvou bílých hromádek

⁶⁴ Rozhovor autorky s Jiřím Kovandou, červen 1997.

někdo povšimne a ochutná jejich skrytou rozdílnost, dokáže plně ocenit autorův smysl pro humor, který vystřídal existencionální vážnost jeho performancí. Kovandovy instalace mají podle Jiřího Valocha už ryze postmoderní ráz⁶⁶ a předznamenávají autorův návrat k tradičním médiím.

Vzdáleně k okruhu kolem Petra Štembery patří i brněnský Vladimír Ambroz. Pro dobovou izolovanost jednotlivých akčních umělců je příznačný fakt, že se s pražským okruhem seznámil přes Helenu Kontovou a časopis *Flash Art*. Tam se také v roce 1976 vedle dokumentace tvorby dalších českých akčních umělců⁶⁷ objevila jedna z jeho prvních akcí – *O víkendů* (1975). V této akci autor vizualizoval svou meditaci nad víkendovým úsilím dnešní společnosti najít pro sebe malou oázu klidu. Neobvyklost výsledku analýzy této situace je pro Ambroze typická. Autor se vydal se židlí a dvěma dopravními značkami **Pozor odpočívající člověk** po malé silnici. Na vhodném místě vyznačil přerušovanou bílou čarou místo svého odpočinku, po obou stranách postavil značky a v klidu odpočíval. Tato idylická akce má svůj brilantní protějšek v jedné z posledních autorových akcí *Hlavní třída* (1980), v níž je lidské tělo, ležící na silnici přes plnou čáru, touto čarou zdánlivě omotáno. I když *Hlavní třída*, jako například i *Projekt automobil* (1977), působí dojmem spíše konceptuální fotografie, v podstatě jde vlastně o performance. Autor totiž vždy setrval na místě určitý čas a konfrontoval své tělo, které se často jako by stalo objektem, s reakcemi náhodných diváků. I když dokumentace těchto akcí v sobě obsahuje vizuální pointu blízkou například fotomodelovým situacím Karla Milera, ve skutečnosti šlo o odvážné performance ve veřejném prostoru.

⁶⁵ Srp, Karel, *Situace / Jiří Kovanda*, *Jazz*, č. 26, 1980, s. 57.

⁶⁶ Valoch, Jiří, *Jiří Kovanda (1980 – 1994)* (kat. výst.), Brno, Galerie Jaroslava Krále, červen – srpen 1994, nestr.

⁶⁷ Milan Knížák, Petr Štembera, Jan Mlčoch, Karel Miler et al., *Flash Art*, č. 66 – 67, 1976, s. 20 – 22.

V tvorbě Vladimíra Ambroze na konci 70. let se stejně jako u Petra Štembery objevuje fascinace masovými médii. Nejzajímavější je akce *TV piece* (1981), v níž se Ambroz rozhodl sledovat celý den 1. program České televize. Vysílání začalo v 8.15 ráno a skončilo v půl jedné v noci. Znovu se zde objevuje vizualizovaný výsledek Ambrozovy analýzy situace kolem sebe, která však má tentokrát podobu náročného piecu, srovnatelného s asketickými performancemi Petra Štembery. Konceptuální přístup, dominující v celé Ambrozově akční tvorbě, zůstal přítomen i v autorově následující činnosti architekta, grafika a designéra.

Tvorba Pavla Büchlera je zakotvena v aktivitách volného sdružení *K.Q.N.*, které vzniklo na začátku 70. let v Praze. Büchlerova samostatná tvorba se pak odvíjela v druhé polovině 70. let. Jednou z prvních akcí byla *Hranice (Obřad pro ty, kteří odešli)* (1976). Akce byla symbolickým rozloučením s některými členy *K.Q.N.*, kteří v té době emigrovali. V Hranici na Moravě na zamrzlé řece Bečvě Büchler nalil benzín do mělké rýhy, kterou kolem sebe vysekal. Benzín zapálil a čekal. Jedinou stopou akce mohl být fotografický snímek ve fotoaparátu stojícím u opuštěné díry v ledu. Jako v mnohých jiných akcích českého body artu z druhé poloviny 70. let šlo o skutečnou realizaci otázky: „Co by se stalo, kdyby...?“ Umělec sám sebe vyzývá k prožitku nebezpečné situace. Dobová atmosféra musela vnitřně provokovat k takovýmto činům.

Dalším body artovým piecem, kterým Büchler prozkoumával nejzazší možnosti svého těla, je *2000 mⁿ/m* (1977), v němž se pokusil naboso a naslepo vystoupit po zasněženém svahu Lomnického sedla. Pravděpodobně poslední Büchlerovou akcí ve vypjaté poloze je *Den namáhavé práce* (1978). V této týden trvající akci každý den donesl na paseku v lese těžký špalek a po hodině odpočinku ho odnesl zpět do vesnice, která byla vzdálena tři hodiny chůze.

Pod vlivem setkání s Jiřím H. Kocmanem, Jiřím Valochem a dalšími se Büchlerova tvorba dále odvíjela ve vyhraněnějším konceptuálním duchu, o čemž svědčí i autorův rostoucí zájem o médium nové knihy.⁶⁸

Asi nejvýraznější osobností druhé generace body artistů je Milan Kozelka. Jeho série kontaktů s řekou Bečvou a Hamerským potokem, popsané v předešlé podkapitole, patří k nejnebezpečnějším akcím českého body artu a svou fyzickou i psychickou vypjatostí Kozelku řadí po bok Petra Štembery. V roce 1978 se Kozelka usadil v Praze v Templové ulici. Půda v Templové ulici se tak na několik málo let stala důležitým ostrůvkem svobody v dobovém marastu. Byla centrem, v němž se konaly nejrůznější akce, performance a diskuze; místem, v němž vznikaly nápady, jako třeba ten uspořádat výtvarné sympozium na chmelnici v Mutějovicích. V roce 1979 a 1980 se v Templové ulici uskutečnila dvě tajná setkání alternativních osobností. Mezi aktéry nechyběli: Petr Štembera, Pavel Büchler, Jiří Kovanda, Vladimír Havlík, Tomáš Petřivý, ze Slovenska Robert Cyprich, Ján Budaj, Vladimír Havrilla a další. Zaujaté publikum tvořili především výtvarní umělci, kteří vzhledem k zákazu od komunistického režimu patřili k této subkultuře, a studenti nejrůznějších vysokých škol. Z dnešního pohledu je obtížné popsat atmosféru a okolnosti těchto setkání, o něž jevila nebyvalý zájem i policie. Snad ji mohou trochu přiblížit slova Milana Kozelky: „Bylo méně umění, méně výstav, více komunikace mezi lidmi stejného myšlení.“⁶⁹

Několik akcí předčasně zesnulého Tomáše Petřivého, realizovaných přímo v ulicích Prahy, neodmyslitelně patří k atmosféře této komunity. V roce 1980 to byla například performance, kdy seděl s mírumilovným úsměvem na Karlově mostě s cedulkou: **Zkuste mě mít rádi.** Tato

⁶⁸ Büchlerovo originální pojetí knihy jako umění akce se projevilo již v roce 1976, kdy ve Všeobecné studovně Národní knihovny v Praze tužkou podtrhal slovo „láska“ ve všech českých slovnících. Ještě dnes by snad bylo možné najít pozůstatky této konceptuální akce.

provokace kolemjdoucích je vlastně velice lidským a přirozeným gestem, v níž autor stejně jako Jiří Kovanda odmítá akceptovat lidskou lhostejnost a nevšímavost ve velkých městech. Právě Kovandově tvorbě je Petřivý důrazem na sociální dopad svých performancí velice blízký.

Jednou z dalších akcí Tomáše Petřivého z roku 1980 bylo *Mletí masa*, v němž před obchodním domem Kotva na umakartovém stolečku mlel krvavě rudé flaxy. Nesmyslnost svého počínání klidně vysvětloval zvědavým spoluobčanům. Tato akce měla ve své době mimo rizika, spojeného s dešifrováním skrytých politických a sociálních významů, rozměr typicky české „švejkovské“ zábavy na účet nic nechápajícího publika. Charakter společenské recese spojuje autorovy performance spíše s děním 60. let než s existencionálně vážným body artem let sedmdesátých, i když tento rozměr je v nich také obsažen.

K přátelskému okruhu kolem Milana Kozelky, patřila vedle Tomáše Petřivého a dalších i Margita Titlová-Ylovsky. Potřeba očistit se od akademického školení a nutnost objevení svého vlastního přístupu k tvorbě ji na konci 70. let přivedla ke konceptuálním a minimalistickým akcím v přírodě i v interiéru, v nichž skrze vlastní tělo prozkoumávala jednoduché situace. Ve svých prvních akcích z roku 1979 se Titlová zabývala otisky člověka. Ty jí sloužily jako vizuální záznam lidské existence, který se stal autorčiným základním tématem vinoucím se celou její tvorbou. V sérii akcí *Člověk a jeho otisk stínem* (1979) vytrhávala Titlová v trávě otisk stínu své asistentky. Ten pak zůstal v přírodě jako záznam lidské přítomnosti tak dlouho, dokud opět nezarostl.

Na tyto akce Titlová navázala v sérii *Vymezení prostoru* (1980). V přírodě vytvářela velice jednoduché prostorové situace, v nichž se tělo dostávalo do různých vztahů nebo bylo jedním z prvků vymezujících

⁶⁹ Kozelka, Milan, Na půdě a v podpůdí, *Výtvarné umění*, č. 1 – 2, 1996, s. 19.

prostor. Tak se například pokusila provazy spojit hromadu kamenů, své tělo a strom nebo se stala jednou z tyčí, které nainstalovala na břehu potoka. Prozkoumávala tak zcela výtvarným způsobem, jenž však zapojením těla získával akční rozměr, prostorové vztahy.



Margita Titlová – *Pohyb stromu a těla* (1980)

Na *Vymezení prostoru* Titlová navázala v sérii *Pohyb stromu a těla* (1980), ve které se provazem spojila se stromkem na kraji lesa a vahou svého těla zkoumala jeho ohebnost. Souběžně s těmito akcemi začala Titlová pracovat i v interiéru. Jejím partnerem se opět jako první stal stín. V sérii *Dotyky se stínem* (1980 – 83) se autorka různým způsobem dotýkala svého stínu na stěně. Poté tuto hru reálných a nereálných útvarů obohatila v sérii konceptuálních studií *Stín a předměty* (1980 – 83) dalšími prvky. Pracovala například s dvěma tyčemi, pomocí nichž, svého těla, jeho stínu a stínu tyčí vytvářela v prostoru a na stěně nápadité kompozice. Tato hra s různými posuny je ještě složitější v sérii, kdy do svého stínu Titlová vkládala zrcadlo. Tak se například hlava zobrazená v zrcadle objevuje

vedle jejího stínového odrazu. Fragmentalizace těla spojená s jeho průzkumem v této sérii nabývá přes zjevné kořeny v body artu 70. let postmoderní rozměry. I když má série *Stín a předměty* převážně studijní ráz a byla vytvořena ještě během autorčina studia na pražské Akademii výtvarných umění, vyznačuje se nebývalou vytříbeností a kvalitou.

Už během této série začala Titlová do svého stínu napínat papír a kreslit do něj. Plynule tak přešla ke *Kresbám do stínu* (1980 – 83). Nejdříve šlo pouze o vizuální záznam obrysů vlastního těla a pohybů, které při tomto záznamu vznikají. Postupně však tělo a jeho stín pozbývaly důležitosti a autorka přešla k abstraktní expresi, do níž ale dále projektovala své prožitky a svou vlastní tělesnost.

Souběžně v této době Titlová v interiéru vytvářela instalace, jejichž nedílnou součástí byly tělové akce. Proces instalace byl tedy performancí. Titlové se tak opět podařilo dokonale spojit výtvarnou práci a akci vlastního těla v čase a v prostoru. Tento prvek se stal důležitý i pro autorčinu další tvorbu, v níž využila tzv. Kirilianův přístroj zviditelňující energii těla. Pomocí tohoto přístroje vytvořila sérii kreseb vlastní bioplasmou. V jednom rozhovoru k tomu řekla: „Bylo pro mne důležité, že předměty z neživých materiálů vyzařují vždy stejnou energii. U lidí je barevnost i forma obrazu proměnlivá v závislosti na fyzickém i psychickém stavu. Je to momentální záznam existence.“⁷⁰ Tak se základním formotvorným prvkem této série stal opět autorčin fyzický a psychický stav. I když se Titlová poté začala věnovat převážně tradičním médiím, performační přístup se z tvorby této autorky, která je vedle Zorky Ságlové ženským solitérem mezi akčními umělci, nikdy nevytratil. Svá díla totiž Titlová vždy naplňuje svou psychofyzickou přítomností.

⁷⁰ Machalický, Jiří, Rozhovor s Margitou Titlovou-Ylovsky, *Výtvarné umění*, č. 4, 1990, s. 50.

I Marian Palla, jehož tvorbu jsem částečně zařadila k akcím land artového charakteru, je autorem, u něhož psychofyzická přítomnost sehrává významnou úlohu. Pallova činnost vyvěrá z autorova životního postoje a je naplněna nezaměnitelným charismatem jeho osobnosti. Jak napsal o Pallovi Jiří Zemánek: „Myšlenkové zázemí jeho činnosti je důležitější než ona sama.“⁷¹ Proto je nemožné, a vlastně i zbytečné, snažit se rozlišovat, kdy jde v Pallově případě o tělovou akci v přírodě, performance nebo kresbu. V autorově tvorbě se totiž prolínají různá média a formy, a to, co je zceluje, je právě jejich myšlenková jednota.

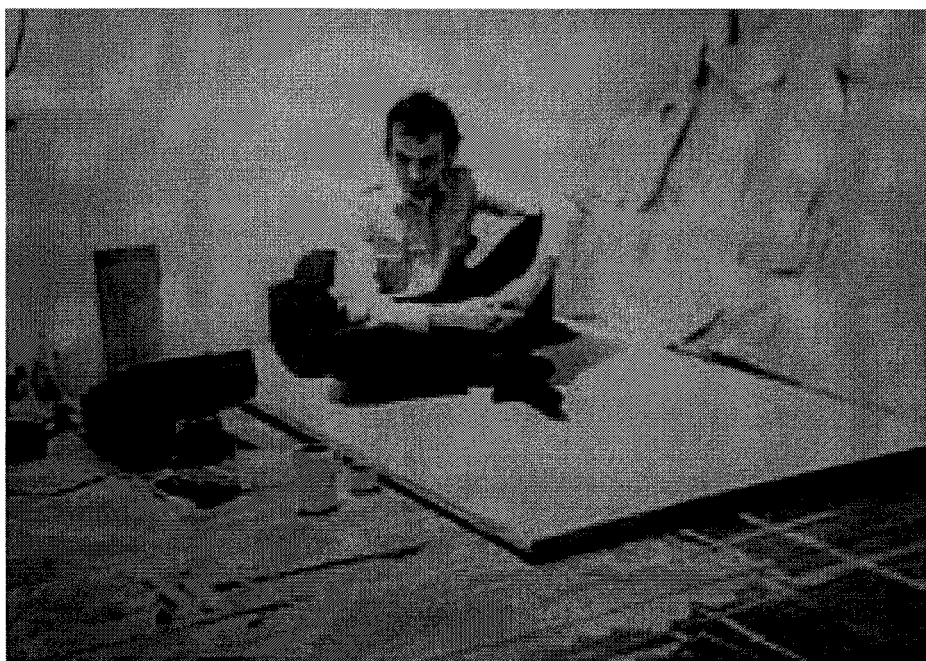
Pallovy rané *Dechové kresby* jsou typickým případem propojení tělové akce a tradičního média kresby tak, jak se tento fenomén v českém umění opakovaně objevuje.⁷² *Dechové kresby* Palla vytváří čajem v rytmu svého dechu. Každá postupně blednoucí čára je záznamem autorova výdechu nebo nádechu. Tomuto soustředěnému typu kresby, který úzce souvisí s jógou a především s technikou pranajámy, se Palla na počátku 80. let věnoval téměř pět let. Podstatu *Dechových kreseb* vyjádřil nejlépe sám autor: „Rozdíl mezi papírem politým vodou a čajovou kresbou je v tichu a v dýchání.“⁷³

Na přelomu 70. a 80. let se Palla věnoval též *Časovým kresbám*, jejichž vyvrcholením je akce *Dvacetičtyřhodinová čára* (1980). Autor vytvořil sérii obrazů stejného formátu, na každém z nichž je vždy pouze jediná čára a časový údaj, jak dlouho tuto čáru maloval. Série začíná čárami malovanými několik minut a končí čárou, kterou Palla bez přerušování maloval od 8. 11. 1980 od 19 hodin do 9. 11. 1980 do 19 hodin, tedy 24 hodin. Paradoxnost této série je v tom, že všechny obrazy vypadají

⁷¹ Zemánek, Jiří, Marian Palla na Sýpce, *Atelier*, č. 21, 1993, s. 7.

⁷² Jsou to například *Hmatové kresby* Milana Grygara, které realizoval v roce 1969, velkoformátové, po dlouhé měsíce asketicky šrafované kresby Václava Stratila z 80. let nebo kresby Dalibora Chatrného, v nichž po celá 80. léta prozkoumává proces kresby, limitovaný pouze možnostmi vlastního těla.

téměř stejně, jen časový údaj je znamením jejich zásadní odlišnosti. Ojedinelost Pallova přístupu je právě v jeho záměrném potlačení vizuálních kvalit, které jsou pro výtvarné umění nejdůležitější. Tímto se autorovi daří ukázat v naší civilizaci tolik opomíjené, neviditelné dimenze světa. Pallova *Dvacetičtyřhodinová čára* je současně obrazem, extrémní body artovou performancí, ale i filosofickou meditací nad povahou času.



Marian Palla – *Na tomto obraze jsem existoval dva dny a snědl 7744 zrněk rýže* (1981)

Stejně radikální byl obraz, který Palla vytvořil v lednu 1981. Povahu tohoto tvůrčího aktu popisuje jeho název: *Na tomto obraze jsem existoval dva dny a snědl 7744 zrněk rýže*. Palla prostě chtěl zachytit dva dny své existence na obraze a zjistit počet rýžových zrněk, která za tuto dobu sní. Myšlenková síla tohoto konceptuálního díla je umocněna náročností provedení, jež je opět možné považovat spíše za body artový piece než za neobvyklou malbu obrazu.

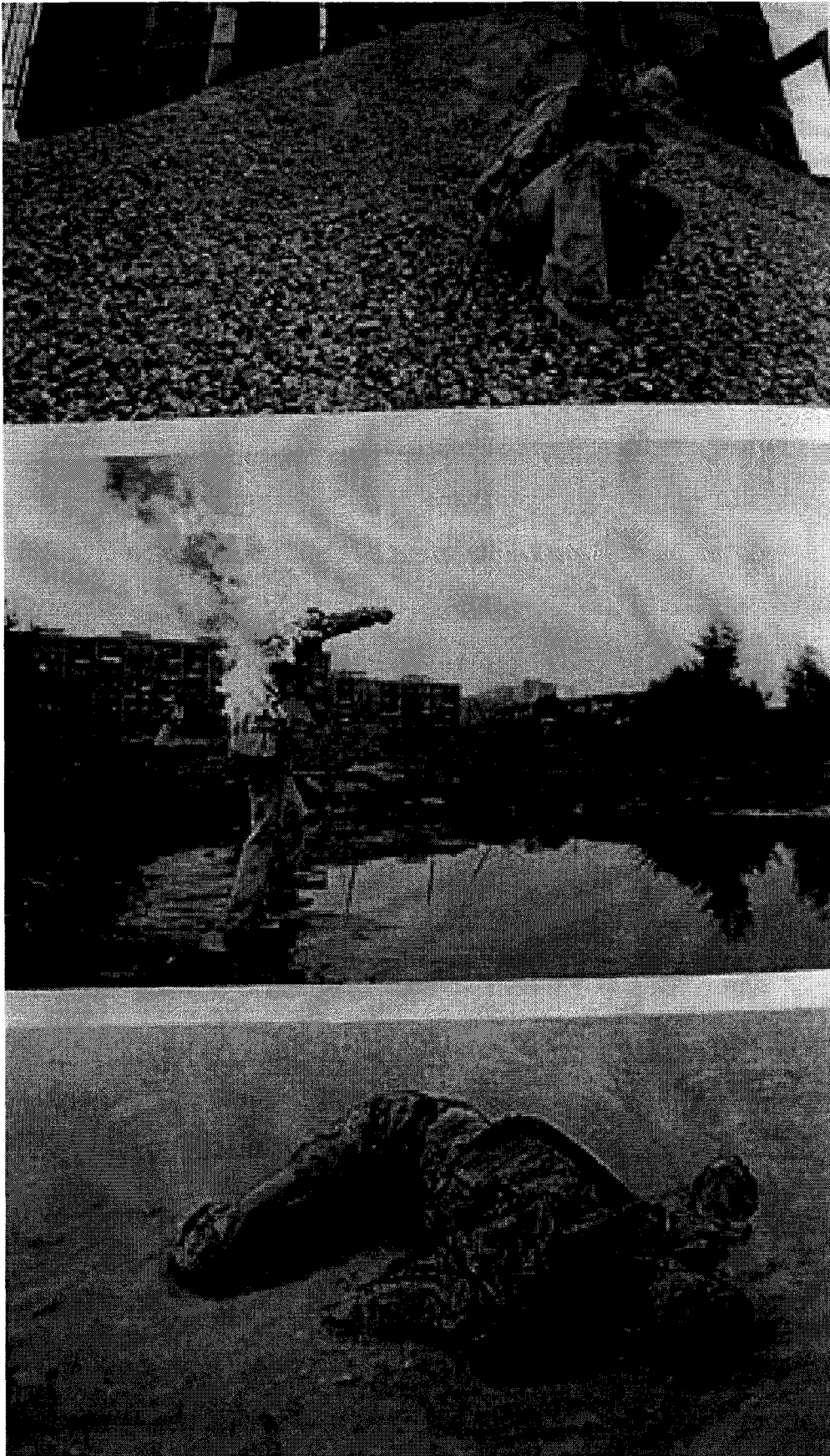
Na závěr je nutné zmínit tvorbu Tomáše Rullera, který v Čechách reprezentuje pozdní proud tělového umění, tzv. postmoderní performance.

⁷³ Palla, Marian, in: *Umění akce* (kat. výst.), Praha, Mánes, červen - srpen, 1991, nestr.

Ta se objevila ve světě v 80. letech v souvislosti s přizpůsobením tohoto avantgardního uměleckého projevu pop kultuře. V našem prostředí však v 80. letech nadále převládal sklon k introvertní a existencionální reflexi žité reality.

Východiska Rullerovy tvorby jsou zakotvena především ve studiu sochařství na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze a v dlouholeté činnosti v Divadle na provázku, kde působil nejen jako výtvarník, ale také jako herec. Tato zkušenost, v kontextu českého akčního umění ojedinělá, byla pro Rullera základní školou v práci s divákem a promítla se do některých performancí v autorově sklonu k teatrálnosti výrazových gest a vypravěčských momentů. Po raných pokusech o kolektivní akce jako například *Hledání podzimu* (1978), které byly pro Rullera určitým zklamáním, autor realizoval několik soukromých akcí v přírodě zmíněných výše. Na počátku 80. let se Ruller začal zúčastňovat nejružnějších alternativních setkání nejen v Čechách, ale také v Polsku, v rámci nichž se vyhranila podoba jeho specifického přístupu k performance.

Ruller ve svých performancích často pracuje s nejrozmanitějšími materiály a dokáže umně vyzdvihnout jejich estetické kvality. Někdy je dokonce ponechává v podobě instalace jako autentický pozůstatek performance. Svou úlohu sehrává bezesporu autorovo sochařské školení, ale též důraz, jenž klade na obrazový ráz performance. Je možné sledovat přímou linii od autorovy akce – instalace *K ámen* (1983), přes *Prášení na konci chodby* (1984) až k *Padání* (1985) a *Pakuklení* (1987), ve kterých Ruller využil jednoduchého gesta padání do sádry nebo jiného sypkého materiálu. Padání Ruller dokáže obdařit nebývale existencionálním výrazem, protože se postupně obaluje v materiálu, ztrácí svou identitu a dostává podobu sochy či zbídačené loutky. Tělo se tak pro Rullera stává prostředníkem mezi tancem, divadlem a výtvarným uměním.



Tomáš Ruller – 8. 8. 88 (1988)

V roce 1986 se Ruller stal členem sdružení performerů *Black Market*, v němž se setkali umělci z různých koutů Evropy. Mottem Black Marketu je citát Martina Bubera: „Veškerý pravý život spočívá v setkání. Setkání se nekoná v čase a prostoru, ale čas a prostor se koná v setkání.“ Kolektivní performance Black Marketu jsou jakýmsi jam session v akci, kdy každý z aktérů vystupuje sám za sebe, ale s maximální citlivostí k celku. Z tohoto postupu vyplývá určitá fragmentárnost a víceznačnost vystoupení Black Marketu, která ignorují zavedené způsoby performance. K tomu je zajímavé uvést odpověď Tomáše Rullera v rozhovoru z roku 1989: „Performance nemusí nic sdělovat, může pouze vybudit diváka k soustředění, k novému vnímání situace skutečnosti, spolupodílet se na daném okamžiku.“⁷⁴

Jednou z nejzávažnějších Rullerových performancí byla performance 8. 8. 88 realizovaná v tento den na sídlišti Opatov v Praze. Skupinu diváků, kteří přišli na vernisáž jeho zakázané výstavy, Ruller odvedl na místo bývalé betonárky. V neutěšeném prostředí, které vyzařovalo atmosféru doby, mezi hromadou šterkopísku a bahnitým jezírkem, předvedl vyčerpávající představení. Padal do bílé sádry, kterou si přinesl, šplhal na vrchol hromady a zase se sunul dolů. V bahnité louži si na zádech zapálil bundu a v plamenech padl do mělké vody. Proměněn bahnem opět vstal a s železnou konstrukcí se znovu plahočil na vrchol hromady. Úplně na závěr, při Janáčkově hudbě, nabídl publiku chléb a víno. O této performance přeplněné symbolickými významy napsala výstižně Zdeňka Gabalová: „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 stavu ponížení, zůstává v podstatě optimistou, který neztrácí víru

⁷⁴ Rozhovor Petra Marka s Tomášem Rullerem, červenec 1989. (Přepis tohoto rozhlasového

v možnosti člověka projít zdí lhostejnosti a vymanit se vlastními silami z každé degradující situace.“⁷⁵ Z tohoto citátu je cítit, jak důležitá je atmosféra doby, v níž dílo vzniká. Extatičnost Rullerovy performance měla ve své době nepopiratelné „terapeutické“ účinky, nejen pro autora, ale i pro diváky spoutané dobovou skepsí.

Performance se Ruller vedle tvorby instalací věnuje dodnes. Stále častěji v nich využívá nová média. Vedle těchto náročných představení ale realizuje i performance, v nichž pouze iniciuje určitou událost, kterou dále už jen pozoruje a nechává volně plynout. Tyto performance, které většinou přerůstají v situaci blízkou happeningu, protože publikum je nenápadně vtaženo do děje, jsou protikladem autorových vizuálně poutavých „divadelních“ performancí.

Body artisté předvádějí situaci každého z nás mnohdy v extrémní a vypjaté poloze, která u některých akcí hraničí až s ohrožením života. Tato expresivní poloha blízká americkému body artu přelomu 60. a 70. let se však v našem prostředí objevila pouze v tvorbě Petra Štembery a několika dalších umělců. V českém prostředí je dominantní spíše tvorba konceptuálně založených autorů, kteří své tělo využívali k vizualizaci určitých sdělení nebo sémantických pojmů. Pro mnoho umělců mladší generace, kteří začali svou tvorbu na přelomu 70. a 80. let, se tělo stalo východiskem další výtvarné práce. Jejich přístup se značně odlišuje od body artu typického pro 70. léta, který je charakteristický exponovanou tělesností a maximálním osobním nasazením. Tito umělci už pracovali s jinými problémy, tak jak je přinesla změněná dobová situace, ale i vývoj tohoto druhu umění. Připravili tak půdu pro další rozvoj akčního umění v devadesátých letech.

rozhovoru poskytl Tomáš Ruller autorce.)

V. Akční umění v 90. letech

V 80. letech většina akčních umělců přesunula svůj zájem buď znovu k tradičním médiím nebo k jiným činnostem. Přesto však akční umění zůstalo i v těchto letech živé a v různých formách přetrvalo až do 90. let. S pádem bývalého režimu, který byl v mnoha případech nepřímým negativním iniciátorem projevů akčních umělců, umění akce nepřestalo existovat. Řada starších autorů, jako například Milan Kozelka, Jan Steklík, Marian Palla, Tomáš Ruller, Eugen Brikcius a Miloš Šejn, se nadále věnovali různým formám akčního umění. Navíc se objevili umělci mladší generace, kteří ve své tvorbě nejen čerpali z podnětů akčního umění, ale začali proměňovat jeho výrazové prostředky a tradiční formy, což je důkazem, že tento druh umění nejen žije dál, ale dál se i vyvíjí.

Od roku 1991 začal rozvíjet svou koncepci fyzického básnictví Petr Váša z Brna. Svou zkušenost s rockovou hudbou, kdy vedl dnes už legendární brněnskou kapelu *Z kopce*, převedl do intermediálnější polohy, která úzce souvisí s akčním uměním. Nejdříve při svých vystoupeních interpretoval nejrůznějšími výrazovými možnostmi vlastního těla už dříve hotový text. Součástí básně však byl nejen text, ale i jeho přednes, při němž Váša využíval rozsáhlé hlasové modifikace, zvuky tvořené různými tělovými gesty a pohyb celého těla v prostoru. Později textová složka ustoupila do pozadí, takže v současné době autor používá nesémantického textu, tvořeného pouze izolovanými hláskovými skupinami. Autorova představení jsou nejen fónickou poezií, ale i fascinující tělovou akcí, která je výsledkem podrobné analýzy komunikačních možností každého gesta a zvuku. I když každé z představení vyžaduje pečlivou přípravu a trénink, je možné vzhledem k experimentálnosti a nezařaditelnosti tohoto scénického

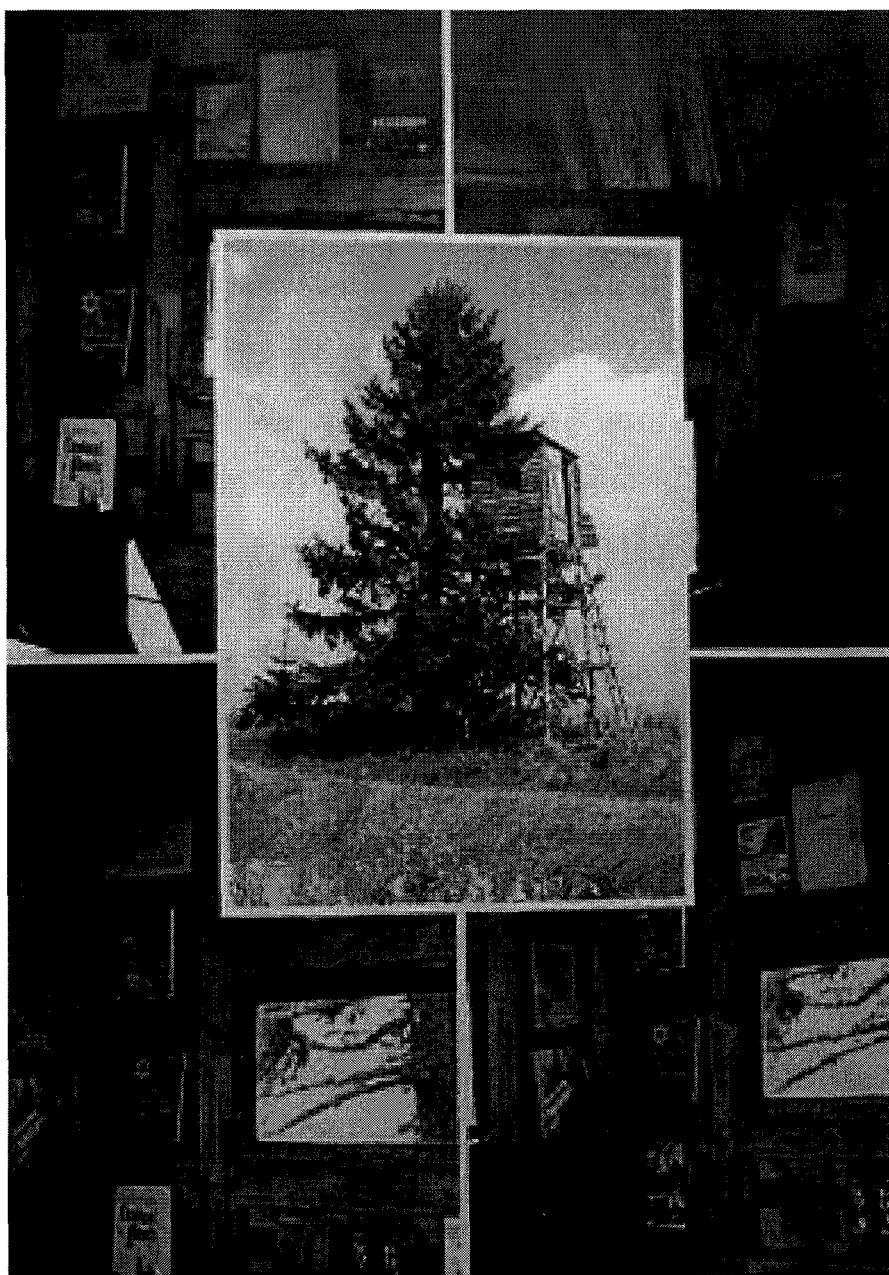
⁷⁵ Gabalová, Zdena, Poznámky k jedné performanci, *Někde něco 12*, jaro 1989, nestr.

projevu považovat je za performance, navazující na tělové umění 70. let a originálně rozvíjející postmoderní performance let osmdesátých.

V Praze se od roku 1993 odvíjí rozmanitá činnost *Skryté Tvůrčí Jednotky K'd*, jejímž hlavním protagonistou je Krištof Kintera. Společně s obměňujícími se členy *Jednotky* uskutečnil Kintera celou řadu akcí, které mají většinou podobu kolektivní performance, přerůstající někdy v happening. Organizačně velice náročná byla například akce, do které Jednotka zapojila celou řadu svých přátel a známých. Na velikonoční pondělí v roce 1994 přečetlo ve stejný čas několik desítek mladých mužů v černých oblecích jeden přesně určený úryvek z bible. Každý z nich se svou biblí v různých jazycích obsadil jeden z výklenků zářivě bílého atria budovy Právnické fakulty University Karlovy. Tato monumentální, vizuálně i zvukově poutavá kolektivní performance po chvíli, díky reakcím nic netušících studentů a profesorů právnické fakulty, přerostla v happening. I v dalších různorodých akcích Jednotka sehrává důležitou úlohu vizuální a zvuková stránka performance, která je často rozvinuta použitím nejrůznějších médií.

Úplně odlišnou povahu má tvorba Lukáše Gavlovského, jenž je pokračovatelem autorů hlásících se k land artu. Jeho tvorba se odvíjí, jako v případě Miloše Šejna, z intenzivního vztahu k přírodě. Od tradiční tvorby se Gavlovský postupně dostal přes malbu přírodninami a přírodními pigmenty až k akcím v krajině. Jeho zatím asi nejnáročnější akcí je *Hora – sopka*, realizovaná v roce 1995 nedaleko tolik diskutované hory Tlustce. Průběh akce popsal Josef Hlaváček: „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.“⁷⁶ Tato akce je zajímavá nejen svým symbolickým obsahem a rituálním provedením, ale především precizně formulovanou myšlenkou s neskrývaným ekologickým podtextem. Právě záměrný důraz na ekologii, který se dříve v českém akčním umění objevoval jen ojediněle, je pro Gavlovského realizace typický.



Pavel Ryška – *Posed – Veřejná knihovna* (1997)

⁷⁶ Hlaváček, Josef, Panychida?, *Atelier*, č. 2, 1996, s. 16.

V přírodě pracuje i Pavel Ryška z Třebíče, který na místech s krásným výhledem vytvořil několik křesel, jejichž zvláštnost spočívá v tom, že jsou vytvořena z přírodních materiálů. A tak *Hliněné křeslo obílené vápnem*, vytvořené v červnu 1994 v lukách za Jestřebím, rozpustily podzimní deště a *Křeslo z vrbového proutí* od dubna 1996 zakořeňuje v mokřadle v Jestřebí. Citlivost autorových zásahů do přírodního prostředí je v dnešní době opravdovou vzácností. Vzácností je i jeho postoj, kterým účinně ignoruje umělecký provoz. Tak třeba v projektu *Kraslice (Veselé velikonoce)* (1996) proměnil kus pole makovic tím, že na každou z nich průmyslovým latexem nakreslil falešnou stopu po vytékající šťávě surového opia. V roce 1997 parafrázoval „ochranářskou“ činnost, když v rámci projektu *Plevel* označil desítky bolševníků velkolepého štítky s textem **Rostlina pronásledovaná státem**. Následně vyrobil podle standardních sáčků se semeny užitkových rostlin firmy SEMO i sáčky se semeny agresivního plevele bolševníku a vpašoval je do zahrádkářských obchodů. Dalším projektem v přírodě byl *Posed – Veřejná knihovna*. Několik posedů kolem vesnice Šašovice v roce 1997 Ryška proměnil v útulné čítárny veřejné knihovny. Kvalitní tituly ze současné filozofie, psychologie i beletrie byly místním myslivcům na posedech kdykoli k dispozici. Provokativní sonda do vesnického prostředí má ve svých dalších rovinách řadu styčných bodů s oblíbenými performancemi atakujícími náhodné kolemjdoucí na ulicích měst. I když se komunikace umělce a diváka v tomto případě odehrává nepřímou, přesto je zde přítomná. Stejně jako v klasické performance roztáčí kola nejrůznějších situací, která však díky jejímu dlouhému trvání a úzkému propojení s normálním životem často přesahují hranice umění. Nejde zde tedy pouze o negaci uměleckého provozu ve smyslu odmítnutí finálního artefaktu, ale spíše o odmítnutí uměleckého provozu jako takového. Dílo není vytvořeno ani

pro galerijního ani pro festivalového diváka, je podvratnou intervencí umění do reálného života, pravým uměním ve veřejném prostoru. Díky své odloučenosti od kulturních center se nestalo součástí žádné umělecké instituce a kdyby nebylo gestem umělce, snad by ani nebylo uměním. Pouze výjimečně zaujatým osobám bylo k němu umožněno putovat, jako za legendárními díly amerického land artu, a tak se stejně jako tato díla, nejen díky své fotodokumentaci, zadními vrátky vrací do světa umění.

Existují však i další autoři mladší generace, kteří se v některých svých dílech blíží akčnímu umění. Za všechny bych jmenovala práce Jiřího Příhody z konce 80. let, jenž se staly součástí krajiny, ojedinělou rituální akcí *Havran* (1991) Milana Periče, performance Františka Kowolowského a akce Richarda Fajnora, který ve svých performancích nápaditě využívá nových médií. Vyzdvihnout je třeba akci *Slzy pro Afriku* (1995) Jiřího Černického. Autorův utopický, ale nesmírně lidský projekt spočíval v tom, že v rámci své výstavy shromáždil od návštěvníků české slzy a ty odvezl do etiopské Lalibele jako duchovní charitativní dary. Poté sám absolvoval cestu pěšky a stopem napříč rovníkovou Afrikou. Tato akce, která brilantním způsobem odkrývá v dnešní společnosti tolik opomíjené možnosti – vždyť, jak napsal sám autor: „Pár mikrolitrů v sobě ukrývá prožitek třeba tří set lidí,⁷⁷ – patří mezi nejoriginálnější a nejnáročnější akce v českém umění 90. let.

V neposlední řadě je třeba zmínit aktivity ostravských bratranců Jiřího Surůvky a Petra Lysáčka. Společně vystupují pod názvem *Předkapela Lozinski*, ale performance kromě své tradiční tvorby realizují i každý zvlášť. Surůvkovy akce jsou většinou vizualizací groteskní vypočítané myšlenky. V Lysáčkových akcích sehrává důležitou úlohu ironie a

⁷⁷ Jiří Černický (kat. výst.), Ústí nad Labem, Výstavní síň E. Filly, září – říjen 1996.

mystifikace, i když v některých autorových performancích se objevily i velice vážné momenty. Například performance *Dřevěný obleček* (1997), realizovaná v rámci festivalu *Permanentní performance* v Chebu, vyžadovala nesmírné fyzické nasazení, které se v akčním umění od 80. let vyskytuje jen zřídka.



Petr Lysáček – *Dřevěný obleček* (1997)

Díky působení Petra Lysáčka a Jiřího Surůvky je performance v Ostravě velice živá. Jejich postkonceptuální přístup, plný improvizace a náhodných podnětů přetavených do jasně vypointované formy se objevuje

například v tvorbě skupiny *Kamera skura*. První společné akce skupiny se zaobíraly obskurními tématy, ironizací historických objevů a technických záhad, jako například *Převrácený obraz* (1996), demonstrující princip camery obscury, nebo pseudoalchymistické demonstrace *Přesun člověka v prostoru* (1996). V druhé polovině 90. let se obsah akcí pomalu přesouval k aktuálním společenským tématům. I ty Kamera skura nadále zpracovávala s lehkou mystifikací a nadsázkou. První z nich byli *Výrobci fénů* (1998) pro festival performance A. K. T. v Brně. Ve „firemních“ tričkách a automobilu nejdříve po městě nakupovali součástky na výrobu fénu (např.: dětský vysavač, teleskopické nožičky, novodurová trubka). Na rušném náměstí pak v rámci „reklamní akce“ kompletovali „luxusní fén pro náročné zákazníky“. Následný projekt *Velká předvánoční autogramiáda* byl založen na podobné kolektivní mystifikaci, působil však ještě věrohodněji.

V předvánoční Praze se objevily plakáty nové populární hudební skupiny Kamera skura. Zvaly na autogramiádu při příležitosti jejího turné. Tváře novým idolům dívčích srdcí propůjčili čtyři reální členové skupiny Kamera skura. Těm se poté v převleku mladé hudební skupiny podařilo vystoupit i v ranním vysílání TV Nova. Fakt, že moderátorům pořadu, kteří doufali, že Kamera skura „předvede“ nějakou performance, nedošlo, že celé vystoupení skupiny je vlastně performancí, velmi dobře ukazuje na nemožnost propojení současné výtvarné scény s populárními médii. Druhou částí byla reálná autogramiáda skupiny před obchodním domem Kotva. Hvězdná image imaginární hudební skupiny zde byla konfrontována s obyčejností členů Kamery skury – o mladé výtvarné umělce najednou neměl nikdo zájem. Celá tato akce vtipně glosovala nejen praktiky „show businessu“, ale hlavně demonstrovala situaci mladého českého umění.

Nastolila otázky do jaké míry by současné výtvarné umění bylo schopno vytvořit masově lákavou image a zapojit se do toku mediální komerce.



Kamera skura – *Výrobci fénů* (1998)

Životaschopnost akčního umění potvrzuje i několik festivalů performance, jež na našem území v 90. letech vznikly. Hned na počátku 90. let se pokusil akční umění začlenit do výstavní činnosti největší státní umělecké instituce kurátor Národní galerie v Praze Jiří Zemánek. V roce 1992 uspořádal na zámku Zbraslav mezinárodní festival akčního umění *Factum I.*, kterého se zúčastnili tři zahraniční a tři domácí umělci střední

generace (Yvonne Austen, Servie Janssen, Monika Klingler, Miloš Šejn, Tomáš Ruller, Marian Palla). Další ročník tohoto festivalu už se nepodařilo zorganizovat, ale fakt, že tak konzervativní instituce jako je Národní galerie uznala akční umění jako svébytnou formu uměleckého vyjádření a začlenila ho do svých sbírek, je jistě významný.



Jiří Surůvka – *Pater noster, oroduj za nás* (1991)

V roce 1994 vznikl v Ostravě mezinárodní festival akčního umění *Malamut*, který má za sebou neuvěřitelných sedm ročníků. Malamut si zaslouží pozornost nejen jako nejdéle konaný festival akčního umění v České republice, ale i díky tomu, že ho jeho protagonisté Petr Lysáček a Jiří Surůvka léta organizovali bez zázemí galerie nebo jiné instituce, navíc v místě značně vzdáleném hlavním kulturním centřům. Ostrava se svým syrovým a existencionálním prostředím dávala po sedm let mnoho podnětů k přímým pouličním akcím jak celé řadě českých tak i zahraničních performerů. Každý, kdo se u nás akčnímu umění v 90. letech aktivně věnoval, se na Malamutu alespoň jednou objevil. Navíc se zde český divák mohl seznámit s řadou zajímavých zahraničních umělců. V roce 1999 převzala funkci organizátora Malamutu soukromá ostravská Galerie 761

v čele s René Rohanem, který patří do druhé generace ostravských performerů. Ten začal festival orientovat novým směrem. Vedle performance, na niž byl v Ostravě tradičně kladen důraz, se na Malamutu objevily i instalace ve veřejném prostoru zacílené na interaktivní působení na diváka. Tento posun je typický pro akční umění v 90. letech, kdy se stále více objevují akce, v nichž se prolínají nejen různé umělecké obory, ale i média. Malamut se tak otevřel novým polohám akčního umění i jiným hraničním projevům, které přes svou nezařaditelnost fungují na naší scéně dodnes.

Další festival akčního umění je *Serpens*, konaný v roce 1996 a 1997 v Synagoze Na Palmovce v Praze. Vznikl z iniciativy stejnojmenného sdružení, které ve staré sakrální budově od roku 1995 pořádalo výstavy, divadelní představení, koncerty a performance. Obou ročníků se zúčastnilo více než třicet performerů, multimediálních umělců a divadelních skupin z České republiky, Slovenska, Maďarska, Litvy, Německa, Švýcarska, Velké Británie, Irska, Portugalska a Kanady. V rámci festivalu byl kladen důraz na vztah umělce k místu (ať již k historické budově židovské synagogy nebo k sociálně vypjatému prostředí staré Libně) a na překračování hranic mezi uměleckými obory a žánry (zúčastnění performeři často využívali prostředků filmu, videa, hudby, experimentální poezie nebo dokonce instalace).

Festival, který opět zdůraznil čistou performance jako základní podobu akčního umění, vznikl v roce 1997 v Brně. Brno je typické tradicí konceptuálního a akčního umění. Dům umění města Brna v 90. letech systematicky mapoval lokální i zahraniční scénu právě s důrazem na tyto projevy. Festival performance *A.K.T.* byl jen logickým vyústěním těchto snah. Jeho kurátoři Tereza Petišková a František Kowolowski se pokusili vedle sebe představit práci starší generace akčních umělců a projevy

nejmladších tvůrců v této oblasti. Stejně jako v případě ostravského Malamutu i v Brně byl kladen důraz na akce v exteriéru města. Druhý ročník festivalu A.K.T. se konal v roce 1998. Desítky českých a slovenských umělců několika generací zde rozestřela široké spektrum podob současného akčního umění.

Ve stejném roce jako A.K.T. v Brně se uskutečnil jediný ročník festivalu *Permanentní performance* pořádaný chebskou Galerií 4. Organizátorům festivalu se do Chebu podařilo seznat umělce několika generací. Generaci klasiků reprezentovali Milan Knížák, který se symbolicky zúčastnil přednáškou, Milan Kozelka, Marian Palla a Tomáš Ruller, vedle nich vystoupili umělci střední generace jako například Petr Lysáček a Richard Fajnor. Nejmladší generaci prezentovali například Petr Váša a Skrytá tvůrčí jednotka. Výjimečnost tohoto festivalu spočívala právě v propojení umělců, kteří se akčnímu umění věnovali ještě za totality, s umělci náležícími do generace 90. let.

V roce 1998 se objevil další festival akčního umění, a to opět v Praze. Linhartova nadace, která podporuje celou řadu projektů nezávislé kultury a provozuje alternativní prostor Roxy, umožnila vzniknout festivalu *Akční Praha*. Vzhledem k tomu, že právě v Roxy se pravidelně prezentuje tvorba překračující ustálené hranice jednotlivých oborů, jako je hudba, divadlo, tanec a výtvarné umění, našel zde festival dobré zázemí. První ročník Akční Prahy ukázal, že v rámci tohoto kontextu je možné akci vnímat v širším záběru, než je tomu běžné na jiných festivalech zaměřených především na performance. Na tuto specifičnost navázal i druhý ročník festivalu, který se konal v roce 2000. Byli na něj pozváni výhradně divadelníci, kteří se představili formou pouličních happeningů, akcí a performancí.

Na závěr je potřeba zmínit festival *Pražský parní válec 2000*. Organizátorům tohoto festivalu se totiž do Prahy podařilo sežvat významné osobnosti akčního umění z celého světa (Oleg Kulik, Alexander Brener, Patty Chang, IRWIN), které vystoupili po boku důležitých osobností a skupin z České republiky (Jiří Surůvka, Petr Lysáček, Kamera skura, Jednotka ad.). Festivaly akčního umění se staly významnou součástí české výtvarné scény. Fakt, že jich v tak malé zemi vzniklo během jednoho desetiletí tolik, svědčí o nebyvalém zájmu a potřebě provozovat tento druh umění.

SOUPIS AKCÍ

České akční umění 60. – 90. let

Karel Adamus, 1943

- 1983 – 1993 Peripatetické básně
Větrné básně
- 1991 Krátká řeč o umění I, Eindhoven, Het Apollonius (25. 5.)
Krátká řeč o umění II, Milano, Spazio Ansaldo, Itálie (2. 10.)
Krátká řeč o umění III, Plasy, Hermit (20. 6.)

Aktual, založen 1966

Aktuální umění, založena 1964

Akce obou skupin jsou zařazeny v rámci díla Milana Knížáka.

Vladimír Ambroz, 1952

- 1974 Čas, Brno
- 1975 O víkendu
Strom, Brno
Přenášení tepla (se Sonny Halasem), Brno
- 1976 Odpadky, Brno
Člověk automobil, Brno (říjen)
- 1977 Plastic People, Brno
Sledování TV (s Marianem Pallou a Genevieve Benamou),
Brno
- 1978 Zrcadlo, Brno
Splynutí, Brno
Čmárání, Brno
Odrazy, Brno
Bez názvu (Zed'), Brno
Jen dál, Brno
- 1979 Bez názvu, Brno
- 1980 Medianman, Brno
Odpadky, Brno
Plakáty, Brno
Hlavní třída, Brno
- 1981 TV piece, Brno (leden)

Jan Ambrůz, 1956

- 1987 Obrazce z kamenů, řeka Bečva
- 1987 – 1989 Plovoucí konstrukce, lom v Olšovci

Jiří Beránek, 1945

1972 Rozpad

1975 Chodba

1986 Vrstvy

B.K.S., založena 1974

Vzhledem k režimu utajení, který je identickou součástí aktivit B.K.S., není možné uvést seznam akcí této organizace.

Eugen Brikcius, 1942

1966 Achilles a želva, Praha

Šachy, Praha

1967 Zátíší (jarní verze), Praha

Happening v Hlávkově koleji, Praha (duben)

Díkůvzdání, Praha

Paření na ideu obrazu, Praha, Galerie V. Špály

Happening č. 7 (Polidštěná křižovatka), Praha

Happening v Teplicích

1968 Mystifikační svatba, Praha

Zátíší (zimní verze), Praha

Pocta Mistru Horskému, Ostrava

Smith – Novak Event (s D. Boshierem a J. Tilsonem), Praha

Piknik na Zámeckých schodech, Praha

1969 Pocta Mistru Horskému, Londýn, Velká Británie

1970 Sluneční hodiny, Roztoky u Prahy

Měsíční hodiny (realizace J. Hlína 1991)

Dalekohledění (s Rudolfem Němcem), Praha

Duhové louže, Praha

1991 Zátíší 2 a půl, Praha

Zátíší 3, Praha

1992 Televizní happening Díkůvzdání, Praha

1993 Prezentace knihy Sud kulatý, Praha

Návrat Šemíka, Praha

Předávání výtvarné múzy, Praha

1994 Odlet čtenáře Lidových novin ze střechy paláce Dunaj, Praha

Žižkovské pozdvížení, Praha

Vyšehradská árie, Praha

Dokud bude Osel řvátí, Kutná hora

Závěsný let, Praha

Předávání literární múzy Památníku národního písemnictví a odlet na Slavín, Praha

1995 Jádru pudla, Praha

- Prezentace knihy Útěcha z mystifikace na Vítkově, Praha
 1996 Literární výlet, Praha
 Odhalení ideálního domu, Praha
 Škola hrou, Praha
 1997 Poslední hattrick Antonína Panenky, Praha

Pavel Büchler, 1952

V první polovině 70. let byl Büchler jedním z hlavních organizátorů akcí volného sdružení K.Q.N.

- 1976 Hranice (Obřad pro ty, kteří odešli), Hranice na Moravě (31. 12.)
 „V Universitní knihovně v Praze podtrhal slovo „láska“ ve všech českých slovnících.“
 1977 2200 mⁿ/m, Lomnické sedlo (26. 5.)
 Až po nejmenší zrnko písku..., Poprad, Slovensko (květen)
 „Křestní jména“, Praha (13. 6.)
 „Jakoby na někoho čekal“, Praha
 „Kámen, který jsem dostal...“, Praha
 Homage to N. Y. C. (akční kniha)
 Homage a G. B. (akční kniha)
 BOOK (akční kniha)
 1978 Až na konec cesty, Českomoravská vrchovina (duben)
 Od vody k vodě, Krkonoše (duben)
 Den namáhavé práce, Vizovice na Moravě
 Slepé kresby (pod dohledem)
 Vyměňování kamenů
 Kniha o čaji (akční kniha)
 Four Letters (série akčních knih)
 Crushed / Smoothed (akční kniha)
 Visiting Book (akční kniha)
 1980 Blue Gauloises Sky, Praha
 „Na každou lavici v parku na Vyšehradských hradbách jsem položil v neděli ráno kapesní zrcátko.“
 Malechov 19. 7. 1980 (akce a akční kniha), Malechov
 Zmuchtlat / uhladit, Praha
 Má vlast, Praha (listopad)
 1981 Zpráva na rozloučenou (4. 2.)
 Trying to Fit, Paříž, Francie (únor)
 Jednou nohou tam, jednou tady, Great Yarmouth – Newport, Velká Británie (březen)

Václav Cigler, 1929

od 1959 Krajinné projekty

Josef Daněk, 1961

- 1983 Moje první jízda tramvají (s B. Rozbořilem a A. Hlávkou), (15. 3.)
1987 Poslední oběd (s B. Rozbořilem a I. Sedláčkem), (31. 12.)
1988 Ambrož – svátek svátků (s B. Rozbořilem), Brno (7. 12.)
1989 Mezi jídlem a uměním, Grillgalerie, Brno (12. 4.)
+ řada vernisážových vystoupení

Hugo Demartini, 1931

- 1968 Akce v krajině
1968 – 1969 Demontrace v prostoru

Group m., založena 1971

- 1971 Snow day, Utěchov (2. 1.)
Merde, Bílovice u Brna

Miroslav Sonny Halas, 1946

- 1970 Pohled do jiné země, hřeben Pálavy (9. 5.)
1971 Upoutání stromu kotevním systémem, okolí Brna (27. 3.)
Barevná stopa gravitace, Brno (27. 6.)
1972 Voda kontra gravitace, jezero nedaleko Rudic (17. 9.)
Cesty (24. 4.)
Cesty I, Brno – Střelice (13. 5.)
Cesty II, Střelice – Tetčice – Střelice (21. 5.)
Cesty III (4. 5.)
Čas + Světlo (8. 5.), (nerealizováno)
Vliv vojenské hodnosti na zrychlení času (7. 5.),
(nerealizováno)
Stabilizace stromu, Rudice, Moravský kras (27. a 28. 6.)
Nasycený prostor a jeho stopa, Brno (6. 12.)
1972 – 1973 Autoatlas hmyzu
Geogetický pohled
–Kulatost, okolí Brna (16. 12.)
–Dutost, okolí obce Klobouky
1973 Exploze a její stopa, Brno
Vojenský suchar, Náměstí n. Oslavou (21. 1.)
Zaměření slunce, Blansko (29. 1.)
Absolutní jaro, Brno (15. 3. – 30. 3.)
Vychýlení Golfského proudu, Omaha Flow Systems,
Nebraska, U. S. A. (1. – 23. 4.)
Průtok M3/sec., Říčky (10. 5.)
Křížení ve 14.20 hodin, Brno (9. 8.)

- 1974 Neolitická malba, bývalé stříbrné doly u Domašova
(13. – 15. 4.)
Globus
- 1976 Ošetření lesa, okolí obce Lipůvka
Krášlení lesa, okolí obce Ořešín
Velká galaxie, okolí obce Lipůvka (9. 5.)
Pokus o reálný záznam krajiny, Brno
Moje zahrada
Kartografická činnost
Hudební partitury (realizováno 12. 6. 1978 v Brně, Divadlo hudby)
- Akce ze 70. let, u nichž není známo přesné datum.
Mrak (nerealizováno)
Barevné zaměření města Herbsteinu, okolí Herbsteinu, Německo
Krajinomalba, Českomoravská vrchovina
Přibližování krajiny, okolí Brna
Slunce – déšť
Jaro za dveřmi, Brno
Tah Havrana (korespondenční akce)
Kámen, Brno
Metr Drátu, obec Přáslavice

Josef Hampl, 1932

- 1976 Akce šipka (10 realizací), Hrušov nad Jizerou (září)
Světelná šipka, Praha (15. 9.)
- 1977 Akce Karlín, Praha (listopad)
- 1979 Krychle, Hrušov nad Jizerou (červenec)
Přemístění (3 akce), pískovna Dražice (srpen)
- 1983 Nábytek, Praha (červenec)
Tramvaj I (3 akce), Hrušov nad Jizerou (srpen)
Kaskáda, Hrušov nad Jizerou (srpen)
Kameny, Hrušov nad Jizerou (srpen)
Horizontální dialog, Mutějovice, sympozium Chmelnice (září)
- 1984 Labyrint, Hrušov nad Jizerou (17. 8.)
Překřížení, Hrušov nad Jizerou (20. 8.)
Závoj, Hrušov nad Jizerou (21. 8.)
Tramvaj II, Hrušov nad Jizerou (27. – 31. 8.)
Kresba
300 kg hadrů, Praha, Akademie výtvarných umění (12. 9.)
- 1985 Schody, Hrušov nad Jizerou (srpen)

- 1986 Paříž – Praha – Paříž (s Janem Sekalem), Chessy-Montervrain,
Francie
1. Lettre – Dopisy
 2. Colonne – Sloupy
- 1988 Krajina klínu – Klín krajiny, Praha, Forum '88
- 1989 Sloup krajina, Praha, Národní technické muzeum
Výš a chlupatějc
- 1990 Paříž – Praha – Paříž II (s Janem Sekalem), Moissy-Cramayel,
Francie
1. Návaznost I (16. 7.)
 2. Návaznost II (17. – 18. 7.)
- 1994 Horizontální dialog
Dobrá voda

Olaf Hanel, 1943

- 1965 Modré pytle v řepce olejné
- 1967 Snoubení Seiny se Sázavou
Rozdělení Cheopsovy pyramidy (nedokončeno)
Pocta Délskému námořnímu svazku
- 1971 Setkání – Profily
- 1972 Pocta jasným hvězdám (jaro), okolí Světlé n. Sázavou
Pocta Charamzům – Planetarium (podzim), lom v Lipnici n.
Sázavou
- 1974 Produkce pro cestující Praha – Brno (parní varhany)
Poselství pro příští generace
- 1975 Blaník – Buzení Blanických rytířů (se Snem noci svatojánské
band)
Vltava – Pocta B. Smetanovi (s Karlem Neprašem a Snem
noci svatojánské band)
- 1976 Free step show (s Marií Benetkovou)

Vladimír Havlík, 1959

- 1978 Obydlí, Českomoravská vrchovina
Vítání jara, Olomouc
- 1979 Spánek, břeh Svratky u obce Dalečín
Obrazy – Představy – Domy – Sny, Mušov
Komunikace, Českomoravská vrchovina
Pocta Kazimíru Malevičovi, břeh Svratky u obce Dalečín
Cesta, Českomoravská vrchovina
Zahřívání stromu (Vítání jara), Olomouc
Bez názvu (Proprání denního tisku), přehrada Vír
Linie – Pocta R. Magrittovi, Českomoravská vrchovina

- 1980 Strašáci, Českomoravská vrchovina
 Šest koncertů, Lipníku nad Bečvou
 Přehrátí J. S. Bacha větru, Českomoravská vrchovina
 Sad (Vítání jara), Svatý kopeček u Olomouce
- 1981 Hudba pro vítr, Olomouc
 Psychologická hudba, Olomouc
 Pokusná květina, Olomouc
 Záměna, Olomouc
 Konfrontace – Bolest stromu a bolest člověka,
 Českomoravská vrchovina
 Ohně na řece, řeka Svratka u obce Dalečín
 Čtverec – kámen, voda, mráz, led (do 1982), řeka Svratka
 u obce Dalečín
- 1982 Otisk v dešti, Dalečín
 Přivolávání podzimu, Dalečín
 Pokus o spánek, louka u Dalečína
 Svatba, Českomoravská vrchovina
- 1985 Kniha o podlaze mého pokoje, Olomouc
 Velká frotáž, Olomouc, Václavské náměstí
- 1989 Mezistátní setkání proběhlo v přátelské atmosféře, Nové
 zámky, 2. mezinárodní festival experimentálního umění,
 Slovensko
- 1994 Bílý prach, Ostrava, Malamut
- 1997 Exhibition, Brno, A. K. T.
 Public Exhibition, Ostrava, Malamut

Lumír Hladík

- 1981 Bez názvu, pobřeží Baltského moře

Dalibor Chatrný, 1925

- 1970 Osmihodinová výstava, Brno, Dům umění
- 1970 – 1976 Projektové kresby
- 1973 – 1974 Magnet – piliny
- 1974 Souvislosti protilehlých horizontů, Morava
80. léta Symetrické kresby
 Kresby s překážkami

Ivan Kafka, 1952

V tomto seznamu uvádím všechny autorovy realizace, protože i některé instalace v interiéru a v městském prostředí v sobě obsahují akční prvek.

1975 – 1976 Povídka o skládání, vlání a zvedání, Českomoravská vysočina

1977 Příběh se stromem I a II, Českomoravská vysočina

1978 Pro soukromou potřebu, Českomoravská vysočina
Trávy, Českomoravská vysočina

1979 Pro soukromou maxipotřebu, Českomoravská vysočina a Praha

Vymezení – kmeny (světlé – tmavé), Českomoravská vysočina

1979 – 1980 Cyklus bez názvu

–Duralová krychle, Českomoravská vysočina

–Větve, Českomoravská vysočina

1980 –Sláma, Praha

–Kameny, Českomoravská vysočina

–Listí, Praha

–Sníh, Českomoravská vysočina

–Led, Českomoravská vysočina

–Písek (rezignace), poloostrov Hell, Polsko

Prostor průchodem porušitelný, Malechov

1981 Přemístění I (dno rybníka), Českomoravská vysočina

Hledání, Kosov

Bílý prostor, Prostor radosti, Malechov

Vymezení, Praha

1981 – 1983 Cyklus Nabírání

–Lopatka písku, poloostrov Hell, Polsko

–Lopatka sněhu, Českomoravská vysočina

–Lopatka hlíny, Českomoravská vysočina

–Lopatka šterku, Krkonoše

–Lopatka bláta, Praha

Přemístění II (hladina rybníka), Praha

1981 – 1988 Větrná kresba I, Českomoravská vysočina

Větrná kresba II (nerealizováno)

1982 Přesložení, Praha

Propojení (nerealizováno)

1982 – 1984 Sebraný odlesk, Praha

1982 – 2007 Malé omšení, Českomoravská vysočina

1983 Kopec / Stoh (nerealizováno)

Předělení / Rozdělení (nerealizováno)

- Zavěšení, Mutějovice, symposium Chmelnice
 Na zdymadle (nerealizováno)
 Velká deformace (nerealizováno)
- 1984 Bílá koule na Bílé hoře, Praha
 Kopec s nedosažitelným vrcholem / Český škrabák
 (nerealizováno)
- 1984 – 1987 Zachycený stín, Českomoravská vysočina
- 1985 Krásná hromada, Českomoravská vysočina
 Nepřekonatelný přestup (nerealizováno)
- 1986 Chybějící odraz (nerealizováno)
 Prosvětlení, Českomoravská vysočina
 Mezi vrstvami (s Tomášem Rullerem), Praha
 Společný Jyväskyläský kopec na jezeře, Jyväskylä,
 Finsko
- 1987 Kopec, na který se nedá vylézt (nerealizováno)
 Nadějný kopec marnosti (nerealizováno)
 Dva stavy možného snažení, Lodž, Galerie
 Wschodnia, Polsko
 Kamenný kopec pro Stein, Rakousko (nerealizováno)
- 1988 Velmi podivný jarní kopeček, Koloděje
 7 kamenných hromad pro Stein / O několika
 zdánlivých jistotách a jedné jisté nejistotě, Stein,
 Rakousko
 „Téměř jednolitý celek“, Praha
 Vratký vrchol, Lubenec
 Možná nemožnost – nemožná možnost
 (nerealizováno)
- 1989 Trocha života (zastření), Praha, Národní technické
 muzeum
 Nepatrné povstání, Praha, Lidový dům (později
 opakovaně realizováno)
 O mohoucí nemohoucnosti, Praha, Národní galerie
 (později opakovaně realizováno)
- 1990 Zaplnění, Praha (koncept z roku 1982)
 Totéž v bleděmodrém, Regensburg, Německo
 Skutečnost + sen / dvě skutečnosti, Rakousko
 O opakovaném koloběhu a lidském hmoždění,
 Liberec, Malá výstavní síň OKS
- 1990 – 1991 Neoddělitelné rozdělení, Recklinghausen–Kunst-
 halle, Německo
- 1990 – 1993 27 vonících sloupů, Vlkov, Galerie Sýpka
- 1991 Pinožení / Důlky opačně, Praha, Národní galerie

- Prostor průchodem porušitelný II, Paříž, Musée d`Art Moderne de la Ville de Paris, Francie
 Přítomná minulost – minulá přítomnost, Banská Bystrica, Barbakan 92, Slovensko
 Plno prázdna, Praha, GHMP
- 1992 – 1993 Odnikud nikam, Praha, Mánes (později opakovaně realizováno)
- 1993 Temné světlo, Krems, Minoritenkirche, Rakousko (koncept z roku 1991)
 Modrý přesah, 3rd Minos Beach Art Symposium, Řecko
- 1993 Lesní koberec pro náhodného houbaře I, Praha (koncept z roku 1986)
- 1994 Výstraha z radosti, Londýn, South London Gallery, Anglie (koncept z roku 1992), (později opakovaně realizováno)
 Říp na západě / Kopec k obcházení, Plasy, Hermit 94
 Mystifikační pohrobek, Praha
 Prostor volnosti (i skleslosti), Mělník (koncept z roku 1975), (později opakovaně realizováno)
 Permanentní povstání, World Financial Center New York, U. S. A. (koncept z roku 1989)
 Lesní koberec pro náhodné houbaře II, Praha
 Rej 1399 – 1995, Praha, Nová síň
- 1995 – 2045 Omšení, Rovaniemi Art Museum Ounasriver, Finsko
- 1995 Zdvojení 1291 / 1995, Galerie Klatovy – Klenová (koncept z roku 1990)
 Lesní koberec pro náhodné houbaře III, Praha
- 1996 O malosti a nesmírnosti, Dubrovnik, Betina pláž, Chorvatsko (variací konceptu z roku 1992)
 Letmý stolek, Praha, Galerie '60 / '70
 Projekt pro jedno leštní místo, Wiepersdorfský les, Německo (koncept z roku 1982)
 Lesní koberec pro náhodné houbaře IV, Praha
- 1997 Roviny k přesahu, Vídeň, Kusthalle Wien im Museums–quartier, Rakousko
 Chrčení do prázdna, Litoměřice, Galerie výtvarného umění (koncept z roku 1987)
 Stolek k obhlédnutí, Litoměřice, Galerie výtvarného umění (koncept z roku 1969)
 Letmý stolek II, Praha, Mánes (koncept z roku 1960)
- 1997 – 1998 „Ostrov“ volnosti (i skleslosti), Linec, Rakousko

Svatopluk Klimeš, 1943

- 1973 Blíž k zemi
1982 Záznam pohybu, Jánské lázně
1983 54 kamenů a 24 kusů plátna, Mutějovice, symposium Chmelnice
1985 Testování, Praha, ÚKDŽ
1986 Banket s ohněm, Praha, ÚMCH ČSAV (14. 4.)
Očista zahrady, Košice, Slovensko
1988 Ekologická performance na mostecku, Litvínov
1990 Oheň – Voda, Louny, Malá galerie
1991 Banket pro hosty, Mnichov, Německo (13. 4.)
1992 Help, Heidelberg, Německo (9. 5.)
Ubývání měsíce nad Pasekou, Praha
1993 Pro 75, Praha, Galerie mladých
1994 Oheň – Voda, Praha, Středoevropská galerie (3. 2.)
Pocta svatojánským ohňům, Katowice, Polsko (24. 6.)
Echo na břehu Jizery – A, B, C, Hrušovice (6.– 8. 7.)
Střely čarodějnic, Praha (1. 9.)
Zapomněl jsem prosit za anděle oni pak zapomněli prosit za nás,
Třebíč (29. 7.)
Serpens, Třebíč (29. 7.)
Hromy blesky, Praha, Galerie mladých (19. 8.)
Hladina světla – Pocta Sotovi, Praha, synagoga na Palmovce
(31. 10.)
1995 Já – Oheň – Voda, Praha, Malostranská beseda
Serpens 30, Praha, Serpens (12. 5.)
Trigon, Plzeň, Galerie Trigon (19. 9.)
Molekula DNK, Praha, Serpens
1996 Jedna věc bez druhé, Vancouver, Kanada (11. 5.)
Inter arma silent musae, Praha (11. 6.)
Different trains differently, Nové Zámky, Slovensko (27. 9.)

Milan Knížák, 1940

- 1962 Akční dílna na ulici, Nový květ, Praha,
1963 Seance, Nový svět, Praha
Demonstrace objektů, Praha, Nový Svět
Šperky, Praha
Prostředí, Praha, Mariánské lázně
1964 První manifestace Aktuálního umění, Praha, Nový svět
Individuální demonstrace, Praha
Totální demonstrace, Praha
Demonstrace jednoho, Praha

- Aktuální procházka po Novém světě – Demontrace pro všechny smysly, Praha, Nový svět
Ritus (nerealizováno)
Uměle inscenované přírodní úkazy (projekt)
Lidé uvnitř obrazu (projekt)
- 1965 Výstava mnou nevytvořených objektů, Praha
1000 dopisů obyvatelstvu
Anonymní změna prostředí, Praha
Destruovaná hudba, Praha, Nový svět
Demontrace pro J.M., Praha
Druhá manifestace Aktuálního umění, Praha
Proč právě tak – akční přednáška na břehu Vltavy, Praha
Jak aktualizovat oděvy
Rozdávání papírových vlaštovek, Praha
Hra na vojáky, Praha, Petřín
Slož dvoumetrovou papírovou vlaštovku, Praha
Procházka Prahou (provedení zablokováno VB)
Hry – šíření nápisů na zdech a chodnicích, na vlaštovkách, v dopisech neznámým, atd.
- 1966 Nápis na zdech a chodnicích
Events pro Fluxus
Kalendář, Praha, Nový Svět
Událost pro poštu, VB a dům č. 26 ve Václavkově ulici v Praze
Instrukce pro nájemníky, Mariánské Lázně
Domovní schůze v domě č. 6 ve Václavkově ulici, organizované VB a mnou, Praha
Kuličkový turnaj, Praha
Přednáška v klubu VŠZ, Praha
Týden, realizováno na více místech na světě
Výlet, Praha
Provolání k dlouhovlasým
Založení A-klubu
Instrukce pro členy A-klubu a ostatní
Hřebíkové dopisy obyvatelům
A-závod (nerealizováno)
- 1967 Akční přednáška Brno
Pouliční rituální hry, Brno
Akční přednáška Bratislava, Slovensko
Manifestace pospolitosti, Česká republika, U. S. A., Francie
Na každého kdo připravuje válku spáchej atentát (s R. Wittmanem)
Svatební obřad, Praha
Jak si zdobit obličej, Krásné u Mariánských Lázní a jinde

- Poselství – agitace – spíš rozšiřování všemi způsoby
- 1968 Kapela Děti bolševizmu, Mariánské Lázně
Den pospolitosti (s Janem Patočkou), více zemí
Ležící obřad, New York, Douglas University, U. S. A.
An action for my mind – Akce pro mysl, vězení ve Vídni, Rakousko
- 1969 Obtížný obřad, New York, U. S. A.
Akční přednáška, University of Kentucky, Lexington, U. S. A.
Night ceremony, Beneville, U. S. A.
The way of the fire – Cesta ohně – obřad – zakázáno požárníky,
Kalifornia, U. S. A.
Milostné obřady – soukromé, U. S. A.
- 1970 Svatební obřad
Koncerty Aktuální kapely, Mariánské Lázně
Stříbrné masky pro vznešené zločince, Mariánské Lázně
- 1971 Stopa, okolí Mariánských Lázní
Okamžité chrámy
Kamenný obřad, okolí Mariánských Lázní
- 1972 Kamenný obřad (film), tamtéž
Zabíjení knih, Klíčov
Koncert ve sklepě, Mariánské Lázně
Koncert ve vesnici Holubín
Tajný obřad
Soud v Tachově
- 1973 Pochod, Praha
Nový soud, Plzeň
Pálení vzpomínek
- 1974 Vor – obřad (nerealizováno)
Očista – obřad (nerealizováno)
Dům – obřad (nerealizováno)
- 1975 Burning mind ceremony (nerealizováno)
Svatební obřad – Tanec na poli
Móda, individuální akce na více místech České republiky
Architektura, individuální akce na více místech České republiky
Posvícení, Klíčov
- 1976 Architektura vztahů, na více místech České republiky
Posvícení – opakovaný obřad každý rok
- 1977 Materiálová events
Nucené symbiosy, na více místech České republiky
Rovnosti (procesy pro mysl)
Negace (procesy pro mysl)
Poznávání, Klíčov
Bílý proces, Praha

- Events – Události
- 1978 Stopy (procesy 1971 – 78), na více místech České republiky
 Portrét, Praha
 Představa, Praha
 Destrukce (projekt), Praha
 Obětování – projekt pro jubileum Adler apotheky, Remscheid, Německo
 Akce, které se nemohou stát (proces pro mysl)
 Další procesy pro mysl
 Proces antitvorby, Praha
 Proces tvoření, Praha
 Novosti (proces pro mysl)
 Obydlí (proces pro mysl)
- 1979 Člověk (proces pro mysl)
 Berlin painted red (projekt), Berlín, Německo
- 1980 Akce pro polovinu mysli a rudou rukavici, Berlín, Německo
 Poloviny
 Umění je jen berla, Amsterdam, Nizozemí
 Pochod II, Bochum, Německo
 Módní přehlídka, Bochum, Německo
 Módní přehlídka, Hürth, Německo
 Koncert destruované hudby, Liege, Belgie
 Koncert destruované hudby, Geneve, Švýcarsko
 Koncert destruované hudby hrané S.E.M. skupinou z Buffalo, U. S. A.
 Přátelství se stromem, Berlín, Německo
- 1981 Proces pro mysl a trochu reality (proces pro mysl a skutečnost)
 Rudé ready-mades (proces pro mysl)
 Myšlené asambláže (proces pro mysl)
 Pět kamenů (proces pro mysl), na více místech České republiky
 Dílo jako pocit
 Módní přehlídka, Enschede, Nizozemí
- 1982 Prostory (proces pro mysl)
 Procesy pro tělo
 Barevné životy (procesy pro mysl)
 Triviality (procesy pro mysl)
 Stezka, Worpswede, Německo
 Koncert destruované a architektonické hudby, Berlín, Německo
- 1983 Pocit letu (proces pro mysl)
 Stezka 2, Berlín, Německo
 Stezka 3, Wiesbaden, Německo
 Trochu o mé práci (přednáška), Hamburg, HfBK, Německo

- Nostalgický obřad v zahradě Ruepp, Remscheid, Německo
- 1984 Akce 1984
- 1985 Procesy pro tělo
Koncert destruované hudby, Demenhorst, Německo
Dvě přednášky v Praze a Kladnu
- 1986 Módní přehlídka, Praha
Módní přehlídka, Hamburg, Kunsthalle, Německo
Módní přehlídka, Miláno, Museo Alchimia, Itálie
- 1987 Módní demonstrace při otevření výstavy v galerii Potocka, Krakow, Polsko
Dekorace lidí – performance při otevření výstavy v Liget galerie, Budapešť, Maďarsko
Jednoduchá móda – performance při otevření výstavy v Museu Sprengel, Hannover, Německo
Módní přehlídka a koncert při otevření výstavy v MO ČSAV, Praha
Módní přehlídka v Národním muzeu, Praha
- 1988 Moving into an image – workshop, Berlín, Německo
Otisky modrých rtů, Bangor, U. S. A.
- 1989 Koncert v Berlínské filharmonii, Arditti String Quartet, Berlín, Německo
Koncert při otevření výstavy v Košicích, Slovenská republika
Koncert při otevření výstavy v Brně
Parafráze (procesy pro mysl)
Žádná budoucnost pro archu Noemovu, Wiesbaden, Harlekin Art, Německo
Okamžitá móda, Bonn, Bonner Kunstverein, Německo
Koncert pro gramofon, 2 magnetofony a keyboard, Miláno, Festival Milano–Poesia, Itálie
- 1991 Koncert pro 2 keyboardy a 4 gramofony a 4 magnetofony, Stuttgart, Schloss Solitude, Německo
- 1992 Stripping, performance, Miláno, Milano–Poesia festival, Itálie
Koncert pro 2 keyboardy, 2 gramofony a 1 magnetofon, Berlín, Ballhaus, Německo
- 1993 One noisy minute, in honour of Joe Jones
- Další aktivity nejsou zaznamenány.

Jiří Hynek Kocman, 1947

- 1970 JHK's touch
- 1971 Touches archives
Touch study of my surroundings
Self-touch-study
Love-touch-study

- Palpatio hepatitis
1972 Stamp as touch
1973 I am waiting on your touch
First touch
JHK's reconstruction of white cross

Jiří Kovanda, 1953

- 1976 Polibek, Praha (11. 5)
Voda, Praha (11. 6.)
Bez názvu, Praha (12. 6.)
Listy, Praha (26. 10.)
Divadlo, Praha
Bez názvu, Praha (18. 11.)
Bez názvu, Praha (19. 11.)
1977 Bez názvu, Praha (19. 5.)
Bez názvu, Praha (19. 5.)
Bez názvu, Praha (29. 6.)
Bez názvu, Praha
Kontakt, Praha (3. 9.)
Bez názvu, Praha (3. 9.)
Pokus o seznámení, Praha (19. 10.)
Bez názvu, Praha (28. 10.)
Bez názvu, Hradec Králové (26. 11.)
Bez názvu, Praha (30. 11.)
Bez názvu, Praha (8. 12.)
1978 Bez názvu, Praha (23. 1.)
Bez názvu, Praha (23. 2.)
Bez názvu, Poznaň – Jankowice, Polsko (25. 4.)
Instalace I., Praha
1979 Instalace II., Praha
Instalace III., Praha (15. 3.)
Instalace IV., Praha
Instalace V., Praha
Instalace VI., Amsterdam, Galerie De Appel, Nizozemí
Bez názvu, Uhlíře
Bílý provázek doma, Praha (19. – 26. 2.)
1980 Slunce na obraze, Praha
Bez názvu, Uhlíře
Dvě rajčata, Praha
Bez názvu, Brno
Podzimní piece, Praha
Klíčky v dlažbě, Praha

- Dvě bílé destičky a tři bílé destičky, Praha
 Dvě bílé hromádky, Praha
 1981 Slaný roh, sladký oblouk, Praha
 Věž z cukru, Praha
 Hromádka jehličí a hřebíků, Praha
 Jedna krabička plná suchých květů červeného rododendronu,
 druhá krabička plná suchých květů bílého rododendronu,
 Praha
 Dva listy, Praha
 1982 Zmačkaný papír, Praha
 Kožich (podle L. Hladíka), Praha

Milan Kozelka, 1948

- 1973 Vítání jara, Praha
 1974 Vítání jara, Olomouc
 Pocta Benovi
 1978 Oslava kamene, Olomouc
 Prostory, okolí Karlových Varů
 Akční interpretace Pohyblivých hrobů M. Medka (dvakrát),
 Olomouc
 Kontakty (série s kameny 1978 – 80)
 –Zavěšení s kamenem (dvakrát), Praha
 –Kontakt s kamenem na vařiči
 –Kontakt s vařícím kamenem
 –Nesení kamene (čtyřikrát), Praha
 –Obnažování kamene (pocta M. Knížákovi)
 –Zmizení, Máchovo jezero
 1979 Obětní kámen, Olomouc
 Splynutí
 Kladení kamenů, Šumava
 Oběť Vltavě, Praha
 Instalace na půdě, Praha
 Přírodní environment, Šumava
 Kontakty (s řekou Vydrou 1979 – 80), Šumava
 –Ležení na Hamerském potoce
 –Stání v peřejích
 –Zavěšení (pod LSD a normálně)
 –Chůze proti proudu (čtyřikrát)
 –Přehrazení
 –Zvedání
 –S kulatinou v zubech
 1980 Kontakty (s hlínou)

–Diagonála

Pocta Darwinovi, Šumava

Čtení vězeňských dopisů, Praha

1981 Zapadání sněhem, Praha

Zapadání listím, okolí Karlových Varů

Přírodní partitury, okolí Karlových Varů

1982 Půdorysy, okolí Karlových Varů

1983 Izomorfní kresby, okolí Karlových Varů

Pěší koncert

Rytmické posuvy I – IV, okolí Karlových Varů

Podzim, okolí Karlových Varů

Podzimní koncert, okolí Karlových Varů

1983 – 1985 Ekoreliéfy, okolí Karlových Varů

1988 – 1989 Hardcor performance (třikrát)

1996 Otevřený dopis karlovarských horníků pracujícím lidu Ostravy,
Ostrava, Malamut

1997 Carpe diem über alles, Cheb, Permanentní performance

Třináct, Cheb, Permanentní performance

Afroeskymák, Cheb, Permanentní performance

od 1997 párové multimediální performance se Sylvií Milkovou, opakovaně
realizované

V kruhu I – III (inspirováno texty Milana Nápravníka)

Zenové nekrology I – II

Thanatea (inspirováno básnickou skladbou Ivana Diviše a
androgynním symbolem Khava indiánského kmene Zuni)

Střídavé kalorie

Dennoc – nocden (inspirováno čtyřverším Jana Skácela a
osobními výpověďmi)

Kikukikokape o vzniku vesmíru a života

Uluru (inspirováno mýtem kmene Pindžadžara o vzniku

Uluru)

Stálá kořist

Krátký příběh

Koho chleba jíš, toho píseň zpívej

K.Q.N., založeno kolem roku 1970

Mezi akcemi K.Q.N. uvádím i některá experimentální divadelní
představení.

1971 R. U. M., Praha, Divadlo v Nerudovce (2. 2.), (reprízováno)

Típnutý budík, zámek Landštejn (červenec)

Mír a vojna, Praha, OKD Bráník (24. 11.)

1972 Krmení ptáčků, Praha (květen)

- Samovzniky, Praha, kino Sevastopol (červen)
 Procházka anglickým parkem, zámek Sychrov (srpen)
 Pouštění draků, Hořice (listopad)
 1. mechanický koncert, Praha (19. 12.)
- 1973 Velikonoce, Úvaly u Prahy (21. 4.)
 Kytice růží, Praha (3. 7.)
 1. velký plenér (27. – 28. 9.)
 2. koncert, Praha (21. 10.)
 2. velký plenér (30. 12.)
- 1974 Generálové, Praha, Divadlo v Nerudovce (21. 1.), (reprízováno)
 Vernisáž (23. 3.)
 Noviny, Praha, Plzeň, České Budějovice, Jindřichův Hradec (16. 1.)
 Giocondy, Praha (leden)
 Velikonoce (v rámci symposia Neolitická malba, organizovaného
 Sonny Halasem), Domašov u Brna (13. – 15. 3.)
- 1975 Pokus, Praha, Divadlo v Nerudovce (13. 2.)
 Velikonoce, Praha, Matějská pouť (30. – 31. 3.)
 3. velký plenér, Konojedy u Plzně (22. 11.)
- 44
- 1976 Zpráva o Velikonocích
 1977 Velikonoce, Praha (duben)

Křížovnická škola čistého rozumu bez vtípu, založena před pol. 60. let

Zrekonstruovat v úplnosti aktivity KŠ je zcela nemožné hned z několika důvodů. Je to především otevřenost a volnost tohoto sdružení, v kterém se neustále objevují noví členové, tak jak se někteří staří vzdalují. Dále je to pak fakt, že hlavní aktivitou KŠ je neustálé vymýšlení nápadů, z nichž je jen nepatrná část realizována. Ta má navíc většinou podobu drobných situačních events, které jsou nezachytitelné.

70. léta Pivo v umění

Fando, nezlob se

1972 Křížovnický kalendář

Inventura Řípu

1973 Parník

1974 Buzení blanických rytířů

Vltava – Pocta B. Smetanovi

Pocta básníku Plumovskému

Milan Maur, 1950

Vzhledem k tomu, že tvorba Milana Maura je založena na spojení konceptuální myšlenky s akcí, která většinou spočívá ve výtvarném záznamu přírodního dění, je tento soupis pouze náznakem časové

posloupnosti autorových přístupů s ukázkou jednotlivých akcí v podobě, v jaké je autor obvykle prezentuje.

od 1983 cyklus Doteky a rastry
 cyklus Pokus o utajení doteků a rastrů
 – začíná zaznamenávat pohyby stínů korun stromů, stohů
 slámy a dalších přírodních objektů
 – na podzim začíná zaznamenávat způsob opadávání listů ze
 stromů

„9. 4. 1983 jsem otiskoval svoji dlaň na kmeny schnoucích stromů v Krušných horách.“

„11. 5. 1983 jsem se v Krušných horách dotýkal umírajících stromů, protože jsem nevěděl, jak jim jinak pomoci.“

„Na kamenitém poloostrovku vybíhajícím v Plzni – Božkově do řeky Úslavy, jsem si 28. dubna 1983 zavázal oči. Pak jsem po něm bloudil a postupně se dotkl sedmi kamenů, které můj pomocník označil.“

„Poblíž Koterova jsem 15. června vstoupil do řeky a nechal se jí unášet.“

„Na Ostré Hůrce u Starého Plzeňce jsem 10. srpna 1983 položil na skálu rýsovací karton. Na jeho okraj začal dopadat stín vržený skálou. Tento stín jsem ve dvouminutových intervalech obkresloval tak dlouho, dokud nepokryl celý karton.“

„V noci 23. srpna 1983 jsem při úplňku vyšel za město a kapesní svítilnou rušil svůj stín.“

„Na lípě srdčité, rostoucí v Plzni – Koterovské ulici, jsem si vybral větvičku, jejíž všechny listy jsem postupně označil. List nejbliž kmenu číslem 1 a poslední list na špičce větvičky číslem 5.

Od 12. 10. do 26. 10. 1983 jsem pak zaznamenával pořadí, v němž listy z větvičky opadávaly.

„Na tavole kalinolisté, rostoucí v Plzni Na Slovanech, jsem si vybral větvičku, jejíž všechny listy jsem postupně označil. List nejbliž kořenům číslem 1 a poslední list na špičce větvičky číslem 47. Od 29. 10. do 10. 12. 1983 jsem pak zaznamenával pořadí, v němž listy opadávaly.“

od 1984 – začíná zaznamenávat proměny vody – tání ledu, dopadání
 deště, změnu hladiny řeky
 – začíná zaznamenávat dráhy pohybu živých tvorů – ptáků,
 motýlů, hmyzu

„Když začalo 25. února 1984 sněžit, šel jsem do polí. Tam jsem nechal na papír dopadnout pět vloček. Místa, na která dopadly jsem označil. Pak jsem se svlékl, lehl si na zem a nechal sníh padat na sebe.“

„V Plzni – Závrtku jsem 30. května 1984 postavil ke stohu slámy podložku s rýsovacím kartonem tak, že na čtvrtku dopadal stín, vržený stohem. Tento stín jsem ve dvouminutových intervalech obkresloval. Práci jsem dvakrát přerušil, protože zašlo slunce za mrak a ukončil, když zapadlo.“

„V ulici Na spojce v Plzni jsem 31. května 1984 položil pod javor mléčný rýsovací karton. Karton pokrýval stín vržený korunou javoru. Ten ze čtvrtky ustupoval a já jsem jej ve dvouminutových intervalech obkresloval. Větší nepravidelnosti v kresbě vznikly tak, že vítr rozkrýval korunu. Práci jsem několikrát přerušil, protože zašlo slunce za mrak a ukončil, když se stín přesunul mimo čtvrtku.“

„V lese u Starého Plzně jsem 26. července 1984 postavil pod smrk ztepilý desku s rýsovacím kartonem. Na levý okraj čtvrtky dopadal stín, vržený kmenem smrku. Ten jsem ve dvouminutových intervalech obkresloval. Práci jsem několikrát přerušil, když zašlo slunce za mrak a ukončil, když zapadlo.“

„Od 1. listopadu 1984 do 30. října 1985 jsem do řeky v Plzni – Lobzích nořil každý den, vždy na stejném místě, tvrzený papír a čarou na něm označoval výšku hladiny.“

1985 „Když začalo 2. ledna 1985 sněžit, vyšel jsem před dům č.p. 193 na Nepomucké třídě v Plzni a ve tříminutových intervalech jsem zaznamenával na listy papíru, které jsem vždy na 5 vteřin vystavil sněžení, místa dopadu vloček tak dlouho, dokud sněžilo.“

„20. ledna 1985 jsem ze zamrzlé řeky v Plzni – Lobzích ulomil dva kousky ledu. Jeden z nich jsem doma položil na papír a v patnáctiminutových intervalech obkresloval tak dlouho, dokud neroztál. Druhý úlomek ledu jsem si nechal roztát v dlani.“

„Když začalo ráno 31. ledna 1985 tát, vyznačil jsem na zasněžené louce v Plzni – Závrtku čtverec. Od chvíle, kdy v něm sníh roztál natkli, že se objevila zem, pokládal jsem na tento vyznačený čtverec vždy po hodině sklo a zakresloval na něj rozhraní sněhu a země tak dlouho, dokud sníh tál.“

„Když začalo 30. května 1985 pršet, vyšel jsem před dům č.p. 193 na Nepomucké třídě v Plzni a v pětiminutových intervalech jsem zaznamenával na listy papíru, které jsem vždy na 5 vteřin vystavil dešti, místa dopadu kapek tak dlouho, dokud přšelo.“

od 1986 – začíná zaznamenávat mezery mezi stromy

„V Plzni na Nepomucké třídě č.p. 193 jsem 20. června 1986 od 17.00 hod. do 17.30 hod. zakresloval na sklo postavené před sebou dráhu letu vlaštovek, které prolétly sklem vymezeným zorným polem.“

„30. července 1986 jsem na louce v Plzni – Lobzích od 15.10 hod. do 15.40 hod. zakresloval na sklo, umístěné před sebou, dráhu letu motýlů, kteří prolétli takto vymezeným zorným polem.“

„Plzni – Závrtku jsem pokládal na pravý břeh řeky Úslavy od 1. srpna 1986 vždy po roce na stejné místo plátno a obkresloval na něj změnu tvaru břehu. Po třech letech jsem tuto činnost ukončil, protože byla řeka zregulována.“

„V Plzni na svahu mezi Dukelskou třídou a železniční tratí jsem 3. září 1986 umístil před sebe sklo, které mi vymezilo zorné pole. Na skle jsem od 9.22 hod. do 10.22 hod. zakresloval dráhu letu listů opadávajících v tomto zorném poli z javorů a akátů.“

od 1987 – deskriptivní záznamy přírodního dění začíná nahrazovat výtvarnou tvorbou, kterou volně interpretuje pozorované fenomény

„Na levém břehu řeky Úslavy v Plzni – Lobzích jsem 20. dubna 1987 dvakrát, vždy z jiného úhlu, zakreslil na sklo postavené před sebou mezeru mezi dvěma topoly.“

„Na Modravě jsem 6. června 1987 zakresloval na sklo, které jsem postavil mezi sebe a řeku Vydru, dráhu pohybu klacku, plujícího po hladině ve sklem vymezeném zorném poli. Kresbu jsem ukončil, když voda vynesla klacek na břeh.“

„V Plzni – Závrtku jsem šel 1. července 1987 podél řeky. Vždy po deseti krocích jsem stavěl před sebe sklo a zakresloval na něm horizont, který se objevil ve sklem vymezeném zorném poli.“

1988 „9. května 1988 jsem šel od úsvitu do soumraku za sluncem.“

„19. října 1988 jsem v Plzni – Závrtku vyhledal v ranní rose běláška. Počkal jsem až vzlétne a pak jsem ho celý den sledoval.“

1989 „18. září 1989 jsem na své zahradě jedl plody hrušně a obkresloval stín, vrhaný její korunou.“

1990 „V noci z 12. na 13. srpna 1990 jsem přespal ve stohu slámy u Radobyčic a následující den obkresloval stín vrhaný tímto stohem.“

„22. srpna 1990 jsem vrátil skále u Starého Plzeňského kámen, který jsem nosil týden při sobě, a pak obkresloval stín, vrhaný touto skálou.“

Vladimír Merta, 1957

V případě autorových akčních instalací jde většinou o série studií na jedno téma.

- 1979 Bez názvu, Hukvaldy
Bez názvu, Hukvaldy
Bez názvu, Praha
Kresby větrem, Praha
- 1980 Zvuk pro bílý kámen, lom Štramberk
Místa, Hukvaldy
Bez názvu, okolí Frýdku Místku
Bez názvu (s Margitou Titlovou), okolí Frýdku Místku
- 1981 Akce v rámci soukromého sympozia v Zubřicích
Bez názvu, okolí Frýdku Místku
Bez názvu, okolí Frýdku Místku
- 1982 Přerušovaný proces, Praha, Setkání na tenisových dvorcích Sparta
Bez názvu, okolí Frýdku Místku
Nalezení světla, Praha
- 1983 Instalace, Mutějovice, symposium Chmelnice
- 1984 Akční objekt, Praha

Karel Miler, 1940

- 1972 Bud' a nebo, Praha
Sledování, Praha
- 1973 Limity, Praha
Kresba, Praha
Identifikace, Praha
Kolmice, Praha
- 1974 Mříž, Praha
Měření, Praha
- 1975 Dotyk, Praha
Odpadky, Praha
Odhalení řeky, Praha
- 1976 Žonglér, Praha
Whipping – boy, Praha
Cítěn čerstvou travou, Praha
- 1977 Blíž k oblakům, Praha
Svatý já, Praha
Bud' se mnou, Praha

- I'm gathering flowers and you, Praha
 Medový polibek, Hradec Králové (26. 11.)
 1978 Čekání na déšť, Praha
 Occupied Thoughts, Praha
 Počítání 1–30 (s Adrienou Šimotovou), (17. 10.)
 1979 Sun Sun, Praha (5. 3.)
 Prodejní výstava, Praha (27. 4.)
 Koncert, Praha (31. 5.)

Jan Mlčoch, 1953

- 1974 Výstup na horu Kotel, Krkonoše (26. 4.)
 Igelitový pytel, Praha (18. 6.)
 Zavěšení – Velký spánek, Praha (5. 10.)
 Mytí ?, Praha (20. 12.)
 1975 Mýr-nyx-týr-nyx, Praha – Budapešť, Maďarsko (27. – 28. 2.)
 Ptáci, Praha (17. 5.)
 Vzpomínky na p., Krakov, Polsko (7. 10.)
 Ohnivá dveře, Krakov, Galerie A. M. Potocké, Polsko
 (7. 10.)
 20 minut, Praha (7. 12.)
 1976 14. října, Praha (1. 2.)
 Tarzan, Praha (12. 2.)
 Není návratu, Terezín (16. 4.)
 Emigrantský kufr – Přes moře, Varšava, Galerie Remont,
 Polsko (5. 5.)
 Pohled do údolí, Praha (22. 5.)
 Tam a zpět, Praha (24. 5.)
 Dvě spirály, Praha (12. 10.)
 1977 Bianco, Praha (21. 2.)
 Noc, Praha (5. 5.)
 Několik hladin – Měkké zrcadlo, Praha (25. 7.)
 Paříž 1977, Paříž, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris,
 Francie (30. 9.)
 Klasický útěk, Hradec Králové (26. 11.)
 Žebřík, Praha (29. 12.)
 1978 Prameny ve tmě, Praha (8. 6.)
 1979 Petrův případ, Praha (8. 3.)
 Nic zvláštního, Kolín (30. 7.)
 1980 Noclehárna, Amsterdam, Galerie De Appel, Nizozemí
 (25. 5. – 10. 6.)

MPVU (Klub Mladí přátelé výtvarného umění), založen 1960

Tento soupis je výběrem publikovaných akcí.

- 1970 12 bílých tyčí (projekt: Jiří Valoch), (realizace: Jiří Valoch, Mirka Antonová, Marie Katolická), (2. – 3. 5.)
Pytle – found art (projekt: Jiří Valoch), (realizace: Jiří Valoch, Mirka Antonová, Marie Katolická), (2. 5.)
10 bílých čtverců (projekt: Jiří Valoch), (realizace: Jiří Valoch, Mirka Antonová, Marie Katolická, Dušan Klimeš, Jiří H. Kocman, Jitka Kocmanová, Zora Šimková), (17. 5.)
Louka (projekt: Jiří Valoch), (realizace: Dušan Klimeš, Jiří H. Kocman, Jan Novák, Milada Nováková, Jiří Valoch), (4. 10.)
Feu (projekt: Jiří Valoch), (realizace: Pavel Trávník, Jiří Valoch), (4. 10.)
Strom (projekt: Jiří Valoch), (realizace: Dušan Klimeš, Jiří H. Kocman, Jan Novák, Milada Nováková, Jiří Valoch), (4. 10.)
Bílý kříž (projekt: Jiří Valoch), (realizace: Dušan Klimeš, Jiří H. Kocman, Jan Novák, Milada Nováková, Jiří Valoch), (4. 10.)
Rozvíjení (projekt: Dušan Klimeš a Jiří Valoch), (realizace: 20 účastníků zájezdu mpvu), (10. 10.)
Obvazování (projekt František Maxera), (realizace: Mirka Antonová, Jan Halas, Dana Jágriková, Zdeněk Lindovský, František Maxera, Jiří Valoch), (4. 10.)

Rudolf Němec, 1936

- 1970 Kuklení
1971 Pronikání I
Obydlí
Pronikání II

Ladislav Novák, 1925

- 1964 – 1973 Básně pro pohybovou recitaci
 Erotomagické polohy
 Imperativy
 Hmatové básně
 Metamorfózy
1970 Devět salónů
 Ob-léčení
 Iniciace
 Krápníkáni

- Prolegomena k egoplasticismu
- Manifesty zoologického umění
- 1971 Topologická kresba na zamrzlém rybníku (realizováno autorem)
- 1972 Čárování, Ptáčov u Třebíče (realizováno autorem)
- 1977 Kladení kamenů, Ptáčov u Třebíče (realizováno autorem)
- 1978 Putování s ichichvory, okolí Třebíče (realizováno autorem)
- 1979 Putování s ichichvory, okolí Třebíče (realizováno autorem)

Marian Palla, 1953

Zmapovat tvorbu tohoto autora je nemožné, protože sama její podstata a autorova nedbalost k její dokumentaci tomu brání.

Jelikož mnoho Pallových textů se pohybuje na hranici ideje a akce, je jejich zařaditelnost, obzvláště v případě, kdy chybí datum, velice komplikovaná. Z pochopitelných důvodů texty bez datace, která už je v dnešní době nezjistitelná, v tomto soupise neuvádím, i když jsou mezi nimi velmi zajímavé akce.

- 1980 Dvacetičtyřhodinová čára
- 1981 Obraz, na kterém jsem ztrávil 2 dny
- 1982 Natírání kamene suchým štětcem
Kamení a dřevo
Kámen
- 1983 Cesta za dotykem
Změnil se svět
- 1984 Hledání
Kdy dech vchází do větru
- 1985 Pět textů (Trhání trávy, Pískové kresby, Déšť, Hliněné kresby, Pokládání)
- 1990 Pět hodin dechu, Brno, Galerie Na bidýlku
Bez názvu, Praha, Akademie výtvarných umění
- 1991 Bez názvu, Bratislava, Festival intermedialnej tvorby, Slovensko
Bez názvu, Lipnice n. Sázavou
Bez názvu, Praha, Modrý pavilon
Bez názvu, Hammerschlag, Rakousko
- 1992 Zvuky, tělo, dech ..., Zbraslav, Factum I.
Bez názvu, Plasy, Hermit
Bez názvu, Klatovský, Šedá cihla
Český kámen do Evropy
- 1993 Bez názvu, Haag, Eindhoven, Amsterdam, Nizozemí
- 1994 Namotávání provázku, Brno, Dům umění
Bez názvu, Jihlava
- 1995 Bez názvu, Zlín, Dům umění

- 1996 Bez názvu, Praha, Serpens
 Bez názvu, Klatovy, Interakce
 Bez názvu, Brno, Divadlo bratří Mrštíků
 Bez názvu (s S. Filipem), Brno, Slévárna
 Bez názvu, Bechyně
 Strkání kamínku k ničemu, Cheb, Permanentní performance
 Prádelna (s J. Steklíkem), Brno, Galerie U dobrého pastýře
- 1997 Maňáskové konceptuální divadlo (s Janem Steklíkem), Brno, Skleněná louka
 Těžké doby bez taktu, Brno, Divadlo Husa na provázku
 Florian na koních (s Petrem Kvíčalou a Milanem Magni), Brno, Dům umění
 Žďuchání hrocha, Brno, A.K.T. – 1
 Bez názvu, Dolní Kounice, Zpřítomnění
 Bez názvu, Skalica, Medzi, Slovensko
 Bez názvu, Brno, JAMU
 Bez názvu, Brno, Divadlo bratří Mrštíků
 Bez názvu, Ostrava, Malamut
 Bez názvu (s Petrem Kvíčalou), Plasy
- 1998 Holící diskotéka – kolínská voda (s Annegret Heintl, Eugenem Brikciuem a Janem Steklíkem), Brno, Skleněná louka
 Čajový obřad (s Annegret Heintl a Janem Steklíkem), Brno, Galerie U dobrého pastýře
 Prádelna II. (s Janem Steklíkem), Praha, Divadlo Na zábradlí
 Místo hudby rum (s Marianem Pallou), Brno, Skleněná louka

Tomáš Petřivý

- 1980 Pokus o dohovor
 Zkuste mě mít rádi
 Mletí masa

Tomáš Ruller, 1957

- 1974 CESTOU, situace, jeskyně Pekárna, Moravský Kras
 1977 MEDITACE, situace, Mušov
 1978 HLEDÁNÍ PODZIMU, happening, Brno
 PYTEL LISTÍ, happening, Brno
 1979 BÝT ČI NEBÝT, rituál, Švédův stůl, Moravský Kras
 1980 HRA–NICE, akce, Malechov
 1981 MÍSTO TOHO, ceremoniál, Hostíkovice
 ODTUD AŽ POTUD, akce-instalace, Malechov
 OSLAVA..., multimedia performance, MHF (s Via Lucis), Brno
 1982 KAM..., akce-instalace, Praha, Setkání na dvorcích Sparta

- SEM TAM, akce-instalace, Pozďatín
 DIVADLO V POHYBU, akce-instalace (s DNP), Brno
- 1983 HOSTOVÁNÍ, akce-instalace, Bratislava, Pamiatky a súčasnosť,
 Slovensko
 BRÁZDA, akce-místo, Mutějovice, sympozium Chmelnice
 K ÁMEN, akce-instalace, Brno, Křížová chodba
 VĚCI, performance, Medzyzdroje, Expanded Theatre, Polsko
 ZA STÁNÍ, událost, Medzyzdroje, Expanded Theatre, Polsko
- 1983 – 1984 ROZBÍJÍM SVÉ SOCHY, akce, Brno (video)
 PÁLÍM SVÉ KRESBY, akce, Brno (video)
 ANTIANTIHUDBA, hudební akce (s My a co.), Brno
 ŽIVÁ SMYČKA, video akce (s My a co.), Brno, Praha
 MEZI TÍM, multimedia performance (s Via Lucis & My
 a co.), Brno, Praha (film)
- 1984 MÍSTO BRÁNY, událost-místo, Bratislava, Pamiatky a súčasnosť,
 SPSOP, Slovensko
 VELKÁ KRESBA, akce-místo, Kostelec n. Černými lesy, Galerie H
 PRÁŠENÍ NA KONCI CHODBY, akce-instalace (fragment), Brno,
 radnice
 KREATIVNÍ PÁRTY, akční dílna (s P P P P P), Poznaň, Polsko
- 1985 S KŮŽÍ NA TRH, performance, Praha, Junior klub (video)
 MÍSTO SLUNOVRATU, událost-místo (s J. P.), Smilkov
 PADÁNÍ, performance, Poznaň, Expanded Theatre Festival, Polsko
 (video)
 DIALOG, událost (s B. Nieslony), Poznaň, Maximal Art Gallery,
 Polsko
 ZAHRADA, performance (Aufmerksamkeitsschule), Poznaň, Polsko
 ZKÁZA, divadelní akce, Projekt DNP, Brno
 PODZEMÍ, situace, Velkov, Sýpka
- 1986 ČERNÝ TRH, performances (Black Market), Bern, Galerie Megert,
 Švýcarsko
 ČERNÝ TRH, performances (Black Market), Fribourg, Belluard
 Bollwerk, Švýcarsko
 ČERNÝ TRH, performances (Black Market), Stuttgart,
 Künstlerhaus, Německo (video)
 VE DVOU, performance, Köln, Möltkerei Werkstatt, Německo
 (video)
 OTISOVI, performance, Praha, Junior klub
 SHUN, performance (Aufmerksamkeitsschule), Varšava, Polsko
- 1987 PAKULENÍ, performance, Praha, Rockfest (video)
 K, performance, Wigry, Spotkanie Suwalskie, Polsko (video)
 TVÁŘ, akce-instalace, Křižánky, Konfrontace

- NIC NEŽ ČAJ, TEORIE A PRAXE, TVORBA PŘEDEVŠÍM
 GRAFICKÁ, VÍCEMÉNĚ ARCHITEKTONICKÁ,
 PŘINEJMENŠÍM MALÍŘSKÁ – PREZENTACE
 (5dní), Brno, Galerie Mladých (video & katalog)
- 1988 TABLEAUX VIVENT, prezentace (fragment), Praha, Rockfest
 DO STAVBA, prezentace (fragment), Praha, GHMP (video)
 NATUR MORT, prezentace (fragment), Praha, Starší / mladší –
 12/15
 RYBA A SOJOVÉ BOBY, performance (s M.Tanaka / Mai Juku),
 Praha, Junior klub (video)
 VE TŘECH DNECH (72h.) prezentace, Praha, Junior klub (video)
 8. 8.88, performance, Praha, Opatov (video)
 SKLENKA, performance, Nové Zámky, Erté festival, Slovensko
 SKLENKA, performance, Křižánky, Konfrontace Jazz sekce (video)
 PŘED–NES, performance, Lubenec, Slovensko (video-archiv STB)
 ZAHÁJENÍ PŘESTAVBY DUNAJE NA MORAVU, performance,
 Brno, Lidový dům
 PRO–JEV, performance, Bratislava, Czemadok, Slovensko
- 1989 REKLAMA, prezentace, Brno, Drogerie Zlevněné Zboží (video)
 MALÁ TRANSFORMANCE, performance, Nové Zámky, Etré
 festival, Slovensko (video)
 PRO–JEV, performance, Praha, Úsměv vtip škleb, Pakul (video)
 OTEVÍRÁNÍ, performance, Praha, Otevřená situace (Mir
 Caravanvideo)
 ČERNÝ TRH, performance, Praha, Otevřená situace, PKOJF (video)
 BEZE SLOV, prezentace, Dialog L.A./Praha, Lidový dům (video)
 DIALOG, performance (s H. Kheradyar), Praha, Gong (video)
 VELKÁ TRANSFORMACE, performance, Praha, symposium
 O. Dialogu (video)
- 1990 VELKÝ TŘESK, akce-instalace, Rychnov n. Kněžnou, Orlická
 galerie
 VELKÝ TŘESK, akce-instalace, Los Angeles, Aroyo Center,
 U. S. A. (video)
 OBČANSKÝ PROJEV, performance, University Tennessee
 Knoxville
 OBČANSKÝ PROJEV, performance, New School N.Y., U. S. A.
 (video)
 OBČANSKÝ PROJEV, performance, New York, loft 155 W 23,
 U. S. A. (video)
 OBČANSKÝ PROJEV, performance, Los Angeles, U.S.C.,
 U.C.L.A., L.A.M.A.G. at Barnsdall Park, U. S. A.

- ČERNÝ TRH, Budapešť, Resource Kunst, Műcarnok, Maďarsko (video)
- ČERNÝ TRH, Saarbrücken, Stadt Galerie, Německo
- ČERNÝ TRH, Glasgow, Edge 90, Newcastle, Velká Británie (video)
- TVŮJ PRO–JEV, performance, Oxford, Art as a Social Process Symposium, Museum of Modern Art, Velká Británie
- NOVÝ PRO–JEV, performance, New York, Avant-Garde-arama, P. S. 122, U. S. A.
- NOVÝ PRO–JEV, performance, Pasadena, Colledge of Design, U. S. A.
- NOVÝ PRO–JEV, performance, San Francisco, Camerawork, U. S. A. (video)
- NOVÝ PRO–JEV, performance, Paříž, Centre Georges Pompidou, Francie
- NOVÝ PRO–JEV, performance, Québec, Festival d'In(ter)vention, Inter-le-lieu, Kanada (video)
- DÍLNA, workshop, Los Angeles, L.A.C.E., U. S. A.
- ANDĚLSKÁ BRÁNA, performance (s J. P.), Los Angeles, Gate Center, U. S. A. (video)
- VÝCHOD, prezentace, Dialog Praha/L.A., Los Angeles, Otis Parsons Gallery, U. S. A.(video)
- N. Y. MANDALA, prezentace, New York, P.S. 1 Museum, U. S. A. (video)
- MÍSTO VELKÉHO TŘESKU, MÍSTO DNE A NOCI, MÍSTO SVĚTLA, MÍSTO TRANSFORMACE – AKCE / MÍSTA, Praha, Galerie d (video & katalog)
- 1991 POD TÍM, performance, Praha, podzemí Stalinova pomníku (film)
- VÝSKOK, TV-performance, Praha, Studio Kontakt, ČTV (video)
- NE AKCE, situ-akce, Praha, Umění akce, Mánes
- NEHYBNOST, TV-performance, Praha, Možné cesty pohybu, ČTV (video)
- KŮŇ, představení, Brno, Evropa Evropa, Projekt Delfy, DNP–CED (video)
- ADAIRY, situ-akce, Derry, Available Resources, Orchard Gallery, Velká Británie (video)
- PÁŘENÍ MERKURA A SÍRY, situ-akce, Cuxhaven, Kugelbake, Německo (video)
- TELEVIZNÍ OBŘAD, video-performance, Fukui, IV. Video Bienale, Japonsko (video)
- PALÍRNA / LUČAVKA KRÁLOVSKÁ, demonstrace, Köln, Moltkerei, Německo (video)

- PALÍRNA / ZLATÝ DÉŠŤ, demonstrace, Aachen, Ludvig Forum, Německo (video)
- 1992 SLAVNOSTNÍ KAFÉ, performance, Brno, Kabinet Můz (video)
 PALÍRNA, demonstrace, Brno, Kabinet Můz (video)
 TELEVIZNÍ KAFÉ, video-performance, Brno, Kabinet Můz (video)
 N. Y. PALÍRNA, demonstrace, New York, Ronald Feldman Gallery, U. S. A. (video)
 STARÝ PRO-JEV, performance, Cleveland, Kalašnikov Gallery, AWOW, U. S. A. (video)
 PLAVBA, situ-akce, Praha, NG, Factum I. festival (video)
 ODVAŽ SE BÝT..., Oxford, Art Week, Warnborough College, Velká Británie (video)
 PÁŘENÍ DO OZONOVÉ DÍRY, performance, Praha, Polské velvyslanectví (video)
 ZLEVNĚNÉ ZBOŽÍ, performance, Rennes, Galerie Drogerie, Francie
 30. 10. 92, video-performance, Brno, FaVU VUT (video)
 MONUMENTÁLNÍ PROPAGANDA, video-performance, Brno, FaVU VUT (video)
- 1993 VČELY, situ-akce, Klatovy, Šedá cihla, Galerie Klenová (video)
 NEBEZPEČÍ UKLOUZNUTÍ, situ-akce, Artcircolo, Zámek Mělník
 STUDENÝ OHĚŇ, situ-akce, Graz, Combustion, Schlossbergstollen, Steyrische Herbst, Rakousko
 TRANSIT, media-situ-akce, Kassel, Transit, Hugentotten House, Německo (video)
 TŘI V JEDNOM, situ-akce, Plasy, Hermit, (video)
 POSLEDNÍ MINUTA, performance, Brno, Posledních 24h. DNP / CED (video)
 BAUHAUS CEREMONIÁL, video-performance, Dessau, Ost-ranenie Festival, Bauhaus, Německo (video)
 MONITORRING, media-situ-akce, Linz, Relikte & Sedimente, Offenes Kulturhaus, Rakousko (video)
- 1994 "...", zahajovací ceremoniál, Brno, Alembig, Esoterický Klub,
 RYBA / VÍNO & CHOBOTNICE SE ŠLEHAČKOU, servis, Praha, Delikatesy, Behemót Galerie, (video)
- 1995 INCIDENT, media-situ-akce, Bern, Incident, Bellouard / Bolwerk, Švýcarsko (video)
 TELEPRESENCE / DIS-PLAY, mediace (s Maurice Clifford), Atlanta, Chassie Post Galerie, U. S. A. (video)
 TELEPRESENCE / DIS-PLAY, mediace, Cleveland, Performance Festival, Colonial Arcade, U. S. A. (video)

- TELEPRESENCE / DIS–PLAY, mediace, Praha, Code–X, Behemót Galerie (video)
 24HODIN / IN BELFAST, video-akce, Belfast, Exchange Resources, Velká Británie (video)
- 1996 INNER GARDEN, performance (s Z. Piotrowski a J. Baldyga), Varšava, Ujazdowski Zamek, Polsko (video)
 SOBOTNÍ DOPOLEDNE, akce, (s A. MacLennan, Z. Piotrowski a B. Connolly), Praha, Serpens Performance Festival, Synagoga na Palmovce (video)
 ZA VŠE, performance, Bytów, Castle of Imagination, Polsko
 WISE, iniciace (s G. Piacentini), Bytów, Castle of Imagination, Polsko
 TICHO, prezentace, Performance Art, Culture & Pedagogy Symposium, Penn State University, U. S. A.
- 1997 ČEKAJÍCÍ CESTUJÍCÍ, situace, Cheb, Permanentní Performance (video)
 TISH TUSH, situace, Tel Aviv, Performance Festival, Izrael (video)
 VI.DEO A.RT, life, Brno
- 1998 DĚKAN, life, Brno, FaVU VUT (video)

Zorka Ságlová, 1942

- 1969 Házení míčů do průhonického rybníka Bořín, Průhonice (duben)
 Seno – sláma, Praha, Galerie V. Špály (srpen)
- 1970 Pocta Gustavu Obermanovi, Bransoudov (březen)
 Kladení plín u Sudoměře (květen)
- 1972 Pocta Fafejtovi, tvrz Vřísek (říjen)

Jan Steklík, 1938

- 1969 Smutek bílého sněhu (s Josefem Kroutvorem), okolí Ústí n. Orlicí
- 1970 Bílý kruh v trávě, okolí Ústí n. Orlicí
 Ošetřování stromů
 Ošetřený stromek (s Rudolfem Němcem), okolí Ústí n. Orlicí
 Ošetřování jezera, okolí Poličky
 Bílý pás v lese (s Paulem Wilsonem)
 Nadrovečeře, hrad Lemberk
 Letiště pro mraky, hrad Lemberk
 Pivo v umění (s Karlem Neprašem) průběžná aktivita
- 1971 Zajíždění bílé čáry, Kunštát na Moravě
- 1973 Oslava jara, Praha
- 1974 Oslava jara, Praha
 Výstava v Anenském údolí (s Alešem Lamrem), Potštejn
 Fish (ekologická akce), (s Alešem Lamrem), Potštejn

- 1975 Geometrie na vodě (malá, velká), Potštejn
 Skládání a rozkládání, Potštejn
 Snídaně v trávě, Potštejn
 WC razítkování, Potštejn
- 1976 Geometrická senoseč, Potštejn
- 1978 Houby, Potštejn
- 1979 Dopředstavovánka oběda – plněná paprika s rýží, Potštejn
- 1980 Vycházka do Doudleb, Potštejn
- 1987 Divadlo na provázku – Divadlo v pohybu III. (Šachy)
- 1987 Dablovky, Brno, Galerie H
- 1994 Projekt kosmického pivovaru (K počtě sládka Františka Ondřeje Poupě), Brno, Galerie U dobrého pastýře
- 1996 Prádelna (s Marianem Pallou), Brno, Galerie U dobrého pastýře
- 1997 Maňáskové konceptuální divadlo (s Marianem Pallou), Brno, Skleněná louka
- 1998 Holící diskotéka – kolínská voda (s Annegret Heintl, Eugenem Brikciusem a Marianem Pallou), Brno, Skleněná louka
 Čajový obřad (s Annegret Heintl a Marianem Pallou), Brno, Galerie U dobrého pastýře
 Kuličky (pro skladatele Chad-Ming Tunga), zámek Kuřim
 Prádelna II. (s Marianem Pallou), Praha, Divadlo Na zábradlí
 Houslová čára / Houslová lízátka (s Annegret Heintl), Nové Zámky, Soun Off, Slovensko
 Místo hudby rum (s Marianem Pallou), Brno, Skleněná louka

Miloš Šejn, 1947

Vzhledem k tomu, že tvorba Miloše Šejna se pohybuje na hranicích akčního a tradičního umění, lépe řečeno se úspěšně vymyká oběma, je nutné tento seznam vnímat spíše jako ukázkou rozmanitosti autorovy tvorby. Též fakt, že autor pracuje v otevřených sériích a opakovaně se vrací na několik míst, která jsou pro jeho tvorbu důležitá, ztěžuje možnost jednotlivé akce jednoznačně definovat.

- od 1958 – začíná realizovat cesty a putování (dále uvádím jen některé z nich)
- 1962 Tři pohledy na zapadající slunce cestou podél rybníka Hádku u Valdic
 Dva pohledy na zapadající slunce
- 1966 – 1967 Bdělé snění, Jičín a okolí
- 1967 Třídenní putování z Jičína přes Bezděz, Jestřebí, Milešovku a Říp do Prahy (s J. K. Čelišem), (15. – 17. 7.)
- 1967 – 1969 Kontakty, Český ráj, jižní Morava

- Studie přírodních společenství
- 1969 Strom, cca 15 min. kontakt, Pavlovské vrchy (27. 7.)
Tři dny bloudění bažinami Dyje (1. a 29. 6., 12. 7.)
Měsíc a oblak
- 1970 Putování, Zebín (s J. K. Čelišem)
Christ, Zebín (s J. K. Čelišem)
- 1970 – 1972 Trhlina, série kontaktů, Český ráj
- 1972 Oheň a Voda (nerealizováno)
- 1973 Měsíční tělo, obora Hvězda (15. 3.)
- 1974 Mezi balvany, Bílá skála (13. – 15. 4.)
Pod zemí, jeskyně Kladivo (13. 10.)
Nalezený kámen odměřující čas, Bílá skála
- 1974 – 1976 Dovnitř, série kontaktů
- 1975 Mléčné cesty, Krkonoše (12. – 20. 7.)
Kniha, obarvený kámen uložený do trhliny
- 1976 Balvany, Krkonoše (6. – 22. 8.)
Bílá cesta, Bílá skála (27. 12. – 2. 1.)
Proměny vodopádu Mumlavy
- 1977 Javorovým dolem (květen)
Deset dní Velkou Fatrou, Slovensko (8. – 17. 7.)
- 1978 Mezi Malým a Velkým Tisým (18. – 27. 9.)
- 1979 Dovnitř, sestupování skalní průrvou s kamerou na oku,
Prachovské skály (26. 5.)
Rokle, bloudění mezi skalami (26. – 27. 5.)
Kámen položený na skálu, Čertova ruka
Kámen / Kniha
Vztyčený balvan, Bílá skála
Nalezené kameny, Krkonoše
- 1979 – 1984 Sledování slunečního paprsku v průhledu mezi
balvany, Čertova ruka
- 1980 Dva průhledy mezi balvany – krok dopředu a ukročení
do strany, Javorový důl (26. 10.)
Cesta po hřebenech centrálních Krkonoš (3. – 7. 8.)
- 1982 Slunce postupující po skalní stěně, Javorový důl
(15. 5.)
Zebín a Měsíc (2. 6.)
Vymezení prostoru ohněm, jeskyně Kladivo (2. 7.)
Umělý blesk, jeskyně Kladivo (24. 7.)
Vymezení prostoru ohněm, jeskyně Mažarná,
Slovensko (10. 7.)
Otisky skalních stěn po dešti, Velká Fatra, Slovensko
(16. 7.)

- Papír a skála, Zebín (29. 6. 1982 – 7. 2. 1983)
- 1982 – 1985 Kamenem o kámen
Zebín / Vymezení prostoru ohněm ve tvaru večerního větru
- 1983 Zebín a Slunce (11. 4.)
Dvěma kameny na vrcholu, Zebín (25. 5.)
Skála a tělo, Prachovské skály (26. 5.)
Padající Slunce, Zebín (23. 6.)
Zapadající Slunce, jeskyně Mažarná, Slovensko (9. 7.)
Cesta na horu Tlstou, Velká Fatra, Slovensko (15. 7.)
Znak / Tělo, Kozákovská Drábovna (31. 7.)
Znaky, Zebín (13. 8.)
Dotek, Velká Fatra, Slovensko
Putování po kameni, Velká Fatra, Slovensko (6. 9. – 9. 9.)
- 1984 Postupující slunce a stín, Zebín (20. 5.)
Dva výstupy na Bílou skálu, Krkonoše (28. 8. a 22. 9.)
Noční otisky skalních stěn, Zebín (3. 10.)
- 1984 – 1985 Černá kometa / Slunce
- 1985 Javořím potokem / Znaky (9. – 13. 7.)
Západ slunce při letním slunovratu, Český ráj
- 1986 Kontakt, jeskyně Pekárna
Vidím hvězdy, Zebín
Na vrcholu, Zebín
- 1988 Interakce s krajinou (4., 5., 13., 15. 7.)
- 1989 I. autodafé Měkkohlavých (s M. Pallou, P. Kvíčalou, J. Šigutem, J. Malinou, I. Raimanovou), Zebín
Festival Měkkohlavých, Jizerské hory (s M. Pallou, M. Maurem, I. Raimanovou)
- 1991 Čára, Praha, Galerie Pi-Pi-Art
V rohu
Space of the Memories and Immediate Space
- 1992 Okamžité místo a prostor vzpomínek, Plasy
Chození, Praha, Factum I.
- 1994 Cesta k tanci, Praha, Archa
Videosonické projekce těla, Plasy
- 1995 Bez data, Praha, Archa
Frank van de Ven a Miloš Šejn / Duo
Five Pieces, Brno, Dům umění
- 1996 Vodopád, Český kras
Body Weather, Krkonoše
G / Corpus, Skalica, Medzi, Slovensko

1997 Body / Landscape, Hameau de La Brousse, Dordogne,
Francie

Petr Štembera, 1945

1970 – 1971 akce v krajině

1970 – 1974 informační a konceptuální akce, projekty, asketické
akce

1970 Velká louže

1971 Přenesení kamenů, Praha

1972 Ruka

Cvičení vůle a těla

1974 Purity

Ven

Narcis 1, Praha (28. 12.)

1975 Narcis 1, Budapešť, Maďarsko

Štěpování, Praha

Spaní na stromě, Praha

Spojení (s Tomem Marionim), Praha (27. 9.)

Hašení, Praha (30. 11.)

1976 Skok č. 1, Praha (5. 1.)

Paralelní deprivace (s křečkem), Praha

Narcis 2, Praha (23. 3.)

Biograf, Terezín (16. 4.)

Narcis 2, Varšava, Polsko

Budoucím uživatelům, Praha (1. 7.)

Narcis 3, Pécs, Zsolnay-Museum, Maďarsko

Přednáška, Pécs, Zsolnay-Museum, Maďarsko (7. 7.)

Obydlí – díra, Bojanovice u Prahy

Tři možnosti k jedné (s mravenci), Praha

Narcis 3, Praha (19. 10.)

Skok č. 2, Praha (16. 11.)

Pro tebe, Praha

Paralelní deprivace (s Japoncem)

1977 5 – 10 minut, Brno (15. 1.)

10 – 20 minut, Wroclav, Polsko

Most, Praha (28. 3.)

Cesta, Varšava, Galerie Repassage, Polsko (9. 5.)

Narcis 2, Berlín, Východní Německo

3 prvky, Praha (30. 7.)

Lukostřelec, Hradec Králové (26. 11.)

Temná chodba, Praha

Uprostřed, Praha

- 1978 Narcis 4, Praha (14. 1.)
 Skok č. 3, Praha (28. 2.)
 Dvě skla, Varšava, Polsko (3. 4.)
 Bez názvu, Poznaň – Jankowice, Polsko (26. 4.)
 Bez názvu, Kolín (12. 6.)
 LAICA performance, Los Angeles, Institute of
 Contemporary Art, U. S. A. (10. 9.)
 Bez názvu, San Francisco, Art Institute, U. S. A. (19. 9.)
 Bez názvu (dvoudílná performance) (Kláda), Praha (5. 12.)
 Bez názvu (Koleny), Praha
- 1979 Bez názvu (Kuře), Wroclaw, Polsko
 3–dílná performance, Lódž, Polsko (2. 1.)
 Bez názvu (Šipky), Praha (15. 3.)
 Bez názvu (Jógí), Praha (27. 4.)
 Bez názvu (Spreye), Praha (31. 5.)
 Bez názvu (Světloňoš), Kolín (30. 7. a 1. 8.)
 Bez názvu (Ryba), Kolín
 Dějiny Polska, Wroclaw, Polsko
 Bez názvu (Jógí), Varšava, Polsko
- 1980 O rybách a lidech, Bratislava, Slovensko (19. 4.)
 Spartakiáda, Praha
 Žít jak žít se má, Brno (20. 12.)

Margita Titlová-Ylovsky, 1957

- 1979 Člověk a jeho otisk stínem, Morava
 Člověk a jeho otisk kameny, Mikulov
 Stín v kukuřičném poli
- 1980 Vymezení prostoru, Srbsko
 Pohyb stromu a těla, okolí Frýdku Místku
 Bez názvu (s Vladimírem Mertou), okolí Frýdku
 Místku
- 1980 – 1983 Dotyky se stínem
 Stín a předměty (tyče)
 Stín a předměty (zrcadlo)
 Stín a předměty (plátno)
 Instalace I. (Statický čtverec a statické tělo), Praha
 Instalace II. (Vztahy těla a geometrie), Praha
 Instalace III. (S x), Praha
 Instalace IV. (Geometrie a přírodní materiál), Praha
 Instalace V. (Prostor po akci), Praha
 Instalace VI. (Akční), Praha
 Instalace VII. (S kruhem), Praha

- od 1981 Kresby do stínu
 1981 Kresby bioplasmou
 1981 Akce v rámci soukromého sympozia v Zubřicích
 1982 Instalace s kamenem, Sochařské symposium v Zadní
 Kopanině
 Instalace s vodou, Sochařské symposium v Zadní
 Kopanině
 Labyrint, Setkání na tenisových dvorcích Sparta
 1983 Kresby rtěnkou
 Kresba do písku smívaná mořem, pobřeží Černého
 moře, Bulharsko
 Triptych, Mutějovice, symposium Chmelnice
 1984 Kresby v exteriéru, okolí Domažlic
 Velká kresba, Kostelec n. černými lesy, Galerie H
 1985 Bez názvu (O nepojmenovaných věcech), Praha
 1989 Nepojmenované věci (film s M. Vránkem a P.
 Komanžasem), Praha
 1992 Předměty a tělo
 1994 Co andělé zapomněli, New York, U. S. A.

Jiří Toman, 1924

- 1956 Letopočet v čistém sněhu
 1963 Vánoční prskavky
 1964 Letopočet v písku
 Papírová páska
 Skočit co nejvýš
 Všimnou si, že už je nový rok?
 Poselství
 Odtávání
 1966 Papír v pohybu
 Letopočet a vítr
 Akce ze 60. let, u nichž není známo přesné datum.
 Tající sníh a krátící se sníh
 Na kře
 Obrazy v bublinách

Jiří Valoch, 1946

od 1963 vizuální poesie
1969 body poems
1970 land poems
1969 – 1974 interpretations
1972 – 1973 stones
1973 – 1974 time pieces
1974 haiku

2. DÍL

ČESKÉ AKČNÍ UMĚNÍ V DOBOVÉM TISKU

I. Šedesátá léta

V létě roku 1952 zorganizoval v Black Mountain College John Cage svůj slavný *Untitled Event* (Událost bez názvu). Toto dílo, které v sobě spojilo jednotlivé výrazové prostředky filmu, divadla, tance, hudby, poezie a výtvarného umění, se zapsalo do dějin jako jeden z prvních happeningů. Bez zkoušení, scénáře a kostýmů a přímo mezi diváky mohl každý z účinkujících vykonávat zvolenou činnost po libovolně dlouhou dobu. V Čechách se v té době „zostřoval třídní boj“. Na jeho podporu byly inscenovány politické procesy a čistky. Výstavním síním vévodil socialistický realismus a Vladimír Boudník, považovaný spíše za blázna než za umělce, pokračoval v manifestacích explosionismu v pražských ulicích. Na různých místech světa se mezitím u stále většího počtu umělců objevovala chuť experimentovat, provokovat a bořit představy o tom, co je to umění. V Japonsku vznikla skupina *Gutai*, ve Vídni založil Hermann Nitsch *Divadlo orgií a mystérií*, ve Francii se kolem Pierra Restanyho seskupili *Noví realisté* a ve Spojených státech se začalo formovat hnutí *Fluxus*. Do Čech pronikaly zprávy o těchto progresivních hnutích postupně a do širšího povědomí se dostaly až v druhé polovině 60. let, kdy se ve výtvarných a jiných periodikách stále častěji objevovaly články o umění ze západu.

V Praze se v těchto letech konalo několik zásadních zahraničních výstav¹, které českému divákovi zprostředkovaly některé, pro vývoj progresivního soudobého umění zásadní, postoje. V roce 1966 vyšla

¹ Byla to především výstava skupiny *Gutai* v Galerii Václava Špály v září roku 1967, výstava *Yvete Kleina* v Městské knihovně v červnu a červenci roku 1968, výstava *Marcela Duchampa* v Galerii Václava Špály na jaře roku 1969 a výstava *Americké malířství po roce 1945*, která se konala ve Valdštejnské jízdárně v létě roku 1969.

Chalupeckého kniha *Umění dnes*², mapující soudobé světové umění a jeho obecné souvislosti. Josef Hiršal a Bohumila Grögerová vydali v roce 1967 výbor z esejí, manifestů a uměleckých programů druhé poloviny 20. století pod názvem *Slovo, písmo, akce, hlas. K estetice kultury technického věku*.³

Dobové psaní o akčním umění však v Čechách předjímalá praxe. Skupina *Aktuální umění* kolem Milana Knížáka se začala formovat už v první polovině 60. let. V roce 1964 vystoupila veřejně s první manifestací aktuálního umění a začala publikovat svůj samizdatový časopis. V jeho prvním čísle se objevil i manifest skupiny, který byl zároveň programem aktuálního umění. Text manifestu otiskl na počátku roku 1965 i časopis *Tvář*:

„(...) Nezajímají nás estetické normy, sloužící jako měřítko dokonalosti. Zajímá nás člověk. Abychom překonali jeho otrlost a citovou lhostejnost, tak typickou pro dnešního člověka, používáme, MUSÍME POUŽÍVAT maximálně působící formy.

Proto

NATURALISMUS

BANÁLNOSTI

MAXIMALISMUS

PROVOKACE

PERVERZE

apod.

ŠOKOVAT, FASCINOVAT, OBNAŽIT NERVY

přesvědčit

MAXIMÁLNĚ PŘESVĚDČIT

PRYČ S PŘÍJEMNOU LECHTAVOSTÍ UMĚNÍ.

Je nepotřebná další výroba obrázků a sošek do interiérů, další sentimentální kvílení na podiích koncertních sání. (...)“⁴

² Chalupecký, Jindřich, *Umění dnes*, Nakladatelství čs. výtvarných umělců, Praha 1966.

³ Hiršal, Josef – Grögerová, Bohumila, *Slovo, písmo, akce, hlas. K estetice kultury technického věku. Výběr z esejí, manifestů a uměleckých programů 2. pol. 20. stol.*, Československý spisovatel, Praha 1967.

K širší veřejnosti tak pronikly myšlenky, které se svou radikálností mohly srovnávat s nejprogresivnějšími uměleckými proudy ve světě. Skupina je intenzivně rozšiřovala organizováním akcí, vydáváním dalších čísel samizdatového časopisu *Aktuální umění*⁵ a nejrůznějších propagačních materiálů. V Čechách působily myšlenky aktuálního umění téměř nepatřičně. Potvrzuje to i redakční komentář *Tváře* za manifestem, podepsaný značkou -ndr-: „Ztotožnit se s tímto manifestem je pro nás nemožné, polemizovat s ním je lehčí.“⁶ Tato polemika se ještě více vyhraňuje v následné reakci členů skupiny: „Nechápeme začlenění AU pod pojem Výtvarné umění. Zdá se nám zbytečné a nesmyslné rozdělovat prostředky umění na výtvarné, literární, hudební apod., když umění, podíváme-li se přímo k jeho vzniku (starým mytickým ritům), neznamena „uměti pracovat“ – výjimečnou dovednost, ale umět **působit**, působit čímkoli (čímkoli však v té době nejaktuálnějším – nejpůsobivějším) na člověka tak, aby byl donucen pod tímto vlivem učinit (nebo uvědomit si) věci, ke kterým by se za normálních okolností neodhodlal (nedospěl). Proto je název Výtvarné umění nevhodný, neboť, jak je již řečeno, o žádné Výtvarné umění nejde. Jde jen a jen o umění, tak, jak jsme jeho představu formulovali v předcházejících větách.“⁷ Tím se otevřela řada tradičních polemik hnutí „aktuálních“ s těmi, kteří o nich psali, ať už to byl Vladimír Burda nebo Jindřich Chaloupecký.

Právě Chaloupecký zprostředkoval českému umění kontakt s jedním z nejprogresivnějších proudů západního umění, když se stal promotorem

⁴ Knížák, Milan – Mach, Vít – Trtílek, Jan – Švecová, Soňa – Mach, Jan, Manifest, *Tvář*, č. 1, 1965, s. 39.

⁵ *Aktuální umění* č. 1 vyšlo v roce 1964, byl v něm mimo jiné otištěn i Manifest skupiny. *Aktuální umění* č. 2 vyšlo v březnu 1965, obsahovalo dokumentaci a texty k prvním akcím skupiny, jako byla např. *Aktuální procházka po Novém Světě* nebo *Demonstrace jednoho*. Třetí číslo časopisu je rozsáhlý sborník textů a vizuálních dokumentů s názvem *Nutná činnost*.

⁶ -ndr-, Manifest, *Tvář*, č. 1, 1965, s. 39 – 41.

⁷ Knížák, M. – Mach, V. – Trtílek, J. – Švecová, S. – Mach, J., Redakci *Tváře*, autoru článku o AU -ndr-, *Tvář*, č. 4, 1965, s. 43 – 44.

festivalu Fluxu v Praze. V té době už také Milan Knížák a jeho skupina komunikovali s členy tohoto hnutí. Knížák jako „ředitel východního Fluxu“ festival dokonce spoluorganizoval a účinkoval v některých eventech Fluxu. Samotný festival však nejenom na něj zapůsobil rozporuplným dojmem. Je zřejmé, že skupina, která před dvěma lety publikovala tak radikální program, nemohla být plně uspokojena uměleckou strojeností a nezávazností některých akcí, které provokovaly pro provokaci samu. Navíc v té době ve skupině uzrávaly myšlenky, které vedly k odstranění slova „umění“ z jejího názvu. Od roku 1966 se skupina dále nazývá pouze *Aktual*. Sborník, který měl být třetím číslem časopisu *Aktuální umění* nese výmluvný název *Nutná činnost*. Aktualu šlo totiž o více než jen o proměnu umění. Cílem byla proměna života.

Půl roku před samotným festivalem Fluxu se v pražské Redutě konala akce Addi Koepcke, Tomase Schmidta a Erica Andersena, příslušníků širšího okruhu hnutí Fluxus. Atmosféru, ale i jistou rozpačitost českého publika tváří tvář tomuto „avantgardnímu“ západnímu umění, podle mého názoru dobře ilustruje deníkový záznam Bohumily Grögerové z knihy *Let let*: „Novákovi jsem referovala o prvním happeningu v Československu, který se konal 5. 4. v Redutě a bude se ještě dva dny opakovat. Účinkovali dva Němci a jeden Dán: Andersen, Koepke a Schmidt. Byla to v podstatě moderní studentská recese, účinkující i obecnstvo byli mladí lidé. V Redutě bylo narváno, mezi jinými Knížák se slečnou. Jeden z účinkujících chodil tiše mezi lidmi a rozdával na stroji psané ceduličky, jako např.: Jste schopen odpovědět na tuto otázku? Nikdo si ho celkem nevšímal, byl obrovský rambajz, lidi se bavili mezi sebou. Snad tedy to měl být ten „event“ čili „happening“. Nevšimla jsem si však, že by účinkující k němu byli nějak přispěli. Chovali se příliš nenápadně a v podstatě nevyvíjeli ani žádnou

velkou činnost; jen rozhazovali po zemi jakési papíry. Možná, že nezkušené obecenstvo čekalo divy. Připadá nám vůbec absurdní uvádět v Československu happeningy, v nichž se uměle vytváří nějaký nepořádek, něco přestane fungovat, produkuje se špína a bordel. Je nám to tu k smíchu, pro nás je to každodenní skutečnost.“⁸

V souvislosti s touto akcí a připravovaným festivalem Fluxu se v tisku objevila řada článků, které se snažily českého diváka informovat o historii a současnosti tohoto uměleckého proudu. Jindřich Chalupický ve *Výtvarné práci*⁹ vysvětlil pojem happeningu a naznačil tři hlavní linie reprezentované Allanem Kaprowem, Johnem Cagem a Wolfem Vostellem. Na jeho článek ostře reagoval ve *Výtvarné práci* Milan Knížák. Tato polemika poprvé zřetelně ukázala rozdílnost pojetí happeningu „aktuálních“ od pojetí happeningu na západě, kde se tyto avantgardní projevy úzce prolínaly s experimentální hudbou i divadlem a dále si do jisté míry uchovávaly symbolismus hraného a výtvarného umění. Knížák ve zmíněné polemice píše: „Zaplat’ pánbu za tzv. železnou oponu. Malé uměníčko a jeho malí tvůrci tím samozřejmě utrpěli, skrz „oponu“ nebylo vidět, ale tato dokonalá izolace nám nedovolila zdegenerovat tak prudce a tragicky jako ostatní Evropa. Umění se jí stalo polechtání, lahůdkou, konverzační záležitostí. Akční činnost u nás není experimentálním uměním, ale nutnou činností. Nemá smyslu chodit oklikami, které zavedlo standardní umění. Hledáme cestu nejpřímější. Neplatí zákony platící v umění. Tato činnost je jen prostým doplňováním chybějícího, ordinováním chybějících vitamínů.“¹⁰

⁸ Grögerová, Bohumila - Hiršal, Josef, *Let let*, Mladá fronta, Praha, s. 43.

⁹ Chalupický Jindřich, *Experimentální umění (Happeningy, events, de-koláže)*, *Výtvarná práce*, č. 9, 1966, s. 1, 7.

¹⁰ Knížák, Milan, *Polemizuji s J. Chalupickým*, *Výtvarná práce*, č. 13, 1966, s. 2.

V té době Aktual pokračuje v publikování svých samizdatových sešitů, které jsou od roku 1966 nazývány *Noviny Aktual*.¹¹ Objevují se zde aktuální výzvy k akcím, nejrůznější prohlášení a hesla, ale též autentická reakce Aktualu na festival Fluxu v Praze a jiné provokativní texty:

„Kašlem na proslulost happenérů.

Pomalu a jistě dobývají si totiž místo v řádu uměleckých profesí.

Doménou naší práce je sice akce, ale akce jakéhokoliv druhu, akce měnící život.

A ne jen akce umělé tak zajímavě obohacující arzenál uměleckých prostředků.

Proto vyzýváme všechny k totální demonstraci!

Demonstrujte celým svým životem.

Každým svým činem, pohybem, jednáním.

Demonstrujte ŽIVOT v zájmu ŽIVOTA.“¹²

Dalším zevrubně informujícím článkem o akčním umění byl *Happening včera a dnes aneb poněkud opožděný úvod do činnosti, kterou nelze poměřovat estetickými názory, natožpak aby vyhovovala uměleckým kritériím*. Text, který seznámil čtenáře nejen s hnutím Fluxus, ale výstižně naznačil i naše domácí paralely, publikoval v *Sešitech pro mladou literaturu* Jaroslav Kořán.¹³ Jeho článek byl doplněn řadou reprodukcí a ukázek libret happeningů,¹⁴ ukázkami textů Ladislava Nováka a manifestem Aktualu *Co je to nutná činnost?*. V rámci Hovorů, které pro *Výtvarnou práci* připravoval Alexej Klusák, byl v roce 1966 otištěn rozhovor s Wolfem Vostellem.¹⁵ Ve *Výtvarném umění* se objevil zasvěcený článek Jindřicha Chalupeckého *Úzkou*

¹¹ Vyšly tři čísla *Novin Aktual*, (1966, 1967, nedat.) a jedny „nástěnné noviny“ *Aktual 1966*.

¹² *Aktuální noviny*, č. 2, 1967.

¹³ Kořán, Jaroslav, *Happening včera a dnes*, *Sešity pro mladou literaturu*, č. 4, 1966, s. 3 – 7.

¹⁴ Allan Kaprow – *Slova*, 1962; Allan Kaprow – *Děšť* (libreto tohoto happeningu se také objevilo v překladu Milana Knížáka ve *Výtvarné práci*, č. 9, 1966, s. 2); George Brecht – *Instrukce*, 1963; Chieko Schiomi – *Hudba pro dva hráče I., II., Událost pro pozdní odpoledne*, 1963, *Podobizna*.

cestou,¹⁶ v němž na pozadí filosofické úvahy o postavení umění a umělce v současném světě vedle sebe postavil Aktual, Fluxus a explosionalistické manifestace Vladimíra Boudníka.

Akční umění se nejen díky festivalu Fluxu dostalo do povědomí širší umělecké veřejnosti. Svědčí o tom mimo jiné číslo 6 časopisu *Acta Scaenographica* z roku 1966/67, věnované experimentální poezii, divadlu, hudbě a happeningu.¹⁷ Texty Josefa Hiršala, Bohumily Grögerové, Václava Kučery, Lud'ka Nováka a Miloše Horanského publikované v tomto čísle zkoumají hranice a prolínání jednotlivých uměleckých oborů a často poukazují na hluboké historické kořeny soudobých experimentálních postupů. Články jsou doplněny překladem textu Michaela Kirbyho o happeningu Allana Kaprowa *Hoštění*, který byl realizován v Bronxu v roce 1964, a výňatky z textu Michaela Smithsona o experimentálních amerických divadlech.

Podobně i v lednovém čísle časopisu *Divadlo* se v roce 1967 objevuje několik článků věnovaných uměleckým projevům překračujícím zavedené hranice. Text Milana Obsta *Z historie divadelní poezie nesmyslu* rozebírá historii dadaismu, jeho projevy ve světě i u nás a srovnává dada s happeningem (s tímto „novým typem divadelní zábavy“).¹⁸ Objevuje se zde i rozsáhlá studie Vladimíra Burdy *Fluxus – happening – event*,¹⁹ v níž je popsána historie Fluxu a jeho aktivity. Článek je doplněn fotografiemi Josefa Koudelky z happeningů skupiny Aktuální umění a z happeningu, který se konal v rámci festivalu Fluxu

¹⁵ Klusák, Alexej, Hovory 6 (Hovoří Wolf Vostell), *Výtvarná práce*, č. 21, 1966, s. 6.

¹⁶ Chalupecký, Jindřich, Úzkou cestou, *Výtvarné umění*, č. 5, 1966, s. 365 – 370.

¹⁷ Hiršal, Josef, Nová poezie v současném Československu, *Acta scaenographica*, č. 6, 1966 – 67, s. 101 – 103; Grögerová, Bohumila, K teorii a praxi fonické poezie, *ibidem*, s. 103 – 104; Kučera, Václav, Hudba jako divadlo, *ibidem*, s. 104 – 107; Novák, Luděk, Hranice výtvarnosti, *ibidem*, s. 107 – 108; Horanský, Miloš, Happening a jevištní prostor, *ibidem*, s. 108 – 113; Kirby, Michael, 'Hoštění' Allana Kaprowa, *ibidem*, s. 114; Smith, Michael, Dobrá scéna, *ibidem*, s. 115 – 116.

¹⁸ Obst, Milan, K historii divadelní poezie nesmyslu, *Divadlo* I, 1967, s. 10 – 18.

¹⁹ Burda, Vladimír, Fluxus – happening – event, *ibidem*, s. 39 – 44.

v Praze. Následující úvaha Miloše Horanského *45 odstavců o happeningu a divadle*²⁰ se odvíjí od zážitku z happeningu Milana Knížáka a jeho skupiny *Druhá manifestace aktuálního umění* z roku 1965. Obsahuje řadu podnětných srovnání z historie divadla a experimentálního umění. Reflexe akčního umění z pohledu divadla nebo hudby je neodmyslitelnou součástí přemýšlení o tomto druhu umění. V mnoha zmíněných textech se opakuje myšlenka, že progresivní soudobé umění je hybridní. Struktura uměleckého díla, která přestává být uzavřená a pevně daná, se otevírá a přijímá do sebe podněty a formy z ostatních druhů umění. Umělecké dílo se stává hybridem, procesem splývání, polyfonním zážitkem.

Po odeznění událostí kolem festivalu Fluxu, kde sehrála nebyvalou úlohu aféra kolem pasu Serge Oldenbourga,²¹ se objevil článek hrubě zkreslující a skandalizující činnost Aktualu. Článek *Kdo jsou Aktuálové?* byl publikován v časopisu *Květy* v rámci rubriky Lidé kolem paragrafů – ze stolu náčelníka pražské kriminálky.²² Fiktivní příběh Libora Zamoščíka, který má na levém předloktí vytetované slovo AKTUÁL, slouží jako rámec odstrašujícího odhalení skupiny povalečů, příživníků a narušitelů veřejného pořádku. O úrovni tohoto spletnice smyšlenek a útržků pravdivých informací, v nichž zasvěcení mohou rozeznat i nejménovanou osobnost Milana Knížáka, myslím dostatečně vypovídá úvod článku:

„Kriminalista: Dnes tu mám zajímavý případ, o němž, samozřejmě, ještě zdaleka nevíme, jak skončí a jak bude posuzován. Ale už to, co

²⁰ Horanský, Miloš, 45 odstavců o happeningu a divadle, ibidem, s. 46 – 49.

²¹ Francouzský umělec Serge Oldenbourg daroval v opilosti pas vojínu základní služby, kterému se na něj podařilo překročit naše státní hranice. Kvůli této kauze byli kromě Oldenbourga zatčeni i Milan Knížák, Jan Mach a Karel Slach.

²² Tomášek, Dušan, Kdo jsou Aktuálové?, *Květy*, č. 31, 1967, s. 26 – 27.

známe, je zajímavé a potvrzuje, že stále častější výskyt podobných jevů není náhodný.

Reportér: Nenapínej mě, soudruhu podplukovníku. Oč jde?“

Po této kauze následovala neméně absurdní aféra. „...dne 21. 6. 1967 v Praze 5 na konečné stanici elektrické dráhy č. 9 a potom v Praze 1 na Střeleckém ostrově a v Ledeburských zahradách se asi 70 osob zúčastnilo provozování společenské hry zvané happening, při které byl vážným způsobem narušen veřejný pořádek a uráženy základní cesty pracujících lidí tím že bylo naprosto nevhodným způsobem použito k provozování hry asi 70 bochníků konzumního chleba...“ Tak zní výpis z usnesení Městského soudu v Praze, který projednával obvinění Eugena Brikciuse v souvislosti s happen-ingem *Díkuvzdání*. Soudní proces, v němž byl happening obhájen jako druh umění, se nakonec Brikciusovi podařilo vyhrát. Díky této aféře se stal téměř oficiální záležitostí. Časopis *MY 68* dokonce zaštilil druhou verzi Brikciusova happeningu *Zátiší* a přinesl z něho obsáhlou reportáž: „V březnu pozval časopis *MY 68* zájemce o happening na Kampu k lyrické akci „Zátiší“. Eugen Brikcius ve svém scénáři předpokládal, že bude sníh a svítit slunce, že se do hry zapojí hodně lidí a na zasněžené ploše vznikne z půllitrů se světlým pivem neobvyklé zátiší. To pozorováno v zrcátku mělo poskytnout bohatství světelných kontrastů a navodit hezkou pohodu.“²³

Obrazovou dokumentaci akce doplnil rozhovor *O hře, hercích a hráčích se spisovatelem B. Hrabalem, teoretikem a kritikem J. Chalupěckým, básníkem J. Kolářem, psychologem, spisovatelem a hercem I. Vyskočilem a „happeninkářem“ E. Brikciusem*. Na závěr „aby si čtenář mohl sám ověřit možnosti happeningu“ mu redakce nabídla

²³ Pechar, Ivo, Potká jeden dva a je z toho happening, *MY 68*, č. 6, 1968, s. 1, 4, 34 – 36, 68 – 69.

komorní akci podle návodu Milana Knížáka: **Slož 2 metrovou papírovou vlaštovku.**

Na obnovenou vlnu zájmu o happening reagoval ve *Výtvarné práci* Vladimír Burda. V první části článku, nazvané *Happening ve smyčce*,²⁴ se věnuje především osobnosti Eugena Brikciuse. Ten začal organizovat své mystifikační happeningy na konci roku 1966 a v roce 1967 na sebe upoutal pozornost v souvislosti se zmíněnou aférou kolem happeningu *Díkůvzdání*. Brikciusovy happeningy se však značně odlišovaly od aktivit Aktualu, který do té doby určoval podobu českého akčního umění. Druhá část Burdova článku s názvem *Exil & utopie*²⁵ je věnována Aktualu. Prostřednictvím řady citací manifestů aktuálního umění a jiných textů skupiny Burda podává zevrubnou informaci o historii, současnosti a myšlenkách hnutí. V rámci svého článku dokonce otiskl zásadní manifest *Aktual - Žít jinak*.

Na Burdův článek za Aktual ostře reagoval Robert Wittmann.²⁶ Nejen, že opravil z pohledu aktuálních řadu nepřesností, ale též otevřeně vyjádřil svůj názor na Brikciusovu popularitu a jeho činnost. Lehkovážnost a atraktivnost Brikciusových happeningů Knížáka a jeho okruh popuzovala. V jejich očích byl Brikcius plagiátorem, který svou činností akční umění znesvěcoval. Happening s elegancí sobě vlastní používal jako novou uměleckou formu, kterou chtěl provokovat, ale i pobavit své okolí a sama sebe. Happening se mu stal prostředkem komunikace některých svých myšlenek a nápadů. Nekompromisnost Wittmannova postoje logicky vyplývá z názorů hnutí, které usilovalo o obrodu společnosti. Z dnešního pohledu je patrné, že některé ideje Aktualu byly zcela utopické. To jim však nijak neubírá na jejich dobové

²⁴ Burda, Vladimír, *Happening ve smyčce*, *Výtvarná práce*, č. 15, 1968, s. 1, 3, 10.

²⁵ Burda, Vladimír, *Exil & utopie*, *Výtvarná práce*, č. 18, 1968, s. 10 – 11.

²⁶ Wittmann, Robert, *Aktual koriguje*, *Výtvarná práce*, č. 22 – 23, 1968, s. 13.

a myšlenkové závažnosti. Burda se s tímto rysem myšlenek Aktualu nekompromisně vyrovnal v závěru zmiňovaného článku: „Romantický mesianismus Knížáka a jeho druhů, prohlašujících, že nechtějí být hnutím ani výhradně politickým, ani hnutím za obrodu umění, ani klubem přátel výjimečností, ale vším tím současně a daleko více a vytyčujících si jako prvořadý úkol „obnovu nejzákladnějších, nejprimitivnějších reakcí každého jednotlivce“ a manifestujících „renesanci zdola“, „revoluci myšlení“, „revoluci každodenních úkonů“ se jeví jako krajně absurdní ve své snaze vážně konkurovat existujícím uměleckým hodnotám, politické realitě a ideovým systémům při současné členské základně AKTUAL-klubu a prostředcích, které má k dispozici.“²⁷

Po reakci Aktualu logicky následovala odpověď Eugena Brikciuse.²⁸ S příslovečnou brikciusovskou lehkostí a ironií uvádí ze svého pohledu na pravou míru řadu nařčení a neopomene prezentovat scénář svého posledního happeningu *Pocta Horskému*, který už nazývá cvičením.

Vedle polemik vyprovokovaných Aktuaem, které se v druhé polovině 60. let pravidelně objevovaly na stránkách *Výtvarné práce* a jiných periodik, najdeme i několik solitérních zmínek o akčním umění. Jako první můžeme uvést článek *Happening včera a dnes*²⁹ publikovaný surrealistickou skupinou v roce 1969 v prvním a na dlouho posledním čísle časopisu *Analogon*. Jednalo se spíše o dva krátké úryvky z textů Salvadora Dalího a Allana Kaprowa, které měly dokumentovat, že happening není objevem poválečného období. V úryvku z Dalího knihy

²⁷ Burda (pozn. 25), s. 11.

²⁸ Brikcius, Eugen, Kdybys mlčel, zůstal bys mudrcem aneb Brikcius koriguje článek Roberta Wittmanna "Aktual koriguje" ve *Výtvarné práci* 22 – 23, r. 1968, *Výtvarná práce*, č. 5 – 6, 1969, s. 15.

²⁹ Happening včera a dnes, *Analogon*, č. 1, 1969, s. 82 – 83.

Tajný život je rozveden projekt, v němž se na veřejných prostranstvích záhadně opakovaně objevuje gigantický chleba. Akce musí být provedena tajně, takže znejistěná veřejnost se může jen dohadovat, zda se jedná o recesi, reklamní akci nebo teroristický čin. Happeningový ráz tomuto neuskutečněnému projektu z 30. let dodává právě Dalího úvaha o reakcích veřejnosti, medií, politiků: „Bude-li takový čin úspěšně dovršen s ukázněným přihlédnutím ke všem závažným detailům, které jsem naznačil, nebude možné pochybovat o jeho básnické působivosti. Sám o sobě bude schopen vyvolat zmatek, paniku a kolektivní hysterii, z experimentálního hlediska vysoce poučnou. Bude asi stát za pokus učinit z něj později východisko k systematickému ničení logického významu všech mechanismů racionálního praktického světa...“³⁰

Dalího text je doplněn návodem Allana Kaprowa k happeningu-prostředí *Slova* z roku 1962. Tento text byl již v roce 1966 zveřejněn v *Sešitech pro mladou literaturu*. Je dobrou ukázkou Kaprowova tvůrčího postupu, kdy environment přetváří akcí svou a svých spolupracovníků, aby k činnosti inspiroval i diváka. Výsledkem je těžko uchopitelná forma uměleckého díla, pro níž Kaprow zavedl právě pojem happening.

Po poněkud odlišné linii se mezitím odvíjela tvorba Zorky Ságlové – vedle Milana Knížáka a Eugena Brikciuse třetí osobnosti českého akčního umění 60. let. Ta v roce 1969 uspořádala happening *Házení míčů do průhonického rybníka Bořín*, o němž publikoval článek v *Mladém světě* Ivan Jirous: „Zorka Ságlová se (touto) realizací připojila k silícímu proudu současného výtvarného umění, kdy umělci opouštějí své ateliéry, aby hloubili příkopy v Nevadské poušti, vytvářeli konfigurace z drnů trávy, kreslili na žárem rozpraskanou planinu v poušti

³⁰ Dalího projekt tajemství chleba ze začátku třicátých let, ibidem, s. 83.

půl míle dlouhé rovnoběžné čáry. Jeden z názorů na tuto produkci říká, že jí umělci protestují proti komerčnosti obchodních a galerijních stereotypů, odmítajíce vytvářet vystavovatelná a prodejná díla. Avšak bezpochyby daleko mocnějším podnětem k této tvorbě je snaha umělců dát výtvarnému umění novou sílu konfrontací s přirozenou velkolepostí přírodních jevů.³¹ Z tohoto úryvku je zřejmé, že tvorba Zorky Ságlové tvoří jakýsi přechod mezi happeningem 60. let a land artem, který se v poněkud komornější rovině, než je tomu na západě, u nás objevoval po celá léta sedmdesátá a osmdesátá. Zároveň svědčí o informovanosti Ivana Jirouse o nejnovějších projevech světového umění. Vždyť Walter de Maria nakreslil své paralelní linie v Mojavské poušti v roce 1968.

Mimo své vlastní tvorby se Ságlová podílela na výtvarné prezentaci undergroundové skupiny *The Primitives Group*. O této skupině a jejích téměř happeningových koncertech, jako byl *Fish Feast* (1968) a *Bird Feast* (1969), v dobovém tisku opakovaně informoval Ivan Jirous.³² Poetický text o tvorbě Zorky Ságlové uveřejnila ve *Výtvarné práci* v roce 1969 Milena Lamarová.³³ Fotografie z *Házení míčů do průhonického rybníka Bořín* a environmentu *Seno sláma*, který Ságlová vytvořila v rámci výstavy *Někde něco* v Galerii Václava Špály, doplnila informací o přípra-vovaném *Kladení plín u Sodoměře*. Ještě před touto akcí Ságlová uskutečnila *Poctu Gustavu Obermanovi*, o níž opět, tentokrát ve *Výtvarné práci*, referoval Ivan Jirous.³⁴

Obraz akčního umění 60. let v dobovém tisku bezesporu uzavírá poslední 33. číslo *Sešitů pro literaturu a diskusi* z roku 1969 věnované

³¹ Jirous, Ivan M., Plovoucí plastika, *Mladý svět*, č. 19, 1969, s. 26.

³² Jirous, Ivan M., Mesaliance či zasnuby mezi beatovou hudbou a výtvarným uměním?, *Výtvarná práce*, č. 3, 1968, s. 8.; Idem, Sedmá generace romantiků, *Divadlo*, č. 5, 1969, s. 13 – 19; Idem, The Primitives Group česká tvář undergroundu, *Sešity pro literaturu a diskusi*, č. 30, 1969, s. 49 – 50.

³³ Lamarová, Milena, Variace na zrcadlení, *Výtvarná práce*, č. 12 – 13, 1969, s. 5.

³⁴ Jirous, Ivan M., Pocta G. Obermannovi, *Výtvarná práce*, č. 7, 1970, s. 2.

happeningu,³⁵ po němž byly *Sešity* definitivně zakázány. Vedle Chalupického statě *Happening a spol.* se zde objevují scénáře tří Brikciusových happeningů a autorský text *Chvála happeningu*, text Emila Hokeše vyprávějící o zatčení a vyšetřování po Brikciusově happeningu *Děkuvzdání* a dopisy Milana Knížáka z New Yorku. To vše je doplněno ukázkami happeningů autorů jako byl Wolf Vostell, Mauricio Kagel nebo Günter Uecker. Toto číslo ukazuje na určité zklidnění vášní, které se kolem akčního umění v druhé polovině 60. let rozpoutaly. Happening už není vnímán jako šokující novinka, ale je přijímán jako neodmyslitelná součást soudobého umění. V té době už se objevuje řada dalších umělců, kteří prozkoumávají výrazové prostředky akčního umění. Vzhledem k nástupu land artu, ale i „normalizaci“ české společnosti a kultury se akce přesouvají z měst do přírody. Některé z nich mají ještě kolektivní happeningový ráz typický pro léta šedesátá, jiné jsou spíše land artovými díly. Postupně se stále více objevují akce, které v sobě spojují prožitek přírody a vlastního těla. Tento typ akcí se později u některých umělců proměňuje v čisté tělové aktivity.

II. Sedmdesátá a osmdesátá léta

Rokem 1970 rázem končí rozsáhlé diskuse a informace o nejaktuálnějších proudech výtvarného umění včetně akčního umění. Sedmdesátá představují v dějinách české kultury, co se týče publikačních možností, temnou proluku.³⁶ O akčním umění najdeme zmínku pouze

³⁵ Brikcius, Eugen, 3x Happening, *Sešity pro literaturu a diskusi*, č. 33, 1969, s. 12; Chalupický, Jindřich, Happening a spol., ibidem, s. 13 – 16; Knížák, Milan, Dopisy z New Yorku, ibidem, s. 17 – 21. (Z dopisů M. Knížáka Jindřichu Chalupickému vybral Miloslav Topinka.); Kagel, Mauricio, Ornitogica Multiplicata (návod happeningu), ibidem, s. 22; Vostell, Wolf, 5 dnů běhu (elektronický de-coll/age – happening pro 5 dnů), ibidem, s. 23 – 24; Uecker, Písečný mlýn, ibidem, s. 24; Brikcius, Eugen, Chvála happeningu, ibidem, s. 25 – 26; Uecker, Vlámská krajina, ibidem, s. 27; Novák, Ladislav, Návrh na happening v třebíčském Záměstí (2. verze), ibidem, s. 27.

³⁶ Hned na začátku normalizačního období přestala vycházet řada odborných časopisů, včetně *Výtvarné práce* a *Výtvarného umění* (oba časopisy přestaly bez náhrady vycházet v roce 1971).

v několika ojedinělých katalogích k výstavám jednotlivců, jako byla například *Osmihodinová výstava a její rekonstrukce* Dalibora Chatrného, realizovaná v Domě umění m. Brna³⁷ nebo výstava *Land art*, kterou uspořádala v Okresním vlastivědném muzeu v Blansku Věra Jirousová a Josef Kroutvor.³⁸ Představili na ní díla Heleny Pospíšilové, Johna Boyle a Jana Steklíka. V úvodních textech katalogu rozebrali díla vystavujících na pozadí širšího kontextu land artu. Za povšimnutí jistě stojí samostatná interpretace nejznámějšího happeningu Jana Steklíka *Letiště pro mraky* (1970) od Věry Jirousové: „Akce *Letiště pro mraky* představuje v mnohotvárné umělecké činnosti Jana Steklíka tu polohu, která nejlépe vypovídá o obecné potřebě nové orientace současného tvůrčího postoje, jehož předpokladem je bezvýhradná vzájemná otevřenost ve vztahu autora akce a účastníků, kteří se stávají spolutvůrci realizované vizuální složky díla.“ Další ojedinělou výstavou byla *Umění a příroda*,³⁹ kterou připravil Petr Štembera v Institutu Průmyslového Designu v roce 1976. Představil na ní land artová díla Petera Bartoše, Jana Mlčocha, Karla Milera, Jiřího Valocha a Petra Štembery. V úvodním textu stručně nastínil východiska světového land artu, jeho nejdůležitější osobnosti, aby se krátce zmínil o každém z vystavujících autorů. Podobným projektem byla i výstava dvanácti, převážně konceptuálních, autorů ve Vysokoškolském klubu v Hradci Králové⁴⁰ v roce 1977, v rámci níž se dokonce ve vypůjčeném bytě konalo několik performancí.⁴¹ Sérii

Teprve v roce 1977 začal Svaz československých výtvarných umělců opět vydávat svůj časopis pod názvem *Výtvarná kultura*, v něm bychom však zmínku o akčním umění jen stěží hledali.

³⁷ *Dalibor Chatrný / Osmihodinová výstava a její rekonstrukce* (kat. výst.), Dům umění m. Brna, prosinec 1970, (úv. text: Jiří Valoch).

³⁸ *Land art* (kat. výst.), Blansko, Okresní vlastivědné muzeum, 1971 (texty: Josef Kroutvor, John Boyle, Věra Jirousová).

³⁹ *Umění a příroda* (kat. výst.), Praha, Institut průmyslového designu, červen 1976 (úv. text: Petr Štembera).

⁴⁰ *Bez názvu* (kat. výst.), Vysokoškolský klub Hradec Králové, listopad – prosinec 1977.

⁴¹ Petr Štembera realizoval performance *Lučištník*, Jan Mlčoch *Klasický útěk* a Karel Miler *Medový políbek*. Na výstavě dále vystavovali Jaroslav Richtr, Milan Langer, Jiří Kovanda, Jan Steklík, Jiří Valoch a další.

těchto výstav uzavírá *Strom* – výstava, kterou uspořádal Jaroslav Anděl v roce 1978 v Kabinetu fotografie Josefa Funka v Brně.⁴² V katalogu této výstavy jsou fotografie dokumentující akce a konceptuální projekty českých a slovenských umělců vážící se k tématu stromu.

V druhé polovině 70. let se publikační možnosti začínají rozšiřovat o samizdatové sborníky a periodika, která vznikají ve snaze zaplnit alespoň částečně publikační vakuum. Zmínit je třeba především rozsáhlý soubor samizdatových sborníků připravený Petrem Rezkem. Jedná se o řadu čtyřiceti sborníků, z nichž každý se tématicky váže k jednomu umělci nebo proudu.⁴³ Rezek v nich publikoval vlastní studie, překlady statí a rozhovorů ze zahraničních časopisů i knih a další materiály. Protože se soustředil na dobově aktuální osobnosti a hnutí, je většina sborníků věnována akčním nebo konceptuálním umělcům (*Vostell, Beuys, Nitsch, Acconci, Christo, Smithson* atd.) a proudům (*Land Art, Performance, Body Art, Fluxus* atd.). Sborníky jsou tak unikátním svědectvím dobového uvažování o akčním a konceptuálním umění, jak u nás tak ve světě.

Mezi nejzajímavější patří sborníky s texty a dokumenty z majetku Milana Knížáka. Některé z nich dnes již vyšly knižně (např. *Cestopisy*), jiné texty původně publikované už v samizdatech Aktualu se později objevily v autorových výstavních katalogích (např. přednáška jako demonstrace *Proč právě tak, Principy akčního umění podle Milana Knížáka, Fluxus v Praze* atd.). Pro 70. a 80. léta je však v době, kdy

⁴² *Strom* (kat. výst.), Brno, Kabinet fotografie J. Funka, říjen – listopad 1978 (úv. text: Jaroslav Anděl).

⁴³ Každý sborník má obsah a na závěr ediční poznámku, odkud jsou texty převzaty nebo přeloženy. Sborníky nejsou datovány. Abecední seznam: Acconci, Andre, Artists' books, Aycock, Beuys, Body Art, Bochner, Cage, Carrion, Concept Art, Darboven, Flavin, Fluxus, Happening, Hesse, Higgins, Christo, Johns, Klein, Knížák / Aktual, Knížák / Architektura, Knížák / Berlin, Knížák / Cestopis, Knížák / Hudba, Korespondence Fluxu, Land Art, Minimal Art, Morris, Newman, Nitsch, N. Y. School, O knize, Performance, Post scriptum, Smithson, Stella a Judd, Vostell, Young, Warhol, Rejstřík.

Milan Knížák pracoval spíše v ústraní, objevil právě Petr Rezek. Vedle těchto sborníků dokumentujících činnost Aktualu a Milana Knížáka je pozoruhodný sborník *Korespondence Fluxu*, v němž jsou otištěny dopisy Geoga Maciunase, Dicka Higginse a Alison Knowles Milanu Knížákovi z doby před a po festivalu Fluxu v Praze. Sborník dokonce obsahuje *Návrh programu pro fluxfest v Praze 1966*, který Knížákovi zaslal Maciunas. Návrh obsahuje sedm koncertů skládajících se z drobných eventů a „hudebních“ kusů včetně přídavek a návodů na několik akcí. Návrh je velmi dobrým přehledem rozsahu aktivit Fluxu kolem poloviny 60. let, od eventů vycházejících z principů „nové hudby“ Johna Cage balancujících mezi konceptem a performancí až po akce happeningového rázu, které aktivizují diváky v sále nebo intervenují do jejich každodenního života na ulici:

„KONCERT č. 1 - fluxorchestra

George Brecht: *Tři čísla pro lampy*

Rozsvítí se, zhasne se a znovu se rozsvítí.

Emmet Williams: *Počítání*

Performer na scéně počítá diváky, ukazuje na ně prstem.

Chieko Shiomi: *Padání*

Programy se rozdělují divákům jako vlašťovky, které se pouštějí z balkónu nebo ze žebříků, nebo se na ně házejí zezadu.

Ben Vautier: *Kus pro orchestr č. 4 /světová premiéra/*

Na scéně jsou jenom židle a stojany na noty. Aktéři se objevují jeden po druhém, velmi pomalu, naprosto bez hluku. Hráči z pravého kraje by měli jít až na levý kraj a opačně. Stejně pomalu přichází i dirigent. Mělo by to trvat asi deset minut. Když jsou všichni usazeni, padá opona.

G. Brecht: *Symfonie č. 3*

Na dirigentovo znamení se všichni hráči v unisonu sesunou ze svých židlí /sedí na samém kraji a sklouznou dopředu/. Nástroje drží připravené ke hře.

G. Brecht: *Symfonie č. 2*

Na každý stojan se položí tlustá účetní kniha /nebo nějaká jiná velká kniha/. Jakmile dirigent začne obracet stránky své knihy, dají

se hráči do obracení stránek svých knih až do poslední. Mohou mít různé tempo, takže někdo skončí dřív než ostatní.

Ch. Shiomi: *Dechová hudba*

Volné účetní listy padají se stojanů; sfoukává je proud vzduchu ze silného ventilátoru. Tenhle piece by se konal pouze, je-li takovýto ventilátor k mání. Aktéři se budou pokoušet listy chytat a klást je zpátky na stojany. Nebudou se pokoušet je na nich držet.

Ch. Shiomi: *Ztrácející se hudba pro obličej*

Hráči začínají kus úsměvem a v jeho průběhu mění úsměv velmi postupně v neúsměv. Dirigent naznačí začátek úsměvem a určí jeho trvání svým příkladem, který by hráči měli sledovat.

Ch. Shiomi: *Kus pro f*

Dřevěné klacíky, šroubováky nebo dlouhé hřebíky se předem nakalafunují. Hráči jimi hrají notu f na smyčcových nástrojích vydávající pronikavý skřípot. Délka trvání: 4 až 10 min.

G. Brecht: *Sólo pro smyčce*

Všechny smyčcové nástroje se důkladně vyleští.

KONCERT č. 4 - kusy pro publikum, část II

Ben Vautier: *Variace pro publikum č. 3*

Hlasatel vyzve diváky, aby šli za vedoucím. Ten je vede do jiného divadla nebo kina na obyčejné představení.⁴⁴

Festival Fluxu v Praze v říjnu 1966 nakonec vypadal poněkud odlišně, přesto se však v návrhu objevily některé nápady, které z dobových svědectví můžeme zrekonstruovat. Pro Fluxus je totiž typická improvizace, okamžitá reakce na nejrůznější podněty, ale i limitující podmínky, které v Praze jistě nechyběly.

Soubor Rezkových samizdatů patří mezi dobově koncepčně nejucelenější publikace věnující se soudobému výtvarnému umění. Jejich malou známost a dostupnost⁴⁵ může jen částečně nahradit kniha *Tělo, věc a skutečnost v současném umění*⁴⁶ vydaná v roce 1982 Jazzovou sekcí. V této knize je obsažena řada Rezkových studií a

⁴⁴ Maciunas, George, Návrh programu pro fluxfest v Praze 1966, *Korespondence Fluxu* (samizdat), nedat., s. 17 – 19, 26.

⁴⁵ Téměř kompletní soubor Rezkových samizdatů je v archivu Vědecko-výzkumného pracoviště AVU.

přednášek z let 1976 – 81, z nichž některé najdeme právě ve zmíněných sbornících.

Jazzová sekce na přelomu 70. a 80. let vydala ještě další důležité publikace vážící se k akčnímu a konceptuálnímu umění. Je to především kniha Karla Srpa *Minimal, Earth, Conceptual Art*⁴⁷ a pak několik sešitů edice Situace, které byly věnovány například performancím Karla Milera a Petra Štembery.⁴⁸ Tyto výjimečné publikační počiny, vzhledem k možnostem Jazzové sekce omezené na úzký okruh čtenářů, mohly jen stěží zaplnit vzduchoprázdno normalizační kulturní scény. Fungovaly jako špičky ledovce, které dávaly tušit, že pod hladinou se něco děje.

V 80. letech narůstají samizdatové aktivity. Akčnímu umění jsou například věnovány dva samizdatové sborníky připravené okruhem kolem Petra Štembery, *Body Art a Performance, etc.*⁴⁹, v němž jsou publikovány statě Jorge Glusberga *Úvod do tělesného jazyka: body art a performance*, M. Kestinga *Antoin Artaud a divadlo těla*, Barbary Catoir *Řeč těla a výtvarné umění* nebo Giny Pane *Zranění jako znak*, a nepojmenovaný samizdat⁵⁰ s texty Chrisa Burdena, L. Lewise a rozhovory s Petrem Štemberou a Milanem Kozelkou.

Za povšimnutí jistě stojí i 4. číslo samizdatového časopisu *Vokno* z ledna 1981. V tomto čísle je publikován výňatek ze stati Jindřicha Chalupeckého *Nultý čas*, věnovaný historii a aktivitám Fluxu.⁵¹ Dále je zde otištěn text Milana Knížáka z října 1980 *Performance jako vývoj i jako degenerace*.⁵² Jsou zde publikovány i kratší texty a citáty, jako např. *Scénář happeningu „Časová konfrontace“* Eugena Brikciuse, text

⁴⁶ Rezek, Petr, *Tělo, věc a skutečnost v současném umění*, Jazzpetit, Praha 1982.

⁴⁷ Srp, Karel, *Minimal, Earth, Conceptual Art*, Jazzová sekce, Praha 1982.

⁴⁸ Karel Miler / *Možnosti, Akce 1972 – 1978*, Jazzová sekce, Praha 1978; Petr Štembera / *Performance, Akce 1971 – 1979*, Jazzová sekce, Praha 1980.

⁴⁹ *Body Art a Performance, etc.* (samizdat), nedat., nestr.

⁵⁰ *Bez názvu* (samizdat), Praha 1980, nestr.

⁵¹ Chalupecký, Jindřich, Fluxus, *Vokno*, č. 4, 1981, s. 32 – 37.

⁵² Knížák, Milan, *Performance jako vývoj i jako degenerace*, *Vokno*, č. 4, 1981, s. 43 – 46.

Francois Plucharta o tom, co to je a co není body art a úryvek textu Allana Kaprowa *O performance*⁵³, jenž je evidentně přejat ze samizdatového sborníku *Performance* vydaném dříve Petrem Rezkem.

Před polovinou 80. let vzniká další významná samizdatová řada sborníků *Sborníky památce*,⁵⁴ jež jsou věnovány studiím (většinou českých historiků a teoretiků umění) o aktuálním výtvarném umění. Přestože většina statí je zaměřena k problémům „tradičního“ umění tvořícího hlavní složku dobové výtvarné scény, objevilo se zde několik důležitých textů věnovaných akčnímu umění. Poprvé zde například byla publikována stať Františka Šmejkal *Návraty k přírodě* z roku 1980, jenž je jedním z prvních souhrnných textů o českém akčním umění 70. let: „V šedesátých letech se moderní umění ocitlo v krizi a začalo znovu hledat smysl své existence. Mnozí autoři si tehdy uvědomili, že má-li umění zůstat živé a smysluplné, musí neustále překračovat své vlastní hranice, popírat své etablované formy a zákony, reagovat na skutečné potřeby života a společnosti a nepodřizovat se jen tomu, co se od něj očekává nebo požaduje. Že se musí znovu a nově definovat. V průběhu několika let pak došlo k radikálním změnám v samé struktuře pojmu umění, zejména k přesunu od řemeslné stránky umělecké tvorby ke konceptuální, od artefaktu k akci, hře, konceptu, kde už není tak důležité dílo samo, jako jeho působení na lidskou psychiku. Umělecké dílo se stalo imateriálním nebo pomíjivým, ale jeho stopa ve vědomí zůstávala trvalá. Nová tvorba nás tak vedla k tomu, abychom se spíše než po

⁵³ Brikcius, Eugen, Scénář happeningu: Časová konfrontace (převzato z časopisu *Sešity pro mladou literaturu* č. 33 / 1969), *Vokno*, č. 4, 1981, s. 37 – 38; Pluchart, Francois, Body Art (převzato z F. Pluchart, *L'art Corporel*), ibidem, s. 38 – 41; Kaprow, Allan, *O performance* (převzato z článku A. Kaprow, *Non-theatrical performance*, *Artforum*, May 1976), ibidem, s. 41 – 43.

⁵⁴ Sborníků vyšlo pět: *Sborník památce Alberta Kutala*, Praha 1984; *Sborník památce Jiřího Padrtů*, Praha 1985; *Sborník památce Václava Nebeského*, Praha 1986; *Sborník památce Václava Navrátila*, Praha 1987; *Sborník památce Olega Suse*, Praha 1988.

smyslu díla ptali po smyslu nás samých.“⁵⁵ V rámci širší úvahy o dobové situaci umění Šmejkal rozebírá akce předních českých akčních umělců, od slavností happeningového rázu, přes body artové akce v přírodě až po čistě land artové intervence v přírodě.

Ve *Sborníku památce Alberta Kutala* se objevil i text Jiřího Valocha *Umění v 70. letech*⁵⁶ z roku 1980, který je osobní vzpomínkou autora na nejzajímavější projevy českého i zahraničního konceptuálního umění těchto let. Ve *Sborníku památce Jiřího Padrty* jsou zase dva, později opakovaně publikované, texty Milana Knížáka z roku 1980 – *Umění je jen berla a Performens jako vývoj i degenerace*.⁵⁷ Fiktivní rozhovor Jiřího Rambouseka s Janem Steklíkem publikovaný ve *Sborníku památce Olega Suse*⁵⁸ zase popisuje některé dosud neznámé souvislosti založení *Křižovnické školy čistého humoru bez vtipu*. Řadu studií a článků ze *Sborníků památce* bylo přetištěno v podobně koncipované samizdatové řadě vydávané od roku 1987 v Brně pod názvem *Výběr zajímavostí z domova i ciziny*. Navíc se zde objevila řada textů vážících se k čistě brněnskému okruhu autorů a překlady ze zahraničních časopisů a katalogů. Z hlediska akčního umění jsou asi nejzajímavější dva *Výběry* z listopadu 1987, které jsou věnovány performance a konceptuálnímu umění.⁵⁹ První *Výběr* se celý váže k dílu Tomáše Rullera, v té době

⁵⁵ Šmejkal, František, *Návraty k přírodě*, in: *Sborník památce Alberta Kutala*, Praha 1984, s. 21.

⁵⁶ Valoch, Jiří, *Umění v 70. letech*, in: *ibidem*, s. 32 – 35.

⁵⁷ Knížák, Milan, *Umění je jen berla*, in: *Sborník památce Jiřího Padrty*, Praha 1985, s. 58 – 59; Knížák, Milan, *Performens jako vývoj i degenerace*, *ibidem*, s. 59 – 63.

⁵⁸ Rambousek, Jiří, *O Olegu Susovi, kresleném humoru, Hostu do domu a Křižovnické škole čistého humoru bez vtipu (Fiktivní rozhovor s malířem Janem Steklíkem)*, in: *Sborník památce Olega Suse*, Praha 1988, s. 32 – 43.

⁵⁹ Obsah prvního sborníku *Výběr zajímavostí z domova i ciziny*, Brno, listopad 1987, nestr.: Zhoř, Igor, *Pokus o /pochopení/ Tomáše Rullera*; Zykmond, Václav, *Posedlost prvním impulzem*; Šmejkal, František, *Návraty k přírodě*; Krtek, Jiří, *Performance: alchymie proměny?*; Oslzlý, Petr, *Poznámky k ‚hraničnímu‘ tvaru*; *Rozhovor Tomáše Rullera s Alenou Loučanskou*; *Rozhovor Tomáše Rullera s Grzegorzem Dziamskim*; Ruller, Tomáš, *Texty: K Chmelnici, ‚HOSTOVÁNÍ‘, Sen, Z Malostranských dvorků, ‚Black Market‘*; Nieslony, Boris, *Projekt ‚Black Market‘*; *Texty z katalogu ‚Black Market‘*; Nieslony, Boris, *Teorie*

jednoho z nejaktivnějších a nejzajímavějších brněnských akčních umělců. Začíná dvěma studii o jeho díle od Igora Zhoře a Václava Zykunda. Pak je zde znovu otištěn výše zmiňovaný text Františka Šmejkalova *Návraty k přírodě*. Dále je zde několik dokumentů a textů o aktivitách Tomáše Rullera, jeho rozhovory s Alenou Loučanskou a Grzegorzem Dziamskim a texty vážící se ke skupině *Black Market*, jejímž členem Tomáš Ruller byl. Druhý *Výběr* je naopak pokusem namátkově zprostředkovat českému čtenáři zahraniční zdroje tohoto druhu umění. Objevuje se zde několik textů o tanci Butô, experimentálním divadlu, rozhovory s Josephem Beuysem, Mario Merzem, Robertem Smithsonem a tři texty k Marcelu Duchampovi. Ve *Výběru* z února 1988 byl text *Tvůrčí zásahy do života*,⁶⁰ který je pozvánkou na *Documenta 8*, konkrétně na blok performance, jenž je její součástí. V článku je stručně zrekapitulován vývoj performance a historie zastoupení tohoto druhu umění na Documentech. Ve *Výběru* z dubna 1989 je překlad programového textu skupiny Black Market od Borise Nieslonyho: „Performance představuje událost, která naznačuje „dotek“, jako model sociálního setkání.“⁶¹

Právě v textech vážících se ke skupině Black Market a dílu Tomáše Rullera je nejlépe patrná proměna performance. Performance 80. let

performance; Piotrowski, Zygmunt, Aufmerksamkeitsschule; Nashimoto, Noriko, MA-MEZI.

Obsah druhého sborníku *Výběr zajímavostí z domova i ciziny*, Brno, listopad 1987, nestr.: Tanaka, Min, Body print; Suzuki, Tadasi, Kultura je tělo; Paszkowska, Alexandra, Tanec BUTÔ; Matussek, Mathias, BUTÔ – tanec proti éře computerů; Lischka, Gerhard J., Performance Theater; MacLennan, Alistair, Vidím nebezpečí. LIE TO LAY; Jappe, Georg, Rozhovor s Josephem Beuysem; Knížák, Milan, 4 typy mé hudby /výběr z textů/; Celant, Germano, Art povera; Ammann, J.-Ch.; Pagé, S., Rozhovor s Mario Merzem; Hobbs, Robert, Robert Smithson – Tvůrce ne-prostoru; Cummings, Paul, Rozhovor s Robertem Smithsonem; Tři texty k Marcelu Duchampovi; Nieslony, Boris, Alotropie všedního dne; Výňatky z katalogu PER/FOR/MANCE; Berger, Maurice, Mytologie rituálu; Andersonová, Laurie, Big science.

⁶⁰ *Tvůrčí zásahy do života (Tvůrčí sondy do reality)*, in: *Výběr zajímavostí z domova a ciziny*, Brno, únor 1988, nestr.

⁶¹ Nieslony, Boris, Black Market 1989, in: *Výběr zajímavostí z domova a ciziny*, Brno, duben 1989, nestr.

již není zaměřena k extrémním fyzickým výkonům, k ohrožení performerova života, mnohem více počítá s přítomností diváka, je naplánována a má vidinu svého vyústění. Není experimentem, ale spíše představením, často s velkým důrazem na vizuální stránku akce. Stejně jako v případě body artových performance jejím hlavním tématem je situace člověka ve světě, není však již ohmatáváním, testováním této situace, ale spíše jejím představením.

Řadu těchto brněnských samizdatů uzavírá *Výběr* z listopadu 1989, v němž najdeme například recenzi výstavy Miloše Šejna, konané v Liberci na konci roku 1988, z pera Jiřího Zemánka.⁶² Zemánek v ní rekapituluje Šejnovu spirituální těžko uchopitelnou tvorbu, která se v mnohých postupech blíží akčnímu umění.

Od roku 1985 vychází vedle výše zmíněných sborníků i další řada samizdatových publikací pod názvem *Někdo něco*. Na rozdíl od *Sborníků památce* a *Výběrů* zaměřujících se spíše na nadčasové studie a překlady, *Někdo něco* je pokusem suplovat neexistující kulturní periodika. Přestože vychází jen několikrát ročně,⁶³ objevují se zde většinou aktuální recenze a monografické texty o zajímavých osobnostech české neoficiální scény. Tak se například v *Někdo něco* 8 objevil rozsáhlý soubor textů Mariana Pally, jedné z nejzajímavějších osobností brněnského konceptuálního a akčního umění.⁶⁴ V *Někdo něco* 12 je zase zveřejněn text Zdeny Gabalové o performance Tomáše Rullera 8. 8. 88.⁶⁵

⁶² Zemánek, Jiří, Zpět k přírodě, ale jak...? (K výstavě Miloše Šejna), in: *Výběr zajímavostí z domova a ciziny*, Brno, listopad 1989, nestr.

⁶³ Samizdatový sborník *Někdo něco* 1 vyšel v roce 1985. Poslední sborník této řady *Někdo něco* 11 vyšel v roce 1988.

⁶⁴ Řada ukázek z textů, popisů akcí a konceptuálních básní Mariana Pally je doplněna bibliografickým textem „K textům Mariana Pally“ podepsaným značkou vrá a studií Jana K. Čeliše, Texty Mariana Pally, in: *Někdo něco* 8, Praha 1987, nestr.

⁶⁵ Gabalová, Zdena, Poznámky k jedné performanci, in: *Někdo něco* 12, Praha 1989, nestr.

V *Někdo něco 6* je otištěna série textů o jedné z nejvýznamnějších osobností amerického body artu, Terry Foxovi.⁶⁶

Na konci 80. let najdeme studie o akčním umění i v katalogích jednotlivých akčních umělců.⁶⁷ Úvodní texty mají většinou retrospektivní charakter, vždyť se často jedná o první katalogy umělců tvořících více než jedno desetiletí. Stejně jako zmíněné samizdatové publikace je v současné době však velice obtížné tyto katalogy systematicky dohledat.

Období 70. a 80. let je z hlediska psaní o akčním umění velice nepřehledným polem, které ač na první pohled vypadá pustě – v oficiálních periodikách a knihách, bychom zmínky o něm marně hledali – skrývá řadu bohatých nalezišť. Na rozdíl od aktuálních komentářů a vzrušených polemik, objevujících se v tisku 60. let, zde najdeme spíše soustředěné monology vydávající svědectví o solitérních aktivitách. Přes snahu systematicky prozkoumat všechny možné zdroje dobového publikování o akčním umění, zůstává otázkou, zda se mi podařilo nahlédnout do všech jeho zákoutí.

⁶⁶ Překlady statí a rozhovorů *Někdo něco 6*, 1986, s. 1 – 22: Richardson, Brenda, Terry Fox (University Art Museum, Berkeley 1973); Sharp, Willoughby, Elementární gesta: Terry Fox (*Art Magazine*, květen, 1970); Sharp, Willoughby, Terry Fox: Chtěl jsem, aby má nálada změnila jejich vzezření (*Avalanche*, zima 1971); Oliva, Achile Bonito, Terry Fox (Domus, duben 1973, s. 45); Sharp, Willoughby, Diskuse s Terry Foxem, Vito Acconcim a Dennisem Oppenheimem (*Avalanche*, zima 1971); Marioni, Tom, Terry Fox: on sám (*Art and Artists*, leden 1973, s. 40); Fox, Terry, Tento příběh spočíval v pokušení, které na mne přišlo, abych vypustil dech svého srdce na obě strany povrchu (Reese Palley, San Francisco, říjen 1971).

⁶⁷ Nejvíce katalogů věnovaných akčním umělcům najdeme na konci 80. let v programu Domu umění m. Brna, kde konceptuální linii prosazoval Jiří Valoch (Miloš Šejn, 1986; Milan Knížák, 1989), aby v ní pak na začátku 90. let kontinuálně pokračoval. Několik výstav se podařilo uspořádat i Ivoně Raimanové v Kulturním středisku Blatiny v Praze (Miloš Šejn, 1987; Milan Maur, 1988; Marian Palla, 1988).

MOŽNOSTI INTERPRETACE AKČNÍHO UMĚNÍ

Akční umění definitivně ukončilo éru modernistických směrů a otevřelo umění nové možnosti, jejichž domýšlení a rozvíjení je možné sledovat až do současnosti. Začalo pracovat s úplně novými výrazovými prostředky, ale rehabilitovalo i zapomenuté formy vyjádření, které známe z náboženských i sociálních rituálů dávné i nedávné minulosti. S nebyvalou otevřeností čerpalo podněty z ostatních oblastí umění. Jako součást akčního umění mohou figurovat nejrůznější formy progresivního divadla, tance, hudby, fotografie a videa, ale i politické akce, projekty zaměřené na feminismus, identitu a sexualitu, rituály, koncepty a mnoho dalších forem vyjádření. Důsledkem této intermediálnosti a hybridnosti je nesnadná interpretace a zařaditelnost akčního umění jak do výtvarného umění, tak do jiných oborů. A tak se východiskem interpretace mohou stát dějiny umění, dějiny a teorie divadla, sociologie nebo třeba filosofie. Všechny tyto přístupy v rámci interpretace akčního umění najdeme. Právě zakotvenost toho kterého autora ovlivňuje výchozí úhel jeho pohledu na akční umění. Ten do značné míry ovlivňuje i to, co je v rámci této interpretace za akční umění považováno.¹

Základem interpretace akčního umění je akce². Akce je procesem vzniku uměleckého díla, ale zároveň i finálním produktem. Z toho vyplývá řada problémů, s nimiž se od té doby kunsthistorie musí potýkat. Akce je totiž nepostižitelná, velice obtížně zdokumentovatelná a hlavně pomíjivá. Umělecký předmět, který je možné koupit a uložit do sbírky, je nahrazen neopakovatelným prožitkem účastníků akce i samotného

¹ V této studii se interpretace akčního umění samozřejmě odvíjí z pohledu kunsthistorie.

² Tento pojem v české terminologii nejuniverzálnější může být použit i pro další formy akčního umění, které jsou v mezinárodních dějinách umění nazývány performance, event, piece, happening, obřad, atd.

autora. Uvědomění si kvalit tohoto nového uměleckého zážitku a objevení nadčasovosti v pomíjivosti je jedním z největších přínosů akčního umění. Zároveň však velice komplikuje možnosti interpretace a nastoluje otázku, jestli vůbec může akci interpretovat někdo, kdo se jí nezúčastnil, někdo komu byla jen vyprávěna nebo viděl její dokumentaci. Vždyť řada umělců v 60. letech i později odmítala, aby jejich akce byly dokumentovány, nejen kvůli rušivosti přítomnosti fotografa, ale hlavně proto, aby podtrhli jedinečnost zážitku. Z dnešního pohledu je však zřejmé, že jakkoliv se akční umělci z počátku bránili institucionalizaci svých akcí, jejich dílo se stalo nedílnou součástí dějin umění, důležitým vývojovým článkem umění 20. století. A jako takové je znovu a znovu interpretováno teoretiky, kteří se setkali pouze s dokumentací akcí.³

V Čechách stálo akční umění po řadu let na pokraji zájmu. V dobách minulého režimu vznikalo mimo oficiální scénu, umělci je většinou tvořili ve svém volném čase nebo jako doplněk tradiční výtvarné tvorby. Kunsthistorií bylo až na výjimky opomíjeno vzhledem ke své povaze vymykající se běžnému výtvarnému vyjádření a obtížné uchopitelnosti. V dobovém odborném tisku se však přesto objevily články reflektující tento druh uměleckého vyjádření. Akčnímu umění se věnoval už v 60. letech Jindřich Chaloupecký nebo Vladimír Burda. Později Ivan Jirous, Věra Jirousová a František Šmejkal. Dále je potřeba zmínit Jiřího Valocha, který odvedl výjimečnou práci brněnskému konceptuálnímu okruhu, a samozřejmě Karla Srpa. Výjimečné postavení má filozof Petr Rezek. V dobovém tisku se též objevila řada textů samotných umělců, ať už to byl Milan Knížák nebo Eugen Brikcius.

³ Akční umělci si velice záhy tuto nevyhnutelnou skutečnost uvědomili a začali klást na dokumentaci svých akcí nebývalý důraz. Vždyť řada akcí se v 70. a 80. letech konala jen za přítomnosti fotografa, jakoby jen pro dokumentaci.

V 90. letech se akčnímu umění systematicky věnovalo hned několik historiků umění, za všechny je potřeba zmínit především Vlastu Čihákovou-Noshiro a Jiřího Zemánka. V této kapitole bych se ovšem chtěla zaměřit na dobové přístupy k interpretaci akčního umění, které podle mého názoru nejlépe reprezentují příspěvky Jindřicha Chalupického, Františka Šmejkal a Petra Rezka. Právě rozdílnost jejich přístupů a filosofických východisek zajímavým způsobem reprezentuje možnosti interpretace akčního umění.

I. Jindřich Chalupický – Úzkou cestou

Teoretik Jindřich Chalupický provázel české výtvarné umění již od předválečného období. Jeho východiska v meziválečném moderním umění, především v dada a surrealismu, jsou patrná i v řadě úvah a esejů v poválečné době. Chalupický byl vždy obhájcem umělecké svobody, nároku na exkluzivitu umění, ale zároveň i jeho zakotvenosti ve světě, v němž žijeme. Jeho výjimečná mezioborová erudice, filosofické zázemí a literární talent mu umožňovaly psát eseje, které mají širší kulturní kontext a nesporné poetické kvality. Chalupického texty se tak synteticky dotýkají řady základních otázek umění, ale i života.

Chalupický nebyl historikem umění pečlivě analyzujícím jedno dílo za druhým. Zabýval se spíše podstatou umění, otázkami jeho funkce, poslání, proměn a možností. Po celou svou dlouhou teoretickou dráhu však pozorně sledoval nejaktuálnější umělecké dění a své úvahy na něm stavěl. A tak se v 60. letech dotkl i akčního umění. Pro českou výtvarnou scénu zprostředkoval kontakt s jedním z nejprogresivnějších západních dobových hnutí – s hnutím *Fluxus*, které prezentuje široký proud konceptuálního, akčního a experimentálního umění. V řadě textů Jindřich Chalupický informoval o tvorbě nejvýznamnějších členů Fluxu,

Allanovi Kaprowovi, Dickovi Higginsovi, Georgu Brechtovi a v roce 1966 se stal promotorem festivalu Fluxu v Praze. I v textu *Úzkou cestou*⁴ se objeví jméno Allana Kaprowa a několika dalších členů Fluxu. Text je však věnován především Vladimíru Boudníkovi a Milanu Knížákovi, tedy osobnostem, které pro české umění spoluobjevil. Nebyl by to ovšem Chalupecký, aby monografické studie těchto dvou, pro české akční umění zásadních osobností, nezarámoval širší teoretickou úvahou.

Již na začátku textu poukazuje na jakýsi „krizový moment“ naší civilizace. Velice obtížně řešitelný konflikt umění a společnosti rozebírá pomocí pojmů „ars“ a „fuore“: „*Ars*, vyjadřující starší pojetí umění jako dovednosti hotovit krásné věci, a „*fuore*“, odpovídající novějšímu pojetí umění jako uchvácenosti zvláštní silou, tvořivou představivostí, zmocňující se těla i duše.“⁵ Nemožnost začlenění do utilitárních společenských a kulturních mechanismů je jedním ze signifikantních znaků „*fuore*“. Chalupecký načrtává jeho historickou linii v moderním umění od futurismu, přes dada a surrealismus až k dnešním ‚*happenings*‘ a ‚*events*‘. Představuje tak vlastně rodokmen akčního umění a dále píše: „Umělec volí nápadný a výstřední způsob vystupování a nevádí mu, je-li považován za šaška či blázna. Jeho náměty, materiály a postupy svou banalitou připadají naprosto neumělecké; jeho díla mají mnohdy tak pomíjivý charakter, že už nijak nemohou být prodejným zbožím a sběratelskou hodnotou. Stávají se dokonce jen záminkou umělceva vystoupení; v posledních důsledcích přestávají existovat vůbec. Jednání umělcovo, jeho exhibice, nastupuje plně na jejich místo.“⁶ Není náhodou, že v těchto souvislostech se Chalupecký věnuje právě dílu Vladimíra Boudníka. Boudník je jedním z nejdůležitějších předchůdců

⁴ Chalupecký, Jindřich, *Úzkou cestou*, *Výtvarné umění*, č. 5, 1966, s. 365 – 370.

⁵ *Ibidem*, s. 365.

⁶ *Ibidem*, s. 365.

českého akčního umění. V letech 1949 až 1950, jak píše Chaloupecký, uskutečnil více než stovku pouličních akcí, jejichž cílem byla prezentace explosionalismu. V Chaloupeckého interpretaci jsou velice správně zdůrazněny právě momenty, které Boudníkovy akce přibližují happeningu: „Staví malířský stojan u staré zdi na rušné pražské ulici. Překresluje, co v opadané omítce vidí. Lidé se zastavují, někdo se odváží zeptat na smysl tohoto počínání; rozvine se diskuse. Lidí přibývá, za chvíli je jich plno. Z diskuse je hádka. Boudník už může zůstat stranou. Děj se rozvíjí sám.“⁷ Tedy přesně jako v happeningu, umělec iniciuje situaci a pak už nechává diváka, aby se stal spoluautorem. Přesto však Boudník nerealizoval happening, nešlo mu totiž o samotnou akci, ale o propagaci myšlenek explosionalismu.



Vladimír Boudník při demonstraci explosionalismu

⁷ Ibidem, s. 365.

Chalupecký však nerozebírá pouze Boudníkovu „furore“, ale i „ars“. Jeho grafiku dává do souvislostí s americkou akční malbou i francouzským tachismem. Je fascinován, ostatně stejně jako asi každý, Boudníkovým životním, záměrně neuměleckým postojem; oním rozporem jeho vynikajícího uměleckého díla a distancí od uměleckého světa. Boudníkovu posedlost myšlenkami explosionismu, fascinace optickými zkušenostmi a možnostmi imaginace ho zařadila do světa umění, přestože byl spíše dělníkem, který na svět kolem sebe pohlížel jako na výtvarný. Chalupecký dále píše: „Teprve roku 1957 se Boudník dostal do styku s pražskými avantgardními umělci. Je přijat s velkou pozorností; dozvídá se, že jeho malby, otisky a črty, kterými chtěl demonstrovat mnohovýznamnost optické zkušenosti, jsou vlastně tachismem; ve své aktivní grafice pak kombinuje vlastně postup gestického umění s tendencemi umění materiálového. Boudník je tím překvapen. Děj se co děj, co mělo být životním poselstvím se ukázalo zase uměním. Boudník se z toho neraduje.“⁸

Tím, že byl Boudník poznán a přijat uměleckou scénou, byl nucen vystoupit z mezery mezi uměním a společností, kterou si svým životem pro sebe vytvořil. Přesto, že se na první pohled mohlo zdát, že se možnost být oficiálně uznán za výtvarného umělce stala pro Boudníka vykoupením z těžkého dělnického života, opak byl asi pravdou. Boudník už se nikdy nedokázal a ani nemohl vrátit na ono „skryté místo“, v němž vznikla jeho nejlepší díla.

Jestliže byl Boudník v roce 1966 na české výtvarné scéně už široce uznávanou uměleckou osobností, Milana Knížáka ještě téměř nikdo neznal. Článek *Úzkou cestou* byl pravděpodobně prvním oficiálně publikovaným textem, který souhrnně představil tvorbu Milana Knížáka

⁸ Ibidem, s. 367.

a skupiny *Aktuální umění*. Chalupický stejně jako v případě Boudníka dokázal velice přesně zařadit Knížákovu tvorbu do zahraničních souvislostí. Tato jeho schopnost, v české izolaci tak vzácná, činila Chalupického texty ještě cennějšími. I z dnešního pohledu jsou tato srovnání většinou správná. Tvorbu Milana Knížáka Chalupický srovnává s dílem Allana Kaprowa a přes řadu shodných principů v nich už v této rané době nachází zásadní rozdíly: „Kaprow vychází stejně jako Knížák z výtvarnictví. Komponuje jakási představení, ale není tu divadelní ‚děj‘ ani divadelní ‚postavy‘, a prostor, kde se skladba udává, není diferencován od prostoru, kde jsou diváci, takže je předem vyloučena divadelní iluze. Přesto tu zůstává dělení na aktivní představitele a na pasivní diváky, a tím také něco, co pořád připomíná divadlo. Struktura Knížákových skladeb je od počátku jiná. V obou prvních ‚demonstracích‘ či ‚happeningách‘ předvedli sice on sám i ostatní z jeho skupiny určité úlohy, ale ostatní účastníci nezůstávali téměř ani chvíli pasivní. Stále byli vedeni k tomu, aby sami ‚demonstraci‘ prováděli. Od počátku tyto skladby mířily nikoli k divadlu, nýbrž k něčemu jinému a primárnějšímu: k společné hře.“⁹

Chalupického interpretace vychází z přímého zážitku několika prvních akcí skupiny *Aktuální umění*. Popis *Aktuální procházky po Novém Světě - Demontrace pro všechny smysly* (1964) a *Druhé manifestace Aktuálního umění* (1965) jsou jedněmi z nejlepších záznamů a zároveň interpretací Knížákovy rané tvorby. Už v této době Chalupický postihl rituálnost Knížákových akcí.¹⁰ Jeho interpretace závěru *Druhé manifestace AU*, při němž Soňa Švecová postupně spálila

⁹ Ibidem, s. 368.

¹⁰ Od roku 1968 Knížák už své akce nenazývá manifestacemi či demonstracemi, ale přímo obřady. Jeho akce totiž opravdu začínají mít podobu rituálů, v nichž je účastník veden k posvátnému prožívání vlastního těla a nitra.

své oblečení, je velice blízká archetypální interpretaci Františka Šmejkalů. Chalupěcký tuto podivnou performance vyložil jako rituál upálení panny.



Milan Knížák – *Druhá manifestace aktuálního umění* (1965)

Mnohem důležitější je to, že Chalupěcký postřehl jemný posun v tvorbě skupiny Aktuální umění, která právě v roce 1966 ze svého názvu vypustila slovo umění. Pro Knížákův postoj je myslím symbolická proměna názvu skupinového samizdatového časopisu *Aktuální umění* v *Nutnou činnost*. Knížák se svou činností totiž pokouší dostat za hranice umění. Nechce už proměnit umění, a tím změnit život člověka, jak to zaznívá v prvním manifestu skupiny, nyní útočí přímo na život: „Sami se přitom snaží ustoupit co možná do pozadí – být už ani ne ‚organizátory‘ těchto her, nýbrž jen jejich provokatéry, podněcovateli. Nejsou to, poznamenejme ‚recese‘. Nechtějí si hrát s lidmi a na jejich účet. Chtějí je sami naučit hrát si, to znamená naučit je jinému vztahu k životu, než je dnes obvyklý. Běžně svá konání pokládáme za prostředek k nějakému cíli, ležícímu mimo něj a za ním. Ale hra je bezúčelná její smysl je v samotném jejím průběhu, a život, který by byl proměněn v hru, by také

už neodkazoval k ničemu mimo sebe, nepotřeboval by mimo sebe žádné ospravedlnění. Odhalil by svou plnou hodnotu v sobě samém, ve své prosté jsoucnosti, ve svém pouhém udávání.“¹¹

A tak se dostáváme k základní myšlence, jež se objevuje v Chalupckého textech už od 40. let. A to je hledání místa pro umění. Je to ono „tajné“ místo v *Konci moderní doby*¹² nebo „nějaké svaté místo, kam světská moc nesmí vkročit“ v *Kultuře a politice*¹³. Zvláště v těchto textech Chalupcký řeší otázky svobody a nezávislosti umění na společnosti, ale současně i potřeby jeho společenské angažovanosti: „Ztratilo by všechn svůj smysl a význam, kdyby jen pasivně registrovalo to, co se děje okolo něho. Jde o to, aby se zúčastnilo svého času aktivně a ze své úkonnosti vlastní; aby nebylo pouhým svědkem, nýbrž i jeho spolutvůrcem.“¹⁴

Pro umění Boudníka a Knížáka, a tedy i pro akční umění řeší tento problém pojmem „inartismus“: „...chtějí především zrušit sociální konvenci, vázající umění na určité místo, určitou příležitost, určité obecnstvo. Pokud překračují materiální konvence uměleckého díla, je to u nich věc až druhotná. Nepotřebují už bojovat s uměním. Může jim dokonce být lhostejné. Kdyby se chtěli vyrovnávat s problémem umění, museli by to činit opět na terénu umění: tím by se však už od počátku uzavřeli terénu života, z něhož a v němž chtějí působit.“¹⁵ Takto Chalupcký vystihl paradoxní pozici těchto dvou uměleckých osobností. „Spíše než o *ars* nebo *antiars* by se dalo mluvit v jejich případě právě o

¹¹ Chalupcký (pozn. 4), s. 368.

¹² Chalupcký, Jindřich, *Konec moderní doby* (1946), in: Ševčík, Jiří – Morganová, Pavlína – Dušková, Dagmar (ed.), *České umění 1938 – 1989 / Programy, kritické texty, dokumenty*, Academia, Praha 2001, s. 78.

¹³ Chalupcký, Jindřich, *Kultura a politika* (1946), in: Ševčík, Jiří – Morganová, Pavlína – Dušková, Dagmar (ed.), *České umění 1938 – 1989 / Programy, kritické texty, dokumenty*, Academia, Praha 2001, s. 83.

¹⁴ Chalupcký, *Konec moderní doby* (pozn. 12), s. 80.

¹⁵ Chalupcký, *Úzkou cestou* (pozn. 4), s. 368.

inartismu. Opouští terén umění tím, že opouští onu vrstvu společnosti, která si umění konstitovala jako specializovanou činnost. Jsou jinde a svět se před nimi prostírá ve vší své nepředvídatelnosti a nevyčerpatelnosti.“¹⁶

Chalupeckého poválečné úvahy řešící dilema umění, jestli žít ve své autonomii na skrytém místě vzdáleném společnosti nebo se rozpustit ve víru života a přestat být uměním vyznávají jaksi rozpačitě. Chalupecký nenachází jasné řešení a jeho poetické metafory nemohou zastřít nevyřešené trauma. I v 60. letech se mu vrací tento problém. Mohlo by se zdát, že přijme postoj Roberta Rauschenberga, který dilema mezi životem a uměním vyřešil svou proslulou mezerou mezi obojím. Toto elegantní řešení však Chalupeckého neuspokojuje: „Nejde tedy o to vytvářet umění kdesi mimo umění, v oné ‚mezeře‘ nebo dokonce přímo v ‚životě‘ – učinit proto umění čímsi beztvarym a beze zbytku rozpustným v ‚životě‘, totiž v neumění. Jde o něco docela jiného: obnovit umění v jeho vlastní struktuře tak, aby se situovalo na hranici mezi ‚uměním‘ a ‚životem‘; umístit je tak, aby svou symbolickou utvářeností bylo schopno působit co nejprudčeji, nejpronikavěji na sociálně historickou skutečnost.“¹⁷ Rauschnebergovu mezeru tedy nahrazuje hranicí. Umění podle Chalupeckého nepatří do jakéhosi meziprostoru mezi uměním a životem, který si je samozřejmě v praxi velice těžké představit, ale spíše na styčnou plochu obou těchto oblastí, na jejich hranici. Jeho řešení je voláním po zintenzivnění působení umění, jenž se pak v 70. letech v rámci úvah o umění jako nahrážce náboženství ještě stupňuje. Chalupeckého transcendentální apel, který zaznívá v textu *Umění a transcendence* je toho důkazem.¹⁸

¹⁶ Ibidem, s. 369.

¹⁷ Ibidem, s. 370.

¹⁸ Chalupecký, Jindřich, *Umění a transcendence* (1977), in: Ševčík, Jiří – Morganová, Pavlína – Dušková, Dagmar (ed.), *České umění 1938 – 1989 / Programy, kritické texty, dokumenty*, Academia, Praha 2001, s. 383.

Úplný závěr textu, jako by znejišťuje předchozí myšlenky, některé z nich téměř neguje. Jako mnohdy předtím z této situace nachází Chalupecký východisko v rozporuplné básnické metafoře: „Umělci proto z jedné strany hrozí, že zapadne do umění; jeho dílo zůstane uvnitř zvláštní oblasti uměleckosti, oddělené vůči všemu životu ostatnímu. Z druhé strany mu stejně hrozí, že jeho podnět život pohltí; zničí ho nebo změní v něco, čemu vůbec nechtěl. Tak či onak stane se spoluvínikem světa, od kterého se umělec chtěl distancovat nebo proti kterému chtěl protestovat. Ale jenom tato úzká cesta mu zbývá.“¹⁹

II. František Šmejkal – Návraty k přírodě

František Šmejkal patří mezi nejvýznamnější české teoretiky surrealismu a postsurrealistických tendencí. Už na počátku 60. let definoval proud imaginativního umění, v rámci něhož se pokusil rozšířit hranice surrealismu a poněkud volněji interpretovat tvorbu s ním související. Již od počátku v jeho interpretačním přístupu zaznívají myšlenky inspirované teorií kolektivního nevědomí Carla Gustava Junga: „Základním principem imaginativního malířství je realizace umělcových fantazijních představ, vyvěrajících z nejhlubších vrstev psychiky, které přetvářejí jeho zážitky a vjemy do ireálných celků, jež se stávají symboly jeho touhy nebo úzkosti, melancholie nebo radosti, krátce výrazem často latentních stavů jeho niterného života. (...) Vyloučení apriorního syžetu a převážně nevědomá inspirace fantazijních představ, vznikajících procesem sublimace a volné asociace hlubinných psychických obsahů, skrytých pod hladinou vědomí, má samozřejmě za následek vytváření iracionálních významových komplexů, dešifrovatelných hlavně mimo-racionálními sférami divákových poznávacích schopností. Komunikativní

¹⁹ Chalupecký, Úzkou cestou (pozn. 4), s. 370.

proces mezi symbolickou strukturou obrazu a divákem je přitom do značné míry umožněn jistou příbuzností některých základních instinktů a kolektivních pocitů, kterým umělec dává pouze individuální tvar, rezonující bezprostředně v odpovídajících vrstvách divákovy psychiky.²⁰ Jungova archetypální teorie se pak stala konstantou Šmejkalových interpretačních postupů. Použil ji i v textu *Návraty k přírodě*, který vznikl v roce 1981 jako úvod k nepublikovanému katalogu stejnojmenné výstavy v bělehradském Salonu fotografie.²¹ Je jedním z prvních souhrnných textů o českém akčním umění 70. let. Šmejkal se v něm zaměřuje především na akce land artového charakteru, které ve své době tvořily hlavní proud akčního umění.

Jak už ze samotného názvu vyplývá, klíčové pro tento umělecký proud je znovunalezení vztahu člověka k přírodě. Pro Šmejkala není tento přesun umělecké aktivity do přírody pouze únikem z přetechnizovaného světa a vyjádřením ekologického protestu, ale hlavně hledáním prazákladů lidského vědomí: „Je to pokus o základní změnu životního řádu, snaha o novou integraci našeho osobního rytmu s přírodními biorytmy, o znovunalezení porušené rovnováhy mezi lidským a přírodním organismem.“²²

Šmejkal, zabývající se v rámci surrealismu lidským vědomím, podvědomím a nevědomím, dokázal velice dobře odhalit univerzální prvky dávné lidské zkušenosti, které znovu zpřítomnilo akční umění. Řada nadčasových kolektivních symbolů a témat se objevila speciálně v dílech umělců, kteří znovu začali objevovat přírodu a místo člověka v ní: „Návrat k přírodě byl současně provázen návratem k starým obřadům a rituálům, které člověka, žijícího v souladu s přírodou, provázely po celá tisíciletí a

²⁰ Šmejkal, František, *Imaginativní malířství*, in: Ševčík, Jiří – Morganová, Pavlína – Dušková, Dagmar (ed.), *České umění 1938 – 1989 / Programy, kritické texty, dokumenty*, Academia, Praha 2001, s. 264.

²¹ Text byl poprvé publikován v samizdatovém sborníku *Sborník památce Alberta Kutala*, Praha 1984, s. 20 – 31. Tiskem vyšel v časopise *Výtvarná kultura* XIV, č. 3, 1990, s. 15 – 21.

v lidovém umění přežívaly až do počátku našeho století. Plnily přitom v jeho životě nesmírně důležitou funkci, neboť ho spojovaly s minulostí lidského rodu a zároveň ho pevně zakotvovaly v přírodě a kosmu. Rituál však zároveň probouzí dlouho potlačované mytické vědomí, jež tvoří konstitutivní součást lidské psychiky a které se nyní – v době, kdy se v absolutistické vládě rozumu začínají objevovat povážlivé trhliny – znovu hlásí o svá práva. A to nejenom ve snech a literárních fikcích, kam bylo na dlouhou dobu zatlačené, ale i v každodenním životě. Jestliže nás rozum z přírody vyděluje, pak mytické vědomí nás s ní znovu spojuje a vrací nás k původnímu prožitku jednoty člověka a univerza.“²³

Hned v zápětí nechá Šmejkal zaznít zásadní myšlenku své interpretace: „Šokující novost a neobvyklost postmoderního umění, popírající všechny ustálené estetické normy, je tak paradoxně svázána s nejhlubší tradicí. To ostatně není nic překvapujícího. Celé moderní umění, úměrně k tomu, jak se vzdalovalo kodifikovaným evropským konvencím, se začalo napájet z časově i prostorově vzdálených zdrojů – z archaických a orientálních kultur, z prekolumbijského a oceánského umění atd. Postmoderní umění se pouze vrací ještě hlouběji, až k samým kořenům elementárního tvůrčího aktu, k prehistorickým počátkům, kdy umění ještě nebylo chápáno jako umění, ale jako životně nezbytná aktivita.“²⁴ A Šmejkal pokračuje ve smyslu Jungovy archetypální teorie: „Avšak častěji než o návrat, o vědomé navázání se tady jedná o analogii s těmito dávnými pohnutkami tvorby. V psychice každého člověka, v jeho kolektivním nevědomí jsou totiž zakódovány archetypální obsahy, které je možné kdykoliv reaktivovat. A právě intenzivní styk s přírodou, intimní komunikace s mytickou Matkou-

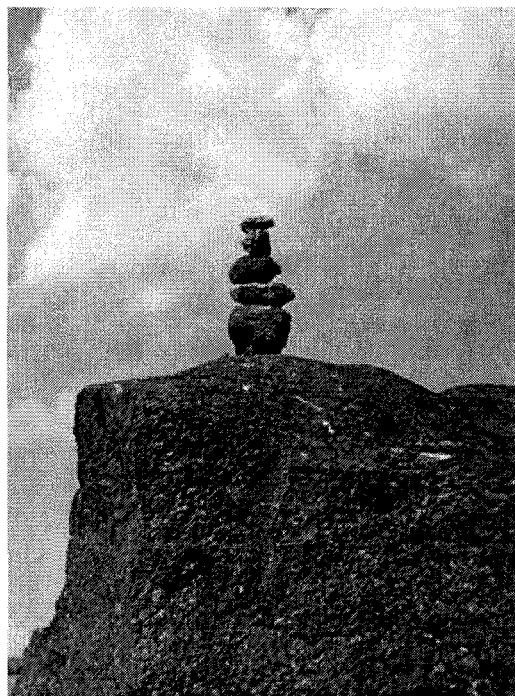
²² Šmejkal, František, *Návraty k přírodě*, in: *Sborník památce Alberta Kutala*, Praha 1984, s. 22.

²³ *Ibidem*, s. 22.

²⁴ *Ibidem*, s. 23.

Zemí probudila tuto ancestrální zkušenost a přivedla ji k novému životu – pochopitelně v nových formách a s novými obsahy.“²⁵

Šmejkal se stejně jako Jung intenzivně zajímal o kulturní historii. Jeho interpretace jednotlivých akcí je založena na řadě poznatků z etnologie, alchymie a archetypální teorie. Speciální důraz klade na akce vztahující se ke kamenům a stromům – „těmto pradávným univerzálním symbolům, rezonujícím v hlubokých vrstvách naší psychiky.“²⁶ Pozornost, jakou věnovali těmto dvěma přírodním fenoménům akční umělci, svědčí o tom, že jejich archetypální symbolika byla i na konci 20. století nesmírně živá. Mimo jiné také potvrzuje vhodnost archetypální teorie pro interpretaci akčního umění.



Ladislav Novák – *Kladení kamenů* (1972)

Co na Šmejkalově textu udivuje nejvíce je jeho přesnost ve výběru osobností a jejich akcí. To udivuje o to více, že se Šmejkal akčnímu umění systematicky nevěnoval. Šmejkalův výběr a informace vycházejí prav-

²⁵ Ibidem, s. 23.

děpodobně z komunikace s jednotlivými umělci. V této době neexistovala souhrnná studie o českém akčním umění a většina těchto aktivit nebyla zmapovaná ani v rámci tvorby jednotlivých umělců. Šmejkal velice přesně rozlišuje jednotlivé polohy českého akčního umění v 70. letech. Zaznamenává nejen instalace a intervence v přírodním prostředí, ale i kolektivní happeningy a slavnosti v přírodě. Nevynechá ani body artové performance v přírodě a radikální konceptuální počiny, jako byla např. *Estetická přírodní rezervace* (1973) od J. H. Kocmana.

Dalším cenným momentem Šmejkalovy studie je poukázání na spojitost některých akcí s fenoménem svátku. V souvislosti s akcí Jany Želibské *Zasnoubení jara* (1970) píše: „Slavnost jara nás tak vyvazuje z profánního historického času a dává nám zakoušet pocit věčnosti ze stále se opakujícího přírodního dění, jehož nedílnou součástí se sami stáváme. ... V tomto svátečním čase slavnosti tak nejenom znovu splýváme s přírodou, lidskou komunitou a kosmem, ale dosahujeme i neobyčejně intenzivního prožitku vlastního bytí, který je nám ve všedním životě – plném příkazů, zákazů, starostí a povinností odepřen.“²⁷ Dále pak Šmejkal sumarizuje a cituje Michaila Bachtina z jeho knihy *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*, který poukázal na to, že „svátek je nepostradatelnou složkou lidské kultury a že život zbavený slavností, her, rituálů a výročních obřadů je neúplným, ochuzeným, zmrzačeným životem. Bachtin zároveň poukázal na podstatný rozdíl mezi oficiálním svátkem, který se obrací do minulosti, jejímž prostřednictvím posvěcuje a fixuje přítomnost jako statickou, neměnnou hodnotu a na druhé straně autentickým svátkem, který je orientován do budoucnosti a zaměřen proti všemu zvěčnění, dovršení a ukončenosti. Autentický svátek se podle

²⁶ Ibidem, s. 29.

²⁷ Ibidem, s. 24.

Bachtina slaví v protikladu k oficiálnímu svátku jako dočasné osvobození od panující pravdy ..., dočasné zrušení všech hierarchických vztahů, privilegií, norem a zákazů. Je to pravý svátek času, svátek stálého vznikání, proměny a obnovování.“²⁸ Touto odbočkou se Šmejkal vyrovnal s velice důležitým aspektem akčního umění. Moment slavnosti nebo svátku se totiž objevuje v celé řadě akcí. Bachtinovy myšlenky, které Šmejkal takto výstižně shrnul, jsou pro interpretaci tohoto fenoménu dodnes aktuální.

Postoj, který je vyjádřen v textu *Návraty k přírodě*, Šmejkal sumarizoval v úvodu ke své *Poznámce k archetypální teorii ve výtvarném umění*: „Současná civilizace, jejímž dominantním rysem už není kultura, ale technika a ekonomika, ovlivňuje, aniž bychom si to plně uvědomovali, i naše vnímání a hodnocení umění. Naučila nás oceňovat v uměleckém díle především všechno nové, neobvyklé, původní a individuální, jinými slovy to, co zdánlivě posunuje vývoj kupředu, co se neustále mění, čím se jeden umělec odlišuje od druhého (co vytváří v západní kultuře konkurenci). Tato dobově podmíněná optika, zaměřená stejně jako v technice na inovaci, originalitu, pokrok, nám dlouho zastíňovala trvalé, tradiční a univerzální komponenty moderního umění, které umělce navzájem spojují a zároveň je váží k minulosti a společnému lidskému prazákladu.“²⁹ Tímto společným lidským prazákladem a konstantou moderního umění je vnitřní prožitek, hlubinné psychické obsahy, které je člověk znovu a znovu nucen zpracovávat. V surrealismu, kterému se Šmejkal celý život věnoval, je jim přikládána nebývalá důležitost. Podobně intenzivní je jejich naléhavost i v akčním umění.

Nejvíce udivujícím momentem Šmejkalova textu je fakt, že o akčním umění mluví jako o postmoderním umění. V rámci českých dějin umění

²⁸ Ibidem, s. 24.

²⁹ Šmejkal, František, *Poznámka k archetypální teorii ve výtvarném umění*, in: *České imaginativní umění* (kat. výst.), Galerie Rudolfinum, Praha 1996, s. 523.

byla v době vzniku textu postmoderna teprve nesměle představována a později převážilo pojetí prohlašující za postmodernu spíše novou malbu 80. let. Přestože se jedná v českém kontextu o naprosto solitérní interpretaci, Šmejkal neuvádí proč a jak k této myšlence dospěl. Z dnešního pohledu je však jeho interpretace téměř vizionářská. Nejen podle mého názoru je totiž akční umění opravdu prvním projevem postmoderny, bořící auru finálního artefaktu, upouštějící od formalismu výrazových prostředků a upřednostňující osobní výpověď a prožitek bez elitářských předsudků o tzv. nízkém a vysokém umění. Akční umění je v tomto směru značně radikální, když do umění začleňuje sám život, tedy společenský, ale i osobní psychologický rozměr – tedy něco, co jde ještě dále nebo lépe řečeno „pod nízké umění“. V tomto směru předběhla Šmejkalova interpretace svou dobu o několik desetiletí.

III. Petr Rezek – Setkání s akčními umělci³⁰

Filosof a psycholog Petr Rezek napsal v 70. a 80. letech celou řadu textů zabývajících se soudobým aktuálním uměním. Tyto eseje a kritické úvahy mají jednoho společného jmenovatele a tím je fenomenologická metoda. Vznikla tak řada velice originálních textů, které neopakovatelným způsobem interpretují aktuální západní i české umění.

Přes svojí metaforičnost a jazykovou ekvilibristiku se fenomenologii daří nazřít podstatu věcí. Právě tato snaha vyjádřit nevyjádřitelné, odhalit tajemství života ve filosofii, je velice blízká snaze kunsthistorie odhalit podstatu umění. Fenomenologický výklad se tak pro dějiny umění stává velice přínosnou metodou. To je dobře patrné například při srovnání textu

³⁰ Text byl poprvé otištěn v samizdatovém sborníku *Performance*, nedat., s. 4 – 15. Později několikrát publikován: Rezek, Petr, *Tělo, věc a skutečnost v současném umění*, Jazzpetit, Praha 1982, s. 95 – 102; Rezek, Petr, *Setkání s akčními umělci*, *Výtvarné umění*, č. 3, 1991, s. 78 – 80; Ševčík, Jiří – Morganová, Pavlína – Dušková, Dagmar (ed.), *České umění 1938 – 1989 / Programy, kritické texty, dokumenty*, Academia, Praha 2001, s. 355 – 359.

Petra Rezka *Setkání s akčními umělci* s textem o těch samých umělcích od Jindřicha Chalupického v knize *Na hranicích umění*.³¹ Zatím co Chalupický popisuje jednotlivé performance a vývoj díla Petra Štembery a Jana Mlčocha. Rezek se naopak koncentruje na jednu akci od každého autora a navíc je vykládá jako by to byl sen. Přesně podle své metody, kterou nastínil v textu *Věda o umění a fenomenologie*: „Ve fenomenologii se o věci hovoří zvláštním způsobem – jako bychom o věci vůbec nemluvili. Je to částečně zapříčiněno tím, že si fenomenologie k výzkumům obvykle volí hraniční fenomény. Když např. fenomenolog hovoří o nemoci, pronese přednášku jakoby o něčem jiném – o zdraví; když chce objasnit, co je to halucinace, mluví o vnímání. Věc stačí obcházet, a když nic nevynucujeme, objevuje se sama. ... Fenomenolog a uměnovědec popisují dílo odlišným způsobem. Uměnovědec obvykle zůstává u analýzy, která ukáže, jak jsou jednotlivé části v díle skloubeny v celek. Takový popis je však sekundární, protože předpokládá, že tu již je něco dáno a že stačí pouze blíže to určit. Naproti tomu primární popis přivádí k nazření jako takové to, co sekundární popis předpokládá jako samozřejmé; takovýto popis spíše dává odpovědi na otázku, co to všechno znamená, co dílo říká.“³²

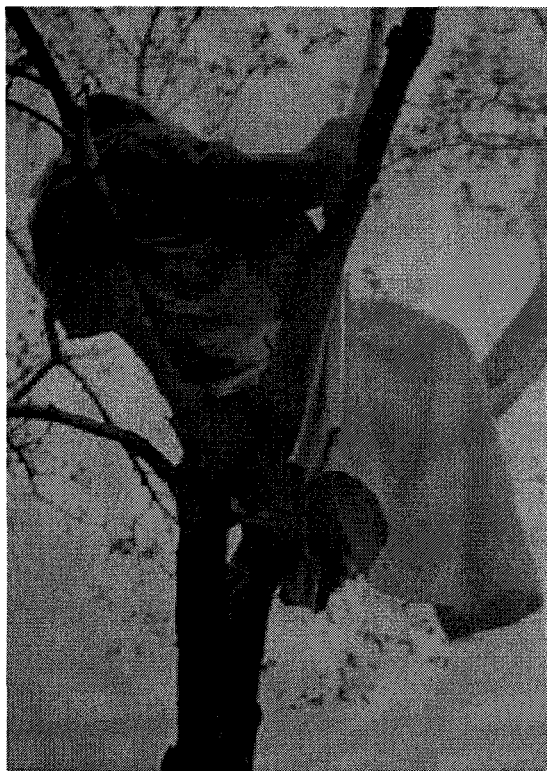
Rezkova interpretace je prosta veškerých kunsthistorických metod osvětlujících postupný vývoj umělcovy tvorby. Rezek jde po podstatě. Vykládá dílo z něho samého. Tím, že se snaží pochopit, proč je toto dílo uměním, se dostává ke smyslu umění vůbec.

Text *Setkání s akčními umělci* napsal Petr Rezek v roce 1977. Tedy v době, kdy „pražský body artový trojlístek“, Karel Miler, Petr Štembera

³¹ Chalupický, Jindřich, Příběh Petra Štembery a Jana Mlčocha, in: Idem, *Na hranicích umění*, Prostor, Praha 1990, s. 134 – 146.

³² Rezek, Petr, *Věda o umění a fenomenologie*, in: Idem, *Tělo, věc a skutečnost v současném umění*, Jazzpetit, Praha 1982, s. 11 – 13.

a Jan Mlčoch, byli na vrcholu své tvorby. Na českou scénu přinesli radikální body artový piece – tělovou akci, kterou realizovali pro omezený okruh diváků a dokumentovali několika fotografiemi a krátkým slovním popisem.



Petr Štembera – *Spaní na stromě* (1975)

Tento úplně nový umělecký fenomén znejistil dosavadní chápání uměleckého díla a přinesl řadu otázek o pozici autora, roli diváka a podstatě umění. Rezek se svým textem snažil najít především smysl této podivné činnosti a obhájit ji jako umění: „Zmínění tři autoři říkají, že to, co dělají, je umění. Jestliže jsem se dva roky v myšlenkách zabýval jejich akcemi, tak proto, že toto tvrzení – je to umění – má právě takový výzvodový charakter jako sen, který se nám zdál před lety, jemuž jsme nerozuměli a který dodnes volá po výkladu, po hlubším porozumění.“³³

³³ Rezek, Petr, Setkání s akčními umělci, *Výtvarné umění*, č. 3, 1991, s. 79.

Při svém průzkumu Rezek vychází z toho, jak jsou tato díla prezentována. Jde o krátké textové zprávy, „toho a toho dne jsem udělal to a to“. Je to tedy popis (Rezek ho nazývá vyprávění), který co nejstručněji sděluje, co se stalo – neanalyzuje důvody ani důsledky oné události, prostě ji suše konstatuje: „Text neobjasňuje, co autor zamýšlel, popisuje jen to, co se stalo. Jelikož zde není žádné PROČ a PROTOŽE, je nám to, co se přihodilo, předvedeno jako to, co *se přihodilo* (samo), co nebylo způsobeno.“³⁴ Rezek si je velice dobře vědom, že tato vytrženost z všedního života dává popisovaným performance nebývalý existenční rozměr: „Zmíněné akce dokumentované fotografií a textem skrývají hluboké souvislosti lidské a věcné. Abychom je však mohli spatřit, nesmíme akce vidět očima faktografa, který se netáže po smyslu toho, co zaznamenává. Průvodní text a dokumentární fotografie mají apelativní ráz, podobně jako sen, který stojí před námi a volá po výkladu.“³⁵



Jan Mlčoch – *Zavěšení–Velký spánek* (1974)

³⁴ Ibidem, s. 78.

³⁵ Ibidem, s. 79.

Už samotný nápad vyložit akci, jako by to byl sen, odhalil řadu podstatných aspektů akčního umění. Akce je stejně jako sen zakotvena v reálném životě, přesto ho ozvláštňuje, posunuje někam mimo zaběhané situace. Vyjadřuje nejhlubší touhy a obavy člověka, odehrává se ve zvláštním čase, který je přítomností mimo přítomnost. Je nezachytitelná, nic nevytváří, lze ji stejně jako sen pouze prožít a vzpomínat na ni. Těchto souvislostí Rezek využil a akce Karla Milera, Petra Štembery a Jana Mlčocha interpretoval pomocí metody výkladu snů švýcarského psychiatra a filozofa Medarda Bosse. Tato metoda se kriticky staví vůči postupům Carla Gustava Junga a jeho teorii archetypů, kterou pokládá za velmi hypotetickou. Boss nestaví svůj výklad na mytologii, mýtických symbolech a archetypech, nýbrž se soustřeďuje přímo na snícího a jeho postoj, který vychází ve snu najevo. Výklad snu pomocí archetypů totiž podle Bosse odvádí od naléhavosti snu, zobecňuje ho, a tak ho zbavuje individuální platnosti – vede k falešné úlevě.³⁶ Podle mého názoru není interpretace akcí touto metodou tak zajímavá jako samotný popis-vyprávění jednotlivých akcí jako by šlo o sen. Příkladem za všechny je popis Mlčochova *Zavěšení – Velkého spánku* (1974): „Jsem na půdě rozsáhlé budovy, může to být statek nebo zámek; přišel jsem na ni dobrovolně se dvěma muži. Přinesli jsme lana a ještě nějaké věci. Půda je plná prachu, různých drátů a krabic, jako by ji právě opustili řemeslníci. Oba muži ke mně přistupují, jsou jen o několik málo let starší než já. Jeden mi zavazuje oči, druhý mi obinadlem obtáčí zápěstí a kotníky. Nakonec mi ucpou uši voskem a já si lehám na zem. K rukám i nohám je mi přivázáno lano, za ruce a nohy jsem vytažen do vzduchu. Po několika

³⁶ Více o metodě Medarda Bosse a interpretaci Mlčochova Velkého spánku je v textu: Rezek, Petr, Mýtus: chvíle s těžkou dobou, in: Idem, *Tělo, věc a skutečnost v současném umění*, Jazzpetit, Praha 1982, s. 103 – 116.

minutách dávám mužům pokyn, že cítím bolest v rukou. Ti mne rychle spustí na zem.“³⁷

Vedle snu Rezek odkazuje v souvislosti s akčním uměním i k svátku. I svátek má s akcí řadu styčných bodů. Ty ostatně Rezek pojmenovává: „Časový ráz a smysl svátku zahrnuje v sobě tutéž strukturu jako tyto akce – struktura časová je táž, i když je svátek pokaždé jiný. Smysl svátku je ve vztahování se k celku, ve znovuzpřítomnění dějinné události a zpřítomnění si svého místa v celku. Život se děje od svátku k svátku, svátek dává smysl, rámeček všednímu dni – jinak po něm nezbyvá žádný produkt – svátek je možná jenom jako nastolení svátečnosti vůči všednosti. ... Každá akce je pak neobrazovým autoportrétem, je svátkem jednotlivce, který prozkoumává pole, kde je ještě sám sebou – tělesně, duchovně, v činu i v myšlence. Akce je svátkem, který dává smysl všednosti, který ji rámuje.“³⁸ Dále však toto téma Rezek nerozvádí a nechává tak potenciál souvislostí svátečnosti a akčního umění nevyčerpan.

Rezek v celém svém textu fenomenologicky krouží kolem nej-různějších aspektů akčního umění a zároveň se dotýká těch nejpodstatnějších otázek, které s ním souvisí. Přesně v duchu fenomenologické metody: „Fenomenologie znamená vydržet v nejasnosti tak dlouho, až se věc sama rozjasní.“³⁹

³⁷ Rezek, Setkání s akčními umělci (pozn. 33), s. 79.

³⁸ Ibidem, s. 79.

³⁹ Rezek, Petr: *Tělo, věc a skutečnost v současném umění*. Jazzpetit, Praha 1982, s. 13.

PROBLEMATIKA POJMŮ V AKČNÍM UMĚNÍ

Vycházíme-li z konkrétních akcí, jejich názvů a odborné literatury, je zřejmé, že rozpětí některých pojmů, používaných v rámci akčního umění, je velice široké. Jejich hranice se prostupují a někdy si dokonce i protirečí. Termín „akční umění“, používaný v středoevropském prostoru¹, je na západě neznámým pojmem. Slovo „akce“, které tak univerzálně funguje v českém kontextu, se většinou neobjevuje ani v označení jednotlivých děl.² K celkovému označení akčního umění jsou západními historiky umění používány pojmy jako: Total Art (Totální umění)³, Time Space Art (Umění času a prostoru), The Art of Time (Umění času)⁴, Time Based Art (Umění založené na času), Performance Art⁵, Happenings⁶, Live Art (Živé umění)⁷, nebo „performance-oriented art forms“ (formy umění založené na performance)⁸. Jak už jsem ale zmínila výše, je světové akční umění většinou zpracováváno v rámci jednotlivých proudů, tendencí a skupin (body art, land art, performance art, Fluxus atd.), a ne jako celkové hnutí. Navíc zde existuje mnohem užší propojení mezi výtvarným uměním, tancem, divadlem a hudbou. Toto prolínání a určitá hybridnost takto vzniklých uměleckých forem

¹ Viz německé „Aktion“ nebo „Wiener Aktionismus“ či slovenské „umenie akcie“.

² Výjimkou je snad pouze Kristine Stiles, která pojem akce (action) používá tak, jak je zvykem ve slovanských a germánských jazycích. Pravděpodobně díky ní se pojem „action“ dostal do názvu velké mezinárodní výstavy akčního umění *Out of Action: Between Performance and The Object 1949 – 1979* (Los Angeles Museum of Contemporary Art, 1998).

³ Na konci 50. let používal pojem „Total Art“ Allan Kaprow k označení svých environmentů, které byly určeny k pasivní či aktivní spoluúčasti diváka a předcházely vzniku happeningu (Kaprow, Allan, Notes on the Creation of a Total Art, in: Idem, *Essays on the Blurring of Art and Life*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1993, s. 10 – 12.)

⁴ Kirby, Michael, *The Art of Time: Essays on the Avantgarde*, New York, 1969.

⁵ Goldberg, RoseLee, *Performance Art from Futurism to the Present*, Thames and Hudson, London, 1999.

⁶ Kirby, Michael, *Happenings: An Illustrated History*, New York, 1965.

⁷ Goldberg, RoseLee, *Performance: Live Art since 60s*, Thames and Hudson, London 1998.

⁸ Sayre, Henry M., *Object of the Performance. The American Avant-Garde since 1970*, The University of Chicago Press, 1989.

ještě více komplikuje nejen zpracování akčního umění, ale též pojmenování jeho projevů.

V rámci akčního umění jsou klíčovými a asi nejvíce používanými pojmy „happening“ a „performance“. Analýzou jejich vývoje, chápání a používání v kontextu akčního umění bych se chtěla zabývat v následujících podkapitolách.

I. Happening

Happening je na rozdíl od performance, která má od počátku obecný význam, novým pojmem, jehož autorem je Allan Kaprow. Asi poprvé ho použil v poněkud specifitějším významu, než jak se tento pojem používá v běžné angličtině, ve svém slavném článku *Legacy of Jackson Pollock* (Pocta J. Pollockovi)⁹ z roku 1958. U Pollocka vyzdvihl nejen gestickou akci malby obrazu, ale i rozměry jeho pláten: „Pollock’s choice of enormous canvases served many purposes, chief of which for our discussion is that his mural-scale paintings ceased to become paintings and became environments.“¹⁰ Toto je zvláště důležité pro samotného Kaprowa, který vlastně happening odvodil od environmentu. V podstatě rozhybal akcí diváků specifické nebo jím vytvořené prostředí, a tak vznikl happening. Ve své publikaci *Assemblage, Environments and Happenings* (Asambláž, prostředí a happeningy), která vznikala už od konce 50. let píše: „Environments are generally quiet situations, existing for one or for several persons to walk or crawl into, lie down, or sit in. (...) Fundamentally, Environments and Happenings are similar.

⁹ Kaprow, Allan, *The Legacy of Jackson Pollock*, *Art News*, no. 6, 1958, s. 24 – 26, 55 – 57.

¹⁰ Kaprow, Allan, *The Legacy of Jackson Pollock*, in: *Idem, Essays on the Blurring of Art and Life*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1993, s. 6. (Důvodů, proč Pollock používal plátna velkých rozměrů, je mnoho. Pro náš argument je nejdůležitější, že obrazy nástěnných rozměrů přestávaly být obrazy a stávaly se environmenty.)

They are the passive and active sides of a single coin, whose principle is extension.“¹¹



Jackson Pollock v ateliéru (1949)

¹¹ Kaprow, Allan, *Assemblage, Environments and Happenings*, Harry N. Abrams, INC., Publishers, New York 1966, s. 183 – 184. (Environmenty jsou většinou tiché situace, existují, aby do nich jeden nebo více lidí mohlo vstoupit nebo vlézt, lehnout si nebo sednout. (...)
V podstatě jsou si environmenty a happenings podobné. Jsou pasivní a aktivní stranou téže mince, jejímž principem je rozšíření.)

V textu o Jacksonu Pollockovi si Kaprow všímá i dalšího podstatného momentu nového umění, vstupujícího na scénu v 50. letech. Upozorňuje na to, jak Pollockovo popření tradice znovu přiblížilo umění rituálu, magii a v neposlední řadě samotnému životu: „Pollock, as I see him, left us at the point where we must become preoccupied with and even dazzled by the space and the objects of our everyday life, either our bodies, clothes, rooms, or, if need be, the vastness of Forty-second Street.“¹² Právě orientace na každodenní život, jeho předměty, gesta a problémy, je typická pro celou poválečnou avantgardní vlnu. Ať už je to hudba Johna Cage, tanec Merce Cunninghama, Noví realisté, pop art nebo právě se rodící happening. Odklon od „umělého“ umění a příklon k realitě obyčejného života je pak typický především pro generaci umělců nastupující na přelomu 50. a 60. let.

V závěru článku Kaprow charakterizuje toto nové umění a zároveň předpovídá jeho směřování: „Young artists of today need no longer say, “I am a painter“ or “a poet“ or “a dancer.“ They are simply “artists.“ All of life will be open to them. They will discover out of ordinary things the meaning of ordinariness. They will not try to make them extraordinary but will only state their real meaning. But out of nothing they will devise the extraordinary and then maybe nothingness as well. People will be delighted or horrified, critics will be confused or amused, but these, I am certain, will be the alchemies of the 1960s.“¹³

¹² Kaprow, *The Legacy* (pozn. 10), s. 7. (Pollock, jak ho vidím já, nás zanechal v momentě, kdy nám nezbyvá než se začít zajímat a dokonce být omámeni prostorem a předměty našeho každodenního života, ať už jsou to naše těla, oblečení, pokoje, nebo, když to musí být, rozlehlost 42. ulice.)

¹³ *Ibidem*, s. 9. (Mladí umělci dneška už nemusí říkat: „Jsem ‚malíř‘ nebo ‚básník‘ nebo ‚tanečník‘.“ Jsou prostě „umělci“. Celý život jim bude otevřen. V obyčejných věcech objeví význam obyčejnosti. Nebudou se snažit učinit je výjimečnými, ale pouze demonstrovat jejich pravý význam. Z ničeho odvodí výjimečné a potom možná i prázdnotu. Lidé budou potěšeni

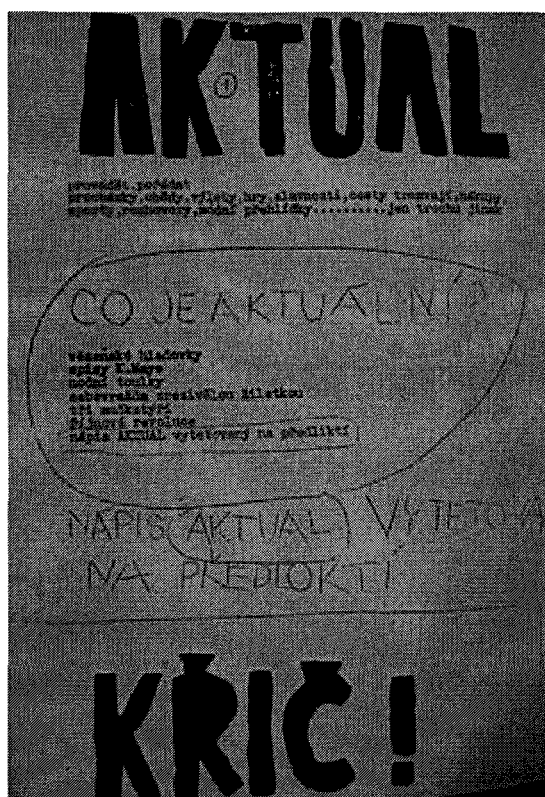
Happening se Kaprow snažil definovat v řadě textů. Velice podrobný popis jednotlivých principů happeningu můžeme najít jak v publikaci *Assamblage, Environments and Happenings* (Asambláž, prostředí a happeningy), tak v textu *The Happenings are Dead: Long Live the Happenings!* (Happening je mrtvý, ať žije happening)¹⁴. Jednotlivé body definice happeningu se v obou textech v podstatě shodují, i když jsou někdy poněkud odlišně formulovány. Ve stručnosti jde o tato základní pravidla:

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

V českém prostředí je však mnohem známější jiná verze definice happeningu, kterou publikoval ve svém článku *Happening ve smyčce* Vladimír Burda: „Happening je asambláž událostí, předváděná či vnímaná ve více časech a místech. Jeho materiální prostředí mohou být vytvářena buď uměle, anebo přebírána z toho, co je po ruce, eventuálně nepatrně pozměněna; také jeho aktivity mohou být vynalézány anebo zcela všední. Happening se na rozdíl od jevištní hry může přihodit

nebo zhrození, kritici budou zmateni nebo pobaveni, ale to bude alchymie 60. let. Tím si jsem jist.)

v obchodním domě, za jízdy na silnici, pod kupou hadrů, v přítelově kuchyni, a to buď najednou, anebo postupně. Odehrává-li se postupně, může trvat déle než rok. Happening je prováděn na základě plánu, ale beze zkoušek, posluchačů a repríz. Je uměním, ale zdá se, že je blíže životu.“¹⁵ Burda za autora této definice uvádí Allana Kaprowa, neuvádí však zdroj, z kterého ji čerpal. Přesto se tato definice stala pro vnímání umělecké formy happeningu v českém prostředí určující. Podrobnější definice z pera Allana Kaprowa byly známy pravděpodobně pouze Jindřichu Chalupckému a okruhu kolem Milana Knížáka, kteří udržovali s Fluxem užší kontakty. Právě akce Milana Knížáka a skupiny *Aktual* značně ovlivnily, co se pod pojmem happening v Čechách rozumí.



¹⁴ Kaprow, Allan, The Happenings Are Dead: Long Live the Happenings!, *Artforum IV*, č. 7, 1966, s. 36 – 39.

¹⁵ Burda, Vladimír, Happening ve smyčce, *Výtvarná práce XV*, č. 15, 1968, s. 1.

První akce Milana Knížáka jsou realizovány jakoby přesně podle Kaprowových pravidel. Jako příklad může sloužit jedna z prvních větších akcí skupiny – „demonstrace pro všechny smysly“ *Aktuální procházka po Novém světě* (1964). Libreto této akce bylo otištěno v druhém čísle samizdatového časopisu *Aktuální umění*¹⁶:

„Všichni organizátoři demonstrace mají na sobě neobvyklé oděvy – místo šperků věci denní potřeby, kusy pestrých látek našité na normální šaty, část oděvu natřenou nějakou barvou, nejlépe červenou nebo bílou apod.

Každému příchozímu je přidělen nějaký předmět, který nosí po celou dobu v ruce (např. část jídelního příboru, talíř, vázu, sklenku, konvici, kus šatstva, botu apod.)

Procházejí ulicí, v místnosti s otevřeným oknem sedí muž u prostřeného stolu a jí.

Jdou dál (vedeni) do malé temné místnůstky, kde se všichni natěsnají. Náhle jsou uzamčeni a ponecháni v nečinnosti (od 5ti do X min. podle jejich reakcí a otrlosti. V místnosti je na zemi vylitá voňavka (mnoho).

Jsou vypuštěni, (to, co se s nimi doposud dělo, byla jen příprava, vyšinutí z normálního stavu).

Cesta pokračuje.

Potkávají předměty (části bytového zařízení, šaty apod.).

Na zemi leží hudebník a hraje na kontrabas.

Dojdou na malé prostranství.

Účastníci jsou v kruhu. Kolem nich krouží, křičí, hlučí, probíhají, proráží kruh, objíždí na motorkách, autech organizátoři demonstrace.

S výše se spouští židle, hledí a ukazují na ni. Židle je dole, přijde jeden člověk, vezme židli a postaví ji na sokl. Všichni padnou na zem. Po jedné minutě přijde člověk, židli sundá a sedne si na ni. Vstanou.

Účastníci jsou vyzváni, aby předměty, jež jim byly přiděleny, srovnali na zem do řady a každý se za svůj postavil. Pak jsou požádáni, aby předmět zvedli a řadu utvořili o 20 cm dál. To se opakuje libovolně dlouho podle reakce účastníků.

Pak cesta zpátky.

¹⁶ *Aktuální umění*, č. 2, březen 1965, nestr.

U stěny domu stojí člověk. Zasklívá okno. Po zasklení ho okamžitě rozbije.

Uprostřed ulice stojí válenda, na ní leží žena a hraje na tranzistorový přijímač.

Účastníci se zastaví. Je jim předkládána kniha, z níž si každý vytrhne jeden list.

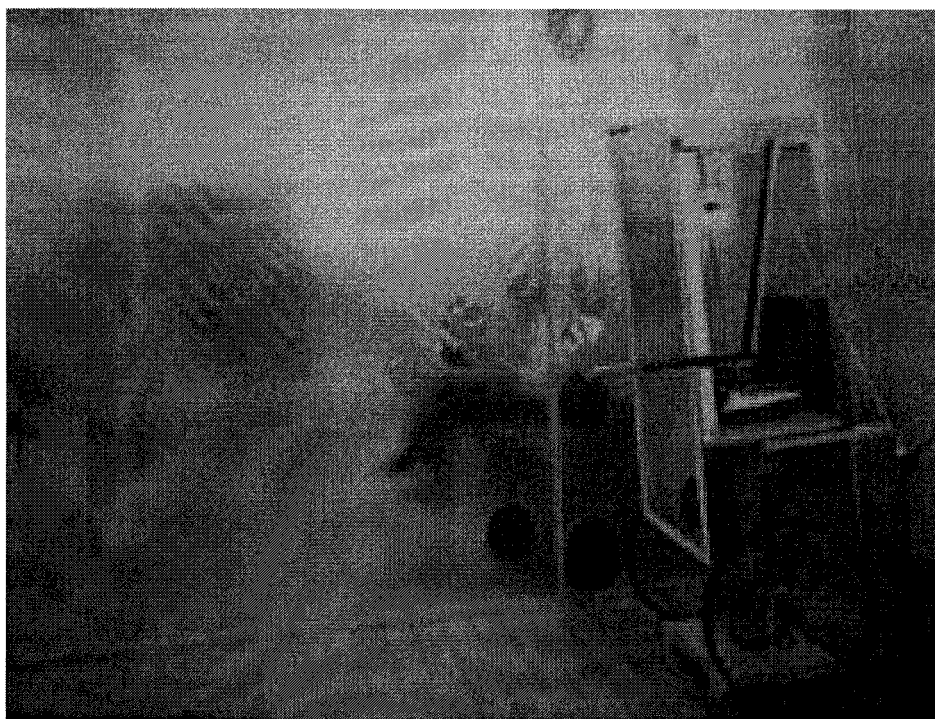
Odevzdávají předměty.

Odcházejí.

První aktivní část demonstrace končí.

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

Pro Knížákovy akce je asi důležitější proměna samotného života. Už jednoduchý fakt, že Knížák k označení svých akcí nepoužívá termín happening, ale tak běžné pojmy jako „procházka, demonstrace, manifestace, hra“, později „obřad“, ukazuje na jeho snahu totálně se přiblížit životu. Jeho „aktuální umění“ je v podstatě osvětovou činností s cílem „naučit člověka žít“.



Allan Kaprow – *18 Happenings in 6 Parts* (1959)

Jak umělecky ve srovnání s ranou tvorbou skupiny *Aktuální umění* působí happeniny Allana Kaprowa, můžeme doložit například na jeho vůbec prvním happeningu *18 Happenings in 6 Parts* (18 happeningů v 6 částech), který v roce 1959 realizoval v Reuben Gallery v New Yorku.¹⁷ V podstatě šlo o environment „rozhybaný“ akcemi. Ty probíhaly vždy po třech najednou a jejich začátek a konec označoval zvonec. Ten byl zároveň signálem, aby se diváci přesunuli do další kóje. Byly to jakési komorní performance vyznačující se snahou zapojit publikum. Kaprow přejal princip, který využil již John Cage ve svém *Untitled Event* (Událost bez názvu) v roce 1952. Tam také šlo o sérii simultánních, zdánlivě nesouvisejících, akcí a aktivit. Posun od „koncertů“ Johna Cage směrem k happeningu Allana Kaprowa spočíval ve snaze o zapojení publika. To však v Kaprowových raných akcích přesto není totální, jde spíše o provokaci neobvyklou performancí nebo interaktivním environmentem. Navíc byl Kaprowův první happening pečlivě připraven a nazkoušen. Někteří diváci byli sice zapojeni do děje, přesto však zůstali diváky, i když aktivními. Celý Kaprowův happening navozuje atmosféru jakéhosi velice experimentálního divadelního představení. V instrukcích, které diváci před akcí dostali se objevil i pokyn: „There will be no applause after each set, but you may applaud after the sixth set if you wish.“¹⁸ Je těžké si představit, že by po akcích Milana Knížáka a skupiny aktuálních následoval potlesk.

Některé pozdější Kaprowovy happeniny sice diváka poněkud více zapojují do děje a činí z nich v podstatě účastníky, přesto však nadále zůstávají poněkud aranžovanou uměleckou událostí. Ta je většinou založena na realizaci předem připraveného libreta. Dost často se jedná

¹⁷ Podrobný popis tohoto happeningu je zveřejněn v knize Goldberg, RoseLee, *Performance Art from Futurism to the Present*, Thames and Hudson, London 1999, s. 128.

¹⁸ (Netleskejte po každé části, pokud chcete, můžete zatleskat na konci šesté části.)

o proměnu určitého prostředí spontánní nebo organizovanou činností účastníků.¹⁹ Většina Kaprowových happeningů byla realizována v rámci institucí, ať už to byly galerie, univerzity nebo festivaly. To také do značné míry ovlivnilo jejich charakter. Pokusíme-li se zobecnit Kaprowův přístup, jde v podstatě o průzkum situací. Kaprow je k nim ale neutrální, pouze je odkrývá a ozvláštňuje. Knížák je naopak mnohem více angažován v samotném životě a jeho akce jsou realizovány mimo jakýkoliv umělecký kontext. Vzdaluje se v nich od pojetí akčního umění jako experimentálního uměleckého projevu a ukazuje, že jde o vážnou, životně nutnou aktivitu, která má za cíl obrodu společnosti. Jak píše v letáku, který *Aktual* publikoval po pražském vystoupení Fluxu: „Nevynalézat nové umělecké formy, ale přímo měnit každodenní život jednotlivce.“²⁰ Tento postoj je jistě dán i kulturně politickými podmínkami každého z autorů. Neexistence relevantních uměleckých institucí a širší avantgardní platformy v Čechách je bezesporu jedním z momentů, které vytvořily podmínky pro Knížákův radikální postoj. Už dříve jsem upozornila na utopičnost Knížákových myšlenek a postojů; je totiž zřejmé, že snaha „aktuálních“ o radikální přeměnu života (ne umění) vedla paradoxně k tomu, že se jim podařilo změnit právě jen umění.

Knížákovo pojetí happeningu je opravdu unikátní a není divu, že si jeho akcí Kaprow tak vážil (zařadil je na čestné místo do své antologie *Assemblages, Environments and Happenings*). Knížák byl opravdu jedním z mála autorů, jehož happeningy odpovídaly Kaprowovým poučkám, dokonce je v některých momentech radikálně překračovaly. Na západě se totiž po Kaprowových prvních vystoupeních a textech objevila řada

¹⁹ Kaprow pak někdy místo pojmu „happening“ používá termín „activity“ (Kaprow, Allan, *Nontheatrical Performance, Artforum XIV*, č. 9, 1976, s. 45 – 51.).

²⁰ Knížák, Milan, *Aktual* (samizdat), nestr.

vystoupení, která byla svými autory nebo tiskem označena jako happening. Akce Reda Groomse, Jima Dinea nebo Claese Oldenburga se však většinou odehrávaly před pasivním publikem a navazovaly spíše na progresivní divadelní formy. Scénický charakter měla i představení J. J. Lebela. Robert Whitman nebo Wolf Vostel vytvářeli happeniny více blízké Kaprowovým definicím, ale i oni byli většinou v zajetí uměleckých institucí a téměř pasivních diváků. Jako příklad může sloužit nejslavnější happening Wolfa Vostella *Nein-9-de-coll/agen* z roku 1963, který realizoval v Galerii Parnas ve Wuppertalu. V této akci vozil umělec diváky autobusem od 6 do 10 večer, aby byli svědky a mohli prožít 9 neobvyklých událostí (dekoláží).



Wolf Vostell – *Nein-9-de-coll/agen* (1963)

Mezi nejznámější patří náraz lokomotivy v 130 kilometrové rychlosti do Mercedesu Benz. I když byli diváci ve Vostellově happeningu plně zapojeni do dění, zůstali v podstatě pasivní. Sám Kaprow si byl těchto poněkud zavádějících projevů označovaných

za happeningy vědom. Kritizoval je například už ve svém textu *Assemblages, Environments and Happenings*.²¹ Prohlášení, v němž Kaprow upřesnil některé své dřívější názory a na pravou míru uvedl některé problémy s pojmem „happening“, otiskl v knize *Happenings* Michael Kirby:

„Název „happening“ je nešťastný. Původně vůbec neměl reprezentovat uměleckou formu, byl pouze neutrálním slovem, které bylo součástí titulu jednoho z mých myšlenkových projektů v letech 1958 – 1959. Bylo to slovo, které si mělo pomoci z těžkostí spojených s názvy jako „divadelní piece“, „performance“, „hra“, „totální umění“, jež evokovaly asociace se známými sporty, divadlem, apod. Ale potom se s přispěním jiných umělců a tisku dostalo do té pozice, kterou dnes na celém světě zaujímá v konverzaci lidí, kteří nevědí nic o mně a ani o tom, co happening je. Užito takto z druhé ruky sugeruje něco mnohem spontánnějšího, co se „náhodou tak děje“. Například když jdou po ulici lidé a uvidí psíka, jak si ulevuje u hydrantu, řeknou humorně: „Och, není to happening?“ Jistě existuje určitá přirozená poezie v takových okamžicích, ale je tu rovněž otázka, zda-li lidé nechtějí jen ukázat, že podezřívají každý autorizovaný happening z toho, že není ničím jiným než nahodilou a indiferentní událostí, nebo v lepším případě, že je to „představení“ uvolněných zábran. Jedna věc je dívat se ostře na okamžiky, které se právě odehrávají v našem životě, jiná je nevěnovat běžně těmto momentům pozornost, ale potom je vzít jako důkaz bláznovství happeningu coby umělecké formy. Tento nepřátelský smysl „happeningu“ je nešťastný.

V jiném smyslu je to slovo nešťastné, jelikož má ještě příchuť lehké indifference; zahrnuje nejen neutrální význam „události“ nebo „výskytu“, ale implikuje něco nepředvídaného, nahodilého, snad nechtěného, neřízeného. A když se pokusím lidem objasnit, že opravdu happening řídím zvnitřku, jak to dělá většina z nás, lidé tomu nevěří. Říkají: „Ono to není spontánní? My neděláme to, co sami chceme?“ Odpovídám: „Ne, vůbec ne“, a oni říkají: „Tedy proč to nazýváte happening?“ Je těžké dát odpověď na takovou otázku. Kdysi jsem snad o něčem spontánním přemýšlel a domníval se, že spontánního by bylo možno dosáhnout největší kázní a řízením, což je – ideálně vzato – nejlepší spontaneita. To

²¹ Kaprow, *Assemblages* (pozn. 11), s. 188.

je však na lidi moc velký nárok, a tak jsem to vzdal. Nyní se o spontánní vůbec nezajímám.“²²

Realitu provozování happeningu na západě velice dobře popsal i Jindřich Chaloupecký v prvním článku o akčním umění v českém tisku, kterému dal název *Experimentální umění*:

„Název happening vede často k výkladu, jako by šlo o jakási dění ponechaná náhodě. Ale happenings jsou provozovány podle důkladných scénářů a napřed zkoušeny, a i když během zkoušek mohou doznat značných změn a i když má v nich provádějící větší volnost než na divadle (je dáno, jakou akci má provést, ale není přesně předepsán způsob provedení), přece zdaleka nejde o nějaké improvizace. Proměnlivost happeningů vzniká nejvíce z toho, že v nich libretista, režisér, scénograf a obvykle i jeden z hlavních aktérů jsou jednou osobou. Autor tedy může na svém díle stále pracovat.

Poněvadž happenings vznikaly ve výtvarnických galeriích, neznaly původně rozlišení na hlediště a jeviště. Divák sedí uvnitř samotného dějiště a sám se stává jeho – pasivní ovšem – součástí. Na tomto vztahu diváka k dění happeningu se nic nezměnilo, i když byly pak některé prováděny na jiných místech – na mořském pobřeží, ve dvoře mezi bloky domů, ve sklepě divadla.“²³

Dále se Chaloupecký ve svém textu věnuje vývoji jeho dvou větví, které specifikuje jako „jevištní formu happeningu“ (ta se později nazývá spíše performance) a formu, která se vyvíjí opačným směrem, tedy k životu. Hlavním představitelem té druhé formy je právě Allan Kaprow a samozřejmě Milan Knížák.

Pojem „happening“ se v kunsthistorickém kontextu stal synonymem pro neobvyklou „uměleckou“ událost. Požadavek totálního zapojení diváka není většinou přítomen. Stačilo, že šlo o určité, ať už kolektivní nebo individuální vystoupení, které svou neobvyklostí nebo

²² Kaprow, Allan, Statement, in: Kirby, Michael, *Happenings*. New York 1966, s. 47 – 48.
(Překlad přejat ze samizdatového sborníku *Happening*, s. 18 – 19.)

jinými prostředky diváky atakovalo. Miloš Horanský ve svém textu *45 odstavců o happeningu a divadle* definuje happening mimo jiné takto: „Happening je svoboda hrát s sebou. Není jeviště a hlediště. Není herec a divák. Není scéna, potlesk, básnický jazyk. Je jakékoli prostředí, v němž účastníci provádějí akci, často protismyslnou, absurdní, ale ne více než skutečnost, která je kolem. Rozklad estetických kánonů a naprostá likvidace vzdálenosti publika od díla. Dosud bylo dílo publikem vnímáno, tady je jím prováděno. Cesta k sebepoznání a k spodním vrstvám bytosti.“²⁴

Sám Knížák pojem happening používá pouze k označení tvorby Allana Kaprowa, kterou na stránkách časopisu *Výtvarná práce* opakovaně prezentuje. Tento anglický pojem, odvozený od anglického slovesa „to happen“, jež znamená přihodit se nebo stát se náhodou, se v češtině začíná ustalovat až v druhé polovině 60. let.²⁵ To, co je pod ním vnímáno, je však velice ovlivněno právě aktivitami skupiny *Aktual* a názory jejích členů prezentovanými v dobovém tisku. Velice podrobně za *Aktual* osvětluje své názory na happening Robert Wittmann v článku *Aktual koriguje*:

„Kaprowova definice happeningu (...) není obecnou definicí. (...) Happening kupříkladu nemusí být vždy prováděn na základě plánu: a) Organizátor může plán nejen postupně měnit (takže nakonec nemusí mít nic společného s počáteční podobou) nebo v určitém okamžiku nahradit zcela novým plánem, ale i kombinovat s podněty účastníků až do krajních mezí anebo vše náhle ponechat přirozenému průběhu.

²³ Chalupecký, Jindřich, Experimentální umění, *Výtvarná práce*, č. 9, 1966, s. 1.

²⁴ Horanský, Miloš, 45 odstavců o happeningu a divadle, *Divadlo*, leden, 1967, s. 47.

²⁵ V českém kontextu se objevovaly i překlady slova happening: událost, příhoda. Je zajímavé, jak se slovo happening v češtině zabydlovalo. Nejdříve se používá v množném čísle – happenings a ti, kteří jej provozují, jsou happneři (jak se objevuje v anglickém kontextu) nebo happeningsmani.

- b) Happening také naopak může vzniknout spontánně a pak ho lze nanejvýš ovlivňovat a dovytvářet (přičemž tak může vzniknout plán najednou třeba v polovině události na základě předcházejícího děje).
- c) Předběžný plán není žádnou zárukou, že na jeho základě bude happening proveden, neboť ve vývoji celé události (a to také hned na začátku nebo dokonce těsně před ním) mohou nastat nečekané změny, a tak se stane, že původní plán pozbývá platnosti (je nutno ho opustit) a je třeba improvizovat.
- d) A koneckonců, v okamžiku, kdy se chopí role autora některý z účastníků, jsou všechny plány k ničemu a vše následující určuje nový organizátor. (...)
- e) Role autora však může nejen přeskakovat jako jiskra z jednoho účastníka na druhého, ale může nastat i situace, kdy účastníci převezmou sami na sebe role autorů a začnou vše individuálně přetvářet a měnit, a tak celý proces může vykristalizovat ve spontánní rituál (jehož je každý tvůrcem a vnímatelem zároveň).²⁶

Další osobností, která v Čechách formovala definici happeningu, byl Eugen Brikcius. Jeho pojetí happeningu je značně odlišné od Knížákovy skupiny. Například *Zátiší s pivem na Kampě* (1967) je happeningem, do něhož je divák sice plně zapojen, ale smyslem celé akce je „pouze“ vytvořit a zažít něco neobvyklého. Navíc má tento happening zajímavý výtvarný charakter, účastníci v podstatě vytvořili environment - zátiší s různě dopitými půllitry piva na dláždění ulice. O Brikciusově přístupu napsala Čiháková-Noshiro: „Nemínil opouštět akcemi oblast estetická, naopak považoval je za lyričtější a působivější, jestliže k jisté stylizaci a teatrálnosti došlo. Účastníka happeningu definoval jako vnímatele, autora a součást prostředí zároveň.“²⁷ I v tomto momentu jsou rané akce Eugena Brikciuse bližší Kaprowovu pojetí happeningu než osvětová činnost Aktualu.

²⁶ Wittmann, Robert, Aktual koriguje, *Výtvarná práce*, č. 22 – 23, 1968, s. 13.

²⁷ Čiháková-Noshiro, Vlasta, Umění akce – umění žít, in: *Umění akce* (kat. výst.), Praha, Mánes, červen – srpen 1991, s. 19.



Eugen Brikcius – *Zátiší s pivem na Kampě* (1967)

V souvislosti s pojmem happening je nutné zmínit i *Happsoc* Stana Filka, Alexe Mlynárčika a Zity Kostrovské z roku 1965. *Happsoc I.* vyhlášený na 2. – 8. května byl výzvou k novému vnímání skutečnosti vymezené ze stereotypu svojí existence. Realita Bratislavy se svými obyvateli, psi, domy, byty, sporáky, pračkami, jejich vztahy a souvislosti, prostě celá Bratislava se pro účastníky tohoto konceptuálního happeningu stala objektem v určitém vymezeném čase. V manifestu *Happsoc* autoři píší: „Nadvazuje na celý rad počínov happeningu, šokuje svojou holou existenciou. Na rozdiel od happeningu je jeho výrazom samotná neštylizovaná skutočnosť, ktorá je vo svojej pôvodnej forme neovplyvnená priamym zásahom.“²⁸ Přestože se tato akce ve svém názvu hlásí k happeningu, je v podstatě čistým konceptuálním aktem; s happeningem, jak ho vymezil Allan Kaprow, má velice málo společného.

II. Performance

Jak už jsem se zmínila výše, západní umělci věnující se happeningu nedokázali, a často ani nechtěli, diváka totálně zaktivizovat a zapojit do dění. A tak řada happeningů, někdy též označovaných pojmem event²⁹, měla spíše podobu performance, v rámci níž existuje jistá hranice mezi umělcem a divákem. K tomu vedle přirozeného vývoje tohoto druhu umění, kdy „kolektivní“ šedesátá léta nahradila „individuální“ léta sedmdesátá, jistě přispívalo i umělecké prostředí galerií a festivalů, v jejichž rámci bylo akční umění nejčastěji prezentováno. Performance se postupně stala univerzálním pojmem užívaným pro mnoho velice odlišných aktivit. Ve svém anglickém originálu má toto slovo pro to ty nejlepší předpoklady, znamená totiž: čin, výkon, provedení, dílo, výtvor, představení, hra. A tak je jako performance možné označit hudební vystoupení, divadelní nebo taneční představení, ale i body artovou akci. Univerzálnost tohoto pojmu je pro akční umění, v němž se tyto a další prvky velice často úzce prolínají, ideální. Přináší však s sebou některé problémy.

Prvotní význam performance je určité vystoupení, čin, představení, a to před diváky, před někým, kdo buď jen pasivně přihlíží nebo je atakován a třeba i zapojen do dění. Z tohoto důvodu je pro definici pojmu „performance“ zásadní rozlišení performance, tak jak je vnímána v rámci akčního umění a „divadelní“ performance, tak jak je vnímána v divadelním kontextu. V moderním divadle se totiž pojem performance

²⁸ *Umenie akcie 1965 – 1989* (kat. výst.), SNG, Bratislava 2001, s. 10.

²⁹ Kolem pojmu „event“ nevznikly tak rozsáhlé pokusy o jeho definici, jako je to v případě happeningu. Je to dáno jednak tím, že se nejedná o autorský pojem, ale také tím, že slovo event má velmi obecný charakter a je běžně používáno v anglickém jazyce. Možná, že by tento pojem mohl na západě sloužit stejně univerzálně jako v českém jazyce slovo akce. V případě eventu jde totiž v podstatě o akci s jednoduchým návodem, který může být realizován kolektivně nebo individuálně na ulici, na scéně nebo pouze v divákově mysli. Ve skutečnosti je však označení event na západě používáno převážně pro akce a různá představení amerického avantgardního hnutí přelomu 50. a 60. let, především pak pro akce hnutí Fluxus.

používá pro akce, jež nejsou vázány tradičními divadelními formami, jsou nezařaditelné, využívají prostředí jako součást svých produkcí, vstupují do přímé, předem těžko plánované konfrontace s okolím.³⁰ Asi zásadním rozdílem je, že divadelní představení, i když se jedná o velice experimentální polohu, má příběh, a následuje po něm potlesk. Performance, tak jak ji pojmáme v akčním umění, příběh nemá, odehrává se v konkrétním prostoru a čase. Dalším velkým rozdílem je práce s divákem, performer jedná s divákem spíše jako se svědkem nějaké události, herec se jen velice těžko zbavuje hereckého jednání. Důkazem toho jsou např. některé performance Tomáše Rullera, jehož herecká zkušenost z divadla Husa na provázku je někdy posunuje až na hranici divadelní performance.

Na divadelní a nedivadelní formu dělí performance i Allan Kaprow ve svém článku *Nontheatrical Performance* (Nedivadelní performance)³¹. Tyto dvě polohy odrážejí dva smysly slova „performance“ v anglickém jazyce. Ten první odkazuje k nějaké formě uměleckého mistrovství, jako je třeba hra na housle, ta druhá k realizaci nějaké práce nebo funkce. Divadelní formu performance však Kaprow neomezuje pouze na divadlo, ale počítá mezi ně i sport a různé společenské rituály: „Theatrical performance, in the broadest sense, takes not only the form of plays but also marriage ceremonies, stock-car races, football games, aerial stunts, parades, TV shows, classroom teaching, and political rallies. Something occurs in a certain place, someone comes to attend it in an adjacent place, and it begins and ends after a usually conventional time has elapsed. These characteristics have been as unchanging as the seasons. (...) Nontheatrical performance does not begin with an envelope

³⁰ Srv. Hulec, Vladimír, Performance art očima divadla, in: *A. K. T. – 2* (kat. výst.), Brno, Galerie mladých U dobrého pastýře, červen 1998, s. 10 – 14.

³¹ Kaprow, Allan, Nontheatrical Performance, *Artforum* XIV, 1976, č. 9, s. 45 – 51.

containing an act (the fantasy) and an audience (those affected by the fantasy). By the early sixties the more experimental Happenings and Fluxus events had eliminated not only actors, roles, plots, rehearsals, and repeats but also audiences, the single staging area, and the customary time block of an hour or so.³²

V českém prostředí se používá anglické slovo performance jako ekvivalent českého „akce“. Ztrácí však své další významy upozorňující na souvislosti s divadlem, hudbou a tancem. Prvotní význam slova „akce“ je čin, na rozdíl od performance znamenající nějaké představení. A tak akcí může být označen výstup před diváky i zcela soukromá činnost, která je třeba pouze fotograficky zdokumentována. To je případ např. akcí Karla Milera. Autor neperformuje před diváky, ale pouze pro fotografa. Svým tělem demonstruje nějaký pojem či myšlenku, vytváří jakési fotomodelové situace. Divák není přítomen, ale přesto je akce dělána pro něj. On ji však může vnímat pouze zprostředkovaně, skrze fotodokumentaci. Pro tuto formu performance zavedl Tomáš Strauss pojem „pseudoperformance“, který myslím velice dobře vystihuje tuto zvláštní polohu akčního umění.

V našem prostředí snad nejlépe funguje pojem performance v souvislosti s tělovým uměním 70. let. Petr Štembera, jeho nejvýznamnější představitel, realizoval řadu performancí v nejrůznějších alternativních prostorách a později i v galeriích v Polsku a Maďarsku. Od ranějších akcí, z nichž některé měly spíše soukromou povahu jako

³² Kaprow, Allan, *Nontheatrical Performance*, in: *Idem, Essays on the Blurring of Art and Life*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 1993, s. 173. (Divadelní performance, v nejširším slova smyslu, nemá pouze podobu divadelní hry, ale i svatebních obřadů, automobilových závodů, fotbalových zápasů, leteckých dnů, přehlídek, televizních show, přednášek a politických kampaní. Něco se děje na určitém místě, někdo se na to přijde podívat z přilehlého místa, začne to a skončí po obvyklé době. Tato charakteristika je neměnná jako běh ročních období. (...) Neditelní performance neobsahuje akt (představu) ani diváky (ty, kteří jsou ovlivněni představou). Už v raných 60. letech happeningy a fluxové eventy

Štěpování (1975) nebo *Spaní na stromě* (1975), postupně došel k performancím téměř klasického rázu. Jsou realizovány před malým publikem, v komorním prostoru, ať už soukromém nebo galerijním. Klasický je i způsob jejich dokumentace, který okruh kolem Petra Štembery převzal od amerických body artistů. Vybranou fotografii z performance doprovází stručný popis akce, lépe řečeno zpráva o jejím provedení, např.: **Krví vytékající z řezu na ruce jsem uhasil hořící šňůru.** (*Hašení*, Praha, 30. 11. 1975).



Petr Štembera – *Hašení* (1975)

vyloučily nejenom herce, role, scény, zkoušky a reprízy, ale i diváky, jeviště a obvyklý časový

Vedle těchto performancí je v 70. a 80. letech řada akcí, pro něž je pojem performance nedostačující. Jsou to akce, které jsou gestem nového vztahování se ke světu. Každá zvláštní svým specifickým konceptem a posunutím hranic umění. Když vedle sebe postavíme *Zavěšení – Velký spánek* (1974) Jana Mlčocha nebo *Čekám až mi někdo zavolá* (1976) Jiřího Kovandy, *Vymezení prostoru ohněm* (1982) Miloše Šejna, *24-hodinová čára* (1980) Mariana Pally nebo celodenní cestu za sluncem („9. května 1988 jsem šel od úsvitu do soumraku za sluncem.“) Milana Maura je zřejmé, že je rozpětí pojmu „akce“ neúnosně široké. V této souvislosti je nutné se zamyslet nad novou typologií akčního umění a pokusit se upřesnit obecně používané pojmy.



Milan Maur – 9. května 1988 jsem šel od úsvitu do soumraku za sluncem.

ZÁVĚR

I. České akční umění 60. – 90. let

Cílem této práce bylo zpracovat české akční umění 60. – 90. let s důrazem na dobovou reflexi a interpretaci. Akční umění je široká oblast zahrnující mnoho forem, takže zásadním problémem se stává už samotné vymezení hranic tohoto hnutí. V západním umění se většinou setkáváme s pojetím, které striktně rozlišuje mezi jednotlivými proudy a zpracovává je v rámci jejich specifického vývoje. Existují vyčerpávající studie kolektivních akcí a happeningů, performance artu, body artu, land artu nebo konceptuálního umění. Jen velice málo autorů se dívá na akční umění jako na fenomén, obsahující všechny tyto formy umění. V Čechách je akční umění naopak vnímáno jako široké umělecké hnutí, jehož nejjednodušší definicí je, že se nejedná ani o malbu ani o sochu. To bezesporu umožňuje i sám zastřešující pojem „akční umění“, který na západě v podstatě neexistuje.

Přes svou intermediálnost a fakt, že jen velice málo akcí vzniklo v rámci galerijního provozu, je u nás akční umění vnímáno jako součást výtvarné scény. Vedle vizuální podoby dokumentace nahrazující finální artefakt je to především díky tomu, že se mu většinou věnovali výtvarníci nebo lidé pohybující se v kontextu výtvarného umění. Svou roli sehrála i malá propojenost s experimentálním tancem a divadlem i neexistence Cageovské školy nové hudby. V rámci českého akčního umění lze nalézt řadu hraničních projevů blížících se hudbě nebo divadlu, je to však většinou spíše výpůjčka určitých postupů a prvků než vlastní intermediální projev. Proto ve své práci zpracovávám akční umění izolovaně od experimentální hudby, tance a divadla, přestože zde existuje řada souvislostí.

Hlavní částí práce je kapitola „České akční umění 60. – 90. let“. Pojala jsem ji jako historický přehled vývoje tohoto druhu umění u nás. Pro přehlednost je rozdělena do několika podkapitol podle chronologicko-obsahového hlediska, které považuji za nejvhodnější pro zpracování tak rozsáhlého a rozmanitého materiálu. Vedle krátkého úvodu, mapujícího protoakční projevy v české kultuře 20. století, jsem celkovou historii akčního umění zpracovala ve třech hlavních vývojových liniích. Za prvé jsou to kolektivní akce a happeningy, typické především pro počáteční období v 60. letech. Dále akce land artového charakteru nebo akce související s přírodou dominující sedmdesátým a osmdesátým letům. Z akcí, jež v sobě spojovaly prožitek přírody a vlastního těla, se postupně vyvinuly čistě tělové aktivity, ve světě souhrnně označované jako body art. Čtvrtá podkapitola zahrnuje tento proud v jeho expresivní i konceptuální rovině. Závěr celé kapitoly je pak věnován novým polohám akčního umění, jak se objevily na české výtvarné scéně v 90. letech. Doplnkem kapitoly je abecední soupis akcí jednotlivých autorů, skupin a sdružení od šedesátých do devadesátých let.

Další kapitola věnovaná reflexi českého akčního umění v dobovém tisku v mnoha aspektech doplňuje jeho historii. Je pokusem zaznamenat situaci na kulturním poli a hlavně pohled soudobých teoretiků a kritiků na akční umění. Vzhledem k tomu, že se v tisku (především v 60. letech) objevila i řada článků a polemik samotných aktérů, dává tato kapitola živější rozměr retrospektivní interpretaci z předchozí kapitoly. Je důkazem, že akční umění bylo u nás zprvu přijímáno jako „zajímavá novinka“, v některých případech pobuřující. O tom svědčí například skandál kolem Brikciusova happeningu *Díkuvzdání* nebo festivalu Fluxu.

Na konci 60. let přestává být akční umění vnímáno jako šokující umělecký projev. V tisku se objevuje stále více zasvěcených článků pokoušejících se akční umění začlenit nejen do světového kontextu, ale i do dějin umění. Zajímavé jsou texty o akčním umění z pohledu divadla nebo literatury. Sedmdesátá a osmdesátá léta, ač na první pohled vypadají pustě, přinesla řadu zajímavých textů v samizdatových sbornících a katalozích jednotlivých umělců. Vášnivé polemiky ustupují do pozadí a v psaní o akčním umění se objevují spíše soustředěné monology vydávající svědectví o solitérních aktivitách.

Dobové psaní o akčním umění přináší obraz konkrétní situace akčních umělců a reflexe jejich tvorby odbornou veřejností. Zároveň se v něm objevuje řada důležitých podnětů, které jsem zpracovala v následujících kapitolách věnujících se interpretaci a problematice pojmů.

II. Interpretace akčního umění

Vedle řady současných interpretů akčního umění najdeme v českém prostředí tři zajímavé dobové přístupy, reprezentované texty Jindřicha Chalupického – *Úzkou cestou*, Františka Šmejkalů – *Návraty k přírodě* a Petra Rezka – *Setkání s akčními umělci*.

Jindřich Chalupický se v celém svém díle věnoval hledání nadčasových kvalit umění, hledání postavení a role umění ve společnosti: „Umění vždy začíná v nenadálém dotyku se skutečností, nezařazenou v racionální systém, vymknuvší se z něho a obnažující proto sensibilitu ducha i mobilisující jeho síly, snažící se jí zmocnit. Jeho tématem jest vždy nepoznání, ztráta orientace, pokus o novou.“¹ Snad

¹ Chalupický, Jindřich, Svět v němž žijeme, in: Ševčík, Jiří – Morganová, Pavlína – Dušková, Dagmar, *České umění 1938 – 1989 / Programy, kritické texty, dokumenty*, Academia, Praha 2001, s. 36.

právě proto se Chalupecký zaměřil na rané akční umění, happeningy a kolektivní akce, spojené s pozměněnou rolí umělce. Chalupeckého široký filosoficko-kulturní záběr mu umožnil psát syntetické eseje zabývající se nejpodstatnějšími otázkami umění a jeho fungování ve společnosti. Tyto eseje však zároveň seznamovaly čtenáře s nejaktuálnějším a nejprogresivnějším děním na české i světové scéně. Chalupeckého celoživotní zájem o dílo Marcela Duchampa ho předurčil k výjimečnému pochopení konceptuálního umění a k velice ranému (nejen na české poměry) rozpoznání významu mezinárodního hnutí Fluxus a akčního umění vůbec. I když se Chalupecký později věnoval i dalším osobnostem, zůstává jeho raná esej *Úzkou cestou* o díle Milana Knížáka a Vladimíra Boudníka ojedinělou interpretací akčního umění.

Pro pozici Františka Šmejkalova je charakteristické, že v době, kdy Chalupecký zprostředkovával první kontakty s umělci z okruhu Fluxu, považoval tvorbu Milana Knížáka za západní import, epigonství a recesi: „...povrchní aplikace pop artu a nudné, baráčnické happenings, jak je provozuje importní firma Knížák a spol., podporována nadšeným obdivem některých teoretiků, kteří podivným řízením osudu spatřují právě v epigonech a polovičnických diletantech vrcholky české avantgardní tvorby a patrně i garanty její světovosti.“² Tento postoj jistě souvisí se Šmejkalovým příslušenstvím k postsurrealistickému proudu českého informelu a strukturální abstrakce. Teprve později si Šmejkal díky Jungově archetypální teorii uvědomil hluboké souvislosti nejprogresivnějších soudobých uměleckých projevů s dávnými kořeny umění a začal se zabývat i akčním uměním. Vzájemná animozita během let pravděpodobně vyprchala, protože se v textu *Návraty k přírodě* objevilo dokonce i dílo Milana Knížáka.

² Šmejkal, František, Krize a východiska, *Výtvarná práce* XIII, č. 10 – 11, 1965, s. 5.

Bez zajímavosti není ani to, že se v úvodu textu Šmejkal o akčním umění vyjadřuje jako o součásti postmoderního proudu, podrobněji však tuto, na svou dobu ojedinělou interpretaci nevysvětluje:

„Nová tvorba, vyžadující místo pasivní kontemplace aktivní spoluúčast, nás znovu staví do otázky, zpochybňuje a narušuje naše životní návyky, konvence a stereotypy, vytrhuje nás z banálních vazeb každodenního života, vede nás k novému vnímání a hodnocení světa, k plnějšímu a autentičtějšímu prožitku života.

Postmoderní umění také zrušilo tradiční způsoby prezentace, distribuce a komercializace uměleckého díla (omezující se v podstatě na schéma ateliér – výstava – soukromá sbírka nebo muzeum) a vytvořilo vazby zcela nové. Umělec opustil klauzuru ateliéru a začal realizovat své akce za aktivní participace pozvaných přátel nebo náhodných svědků přímo na ulici, ale velmi často také v přírodě.“³

V českém prostředí je postmoderna spojována s nástupem mladé generace 80. let, především se skupinou *Tvrdohlaví*, reprezentující nový přístup k malbě a sochařství. Šmejkalova ojedinělá poznámka se tak naprosto vymyká dobovému konsensu.

Hledání souvislostí akčního umění 70. let s dávnými rituály, zvyky a mytologickými symboly se samo nabízí. Nejsilněji je totiž přítomné právě v akcích, v nichž se umělci znovu vztahují k přírodě a přírodním elementům. A tento prvek je klíčem ke Šmejkalovu výběru. Šmejkal je fascinován možnými spojitostmi jednotlivých akcí s nejhlubšími kořeny celosvětové kultury a konstantami lidského prožívání světa. Pro jeho interpretaci je symptomatické, že mapuje akční umění napříč jeho nejrozličnějšími formami. V textu najdeme jak kolektivní akce happeningového rázu, instalace, tak i body artové performance. Šmejkal neklade důraz na formu, ale na obsah, což vyplývá ze samotné povahy jeho interpretace.

³ Šmejkal, František, *Návraty k přírodě*, in: *Sborník památce Alberta Kutala*, Praha 1984, s. 21.

Rezkův přístup je pravým opakem. Jde mu pouze a jen o smysl akčního umění, snaží se poodhalit jeho tajemství a dotknout se vlastní podstaty. Rezek se zabýval aktuálním západním uměním od pop artu, přes neodada až po happening a všude se tázal: „Je toto ještě umění?“ Jeho slavná otázka: „Když budu péct buchty a prohlásím to za umění, bude to umění?“, na kterou fenomenologicky odpovídá: „Proč jste dosud buchty jako umění nepekli?“, je esencí jeho postoje k nejprogressivnějším uměleckým počínům 60. a 70. let. Je to ona „vnitřní nutnost“, která odlišuje umění od pouhého „truc-nápadu“.⁴ Rezkův filosofický přístup je v rámci české historie umění unikátní. Je samozřejmě determinován fenomenologickou metodou, kterou Rezek mistrně ovládá. Z českého akčního umění si vybral body artové performance Petra Štembery, Jana Mlčocha a Karla Milera. Jejich existencionální rozměr a zpřítomnění jiného je totiž pro fenomenologickou interpretaci nejvhodnější. Pro Rezkův výklad je pak zásadní, že samo nazření akcí jinou optikou – v tomto případě optikou snu – dokáže odhalit to nejpodstatnější.

I ostatní dobové interpretace jsou většinou zaměřeny na určitou část akčního umění, která daného autora nejvíce oslovila. Až na Šmejkalovu okrajovou poznámku o akčním umění jako součásti postmoderního umění se v dobových textech nedozvíme nic, co by naznačovalo analýzu tohoto hnutí v kontextu dalších uměleckých proudů.

V dobové západní literatuře je akční umění vnímáno jako součást nové avantgardy⁵, k níž se otevřeně hlásí. Ne náhodou byly projevy americké avantgardní vlny přelomu 50. a 60. let nazývány neodada. Stejně jako avantgarda realizovalo syntézu nejrůznějších uměleckých směrů, bořilo ustálené představy o tom, co je to umění, a objevovalo

⁴ Rezek, Petr, *Tělo, věc a skutečnost v současném umění*, Jazzpetit, Praha 1982, s. 124.

⁵ Kirby, Michael, *Art of Time. Essays on the Avant-Garde*, E. P. Dutton and Co., New York 1969; Goldberg, Rose L, *Performance: Live Art 1909 to the Present*, Thames and Hudson, London 1988.

nové formy. Nicméně ve změněném uměleckém kontextu padesátých a pak především let šedesátých je podle mého názoru vhodnější vnímat akční umění ne jako návrat k avantgardě, ale jako první projev postmoderní senzibility.

Pokusíme-li se shrnout, čím akční umění náleží k postmodernímu proudu, najdeme hned několik argumentů. Prvním je rozboření aury finálního artefaktu. Tolik podstatná „moderní“ originalita uměleckého díla zde definitivně mizí. Tím nechci naznačit, že by tvorba akčních umělců nebyla originální, spíše poukázat na fakt, že je výrazně spjata s životem, „odkoukaná“ z něho, že nemůže mít onen nedostižný status uměleckého originálu. Zajímá se o jiné otázky než ty týkající se formálního vývoje umění. I když se i v 60. a 70. letech objevují tendence k hledání nových a radikálnějších způsobů uměleckého vyjádření, není akční umění reprezentantem modernistické ambice nahlížející na umění jako na fenomén ovládaný jediným obecným vývojovým principem. Model vývoje, kdy jeden styl střídá další, a přežívá jen nejradikálnější a vývojově nejrozvinutější, nahrazuje pro postmodernu typickým pluralitním zájmem o subjektivní výpovědi v jejich psychologickém, společenském a historickém kontextu.

Dalším prvkem, který akční umění řadí do postmoderního proudu, je ničím nezátížená svoboda ve výběru výrazových prostředků. „(Postmoderní umělec) může pracovat způsobem, jaký si sám vybere. Rozhodující je jen jeho přání,“ píše Suzi Gablik.⁶ I další autoři mluví o pluralitě, multiciplitě, nepředvídatelnosti a mnohoznačnosti jako o hlavních znacích postmodernismu a akčního umění: „It has generally been assumed that the stylistic ‚pluralism‘ of performance, and by extension the ‚pluralism‘ of all art since about 1970, is synonymous with

⁶ Gablik, Suzi, *Selhalo moderna?*, Votobia, Praha, Olomouc 1995, s. 80.

postmodernism itself, that ‚pluralism‘ is the sine qua non of the postmodern condition.“⁷ Sayre dokonce mluví ve své knize *The Object of Performance* (Předmět performance) o akčním umění jako o „postmoderní avantgardě“.⁸

Zygmunt Bauman zase pro současné stádium naší civilizace používá metaforu tekutosti. V knize *Tekutá modernita*⁹ popisuje naši dobu jako období zkapalnění všech tradičních politických, etických a kulturních vztahů. Tato metafora se dá velice dobře použít i na akční umění, kdy je umělecké dílo jako by „zkapalněno“ do akce. Pro tekutost stejně jako akci je charakteristická proměnlivost, náhodnost, nezachytitelnost. Nejen proto se domnívám, že akční umění je nejprizmačnějším reprezentantem umění druhé poloviny 20. století.

III. Rozdíly českého a světového akčního umění

Prvním zásadním rozdílem mezi českým a západním akčním uměním je způsob, jakým se objevuje na výtvarné scéně. Na západě se rodí v lůně jednotlivých disciplín, narušuje je a boří jejich principy jaksi zevnitř. Na poli výtvarného umění je to akční malba, na poli experimentálního tance, divadla a hudby je to performance a spolu s vlivy avantgardních projevů dadaismu a futurismu se objevuje happening. Snad proto jsou na západě hranice mezi jednotlivými uměleckými disciplínami tak křehké a akční umění se rychle zabydluje na půdě progresivních galerií, divadel a dalších institucí. Jde o vzpouru proti tradičním hodnotám a formálním předpisům umění, které se v rámci moderní doby etablovaly. Je to cesta „antiars“, která v sobě zahrnuje i

⁷ Sayre, Henry M., *Object of the Performance. The American Avant-Garde since 1970*, The University of Chicago Press, 1989, s. XII. (Je obecně přijímáno, že stylistický ‚pluralismus‘ performance, dokonce ‚pluralismus‘ veškerého umění od roku 1970, je synonymem samotného postmodernismu, tento ‚pluralismus‘ je základem postmoderního stavu.)

⁸ *Ibidem*, s. XI.

vzpouru proti mechanismům uměleckého trhu a konzumu umění. Je to hnutí, které po dlouhé době přináší opravdu avantgardní myšlenky a postupy. Je avantgardní i v propojení jednotlivých žánrů, v důrazu na politickou a sociální angažovanost. Ve svém progresivním uměleckém projevu je však stejně jako většina avantgardních projevů čistě exklusivní a přijatelné jen pro velice úzkou skupinu diváků a profesionálů.

V českém akčním umění je situace poněkud odlišná. Akční umění zde nevzniká v úzké symbióze s ostatními uměleckými disciplínami, v reakci na komercializaci umění a jeho formální zkosnatění v moderní době. Nenavazuje na avantgardní myšlenky futurismu a dadaismu, jež české umění na rozdíl od západu zasáhly jen okrajově. První čeští akční umělci se jako by stáhli ze světa umění do normálního života. Jejich cesta není negováním zaběhaných uměleckých pořádků, ale spíše vyhnutí se jim. Nejde tedy o „antiars“, ale spíše o „mimoars“ (Chalupecký používá termín „inartismus“¹⁰).

Akční umění se v českém prostředí až do roku 1989 pohybovalo na poloilegální bázi. Většina českých umělců tvořila v izolaci, a to nejen v izolaci od umění na západě, ale i od široké veřejnosti, jíž nemohla být, až na výjimky, akční tvorba svobodně představena. To kontrastuje s mnohostrannou institucionální podporou tohoto druhu umění na západě, kde se už v počátcích prosazovalo na půdě progresivních univerzit (jako byla například Black Mountain College) nebo experimentálních divadelních a tanečních scénách. Přestože mělo akční umění na západě nelehkou situaci avantgardy šokující publikum a oceňované pouze úzkým okruhem profesionálních i laických příznivců, jeho pozice je

⁹ Bauman, Zygmunt, *Tekutá modernita*, Mladá fronta, Praha 2002.

¹⁰ Chalupecký, Jindřich, Úzkou cestou, *Výtvarné umění*, č. 5, 1966, s. 365 – 370.

nesrovnatelná s podmínkami v totalitním Československu. Pro většinu českých autorů byla akční tvorba v podstatě koníčkem, tvořili ji většinou ve svém volném čase, mimo umělecké instituce, za vlastní, jinde vydělané peníze. To ovšem neubírá nic na její umělecké hodnotě, ba naopak, potvrzuje její nebývalou autenticitu a opravdovost. Základním východiskem u většiny českých umělců byla vnitřní potřeba věnovat se této činnosti – téměř bez nároku na veřejné uznání, v některých případech i přes nebezpečí perzekuce ze strany komunistického režimu. Z toho vyplývá určitá komornost, kdy převážná většina akcí měla podobu soukromých rituálů, a to v podobě mnoha forem, závisejících na založení daného umělce. U někoho to jsou ryze intimní akce v přírodě, pro druhého je to snaha zorganizovat něco neobvyklého pro společenství blízkých lidí. U všech je to ale především potřeba na chvíli vybočit z konformního davu, být aktivní. Jen někteří z autorů si ve své době plně uvědomovali uměleckou kvalitu svého konání a důkladně dbali na dokumentaci akcí. Jiní svá díla nedokumentovali zcela záměrně, což ještě více komplikuje současné zpracování a vystavování akčního umění.¹¹

Asi hlavním rozdílem mezi akčním uměním v Čechách a na západě je vnímání některých základních pojmů, jejichž analýze je věnována poslední kapitola. Pro západní interpretaci akčního umění je zásadní neexistence zastřešujícího pojmu. Přestože je suplován nejrůznějšími výrazy jako „Performance Art“, „Live Art“, „Time Based Art“ nikdy nedosahuje univerzálnosti českého „akčního umění“. Tento fakt značně

¹¹ V českém prostředí se stejně jako na západě nejvíce prosadila fotografická dokumentace akce. Na rozdíl od západu, kde se objevuje i fotografie barevná nebo film a video, u nás dokumentaci akčního umění dominuje černobílá fotografie. Vzhledem k postavení českého akčního umění mimo umělecký trh a galerijní provoz se u nás taktéž zachovalo mnohem méně relikvií a předmětů spojených s procesem vzniku akcí.

posunuje optiku vnímání celého hnutí, kdy na západě logicky převládá jeho interpretace v jednotlivých proudech.

Značné odlišnosti panují i v pojetí termínu „happening“. Pojem Allan Kaprow původně definoval jako kolektivní akci vznikající podle určitého plánu, nicméně ponechanou svobodnému vývoji. Akci, v níž neexistuje rozdělení na diváky a účinkující. Neopakovatelnou událost, která se může uskutečnit kdekoliv a kdykoliv. Paradoxní je, že takto radikální nebyly většinou happeniny ani samotného Kaprowa, natož jeho následovatelů. Na západě akční umění vznikalo v rámci širokého avantgardního hnutí zahrnujícího novou hudbu, experimentální divadlo a tanec. Realizované akce se pohybovaly na hranicích jednotlivých oborů a ve svém důsledku vytvářely formu asi nejvíce odpovídající pojmu „performance“. Například jeden z prvních happeningu Allana Kaprowa *6 Happenings in 18 Parts* (6 happeninguů v 18 částech, 1959) se konal v galerii a byl pečlivě nazkoušen. Přestože se Kaprow pokusil diváky zaskočit a zaktivovat, měl jeho happening podobu spíše experimentálního divadelního představení nebo performance, po níž mohl následovat potlesk. Asi jediným, kdo ve světě realizoval happeniny podle raných Kaprowových pouček byl Milan Knížák se skupinou *Aktuální umění*. Jejich rané procházky a demonstrace, jako *Aktuální procházka po Nové světě* (1964) nebo *Procházka Prahou* (1965), mají všechny náležitosti happeningu. Navíc zajímavým způsobem přesahují ze světa umění do obyčejného každodenního života.

Co se týče dalších forem akčního umění v českém prostředí, nevznikly významnější originální počiny. I když je například tvorba Petra Štembery v rámci body artu srovnatelná s těmito projevy na západě, po formální stránce zcela odpovídá tělovým akcím Chrise Burdena nebo Vita Acconciho. Podstatnější rozdíly mezi českým a

západním uměním najdeme v land artu. V totalitním Československu nebylo možné realizovat monumentální zemní práce. Navíc malebnost české krajiny nedávala možnosti jako rozsáhlé pouště amerického středozápadu. V Čechách tak vznikla řada nových forem akčního umění, které se intimním způsobem vztahují ke krajině a přírodním elementům.

Přehlédneme-li historii českého akčního umění, je zřejmé, že přejaté pojmy jako happening, performance, piece jsou zcela nedostačující pro označení rozmanitých forem tohoto hnutí. Někteří autoři se pokusili si vypomocet vlastními pojmy jako „obřad“, „demonstrace“, „procházka“ atd., nicméně u většiny je možné použít pouze onen nejobecnější termín „akce“. Jeho hranice jsou však rozpínány tak široko, že je nutné se pokusit o novou typologii akčního umění, která by upřesnila jeho formy a zároveň ozřejmila jemné rozdíly v tvorbě jednotlivých autorů.

IV. Typologie akčního umění

Vypracování typologie akčního umění komplikuje nejen jeho rozmanitost a šíře, ale hlavně individuální neopakovatelnost každé akce. Problémem je dále komplexnost většiny akčních projevů a jejich obtížná zařaditelnost (řadu z nich vzhledem k typickému přesahu do několika médií a uměleckých oborů je možné zařadit do více typologických kategorií). Většina autorů se tudíž celkovou typologií nezabývá a věnuje se pouze vybrané části akčního umění, ať už je to body art, happening, land art nebo performance. Přesto však najdeme několik teoretiků, kteří se pokusili akční umění zpracovat v jeho celku a nevyhnuli se jeho podrobnějšímu typologickému dělení.

V knize RoseLee Goldberg *Performance: Life Art Since the 60s*¹² (Performance: Živé umění od 60. let) se objevuje náznak dělení typický pro západní autory. První kapitola s názvem *Performance, Politics, Real Life* (Performance, politika a reálný život) zahrnuje první akční projevy v USA, Japonsku a Evropě. Vedle happeningů a akcí americké avantgardy počátku 60. let se zde objevují akce příslušníků hnutí *Fluxus*, japonské skupiny *Gutai*, poté jsou zde zařazeny nejrůznější performance ze 70. a 80. let, jejichž společným jmenovatelem je společenská naléhavost. Druhá kapitola je věnována experimentálním projevům na poli divadla, hudby a opery. Třetí kapitola shrnuje tělové akce; její podnázev zní: rituál, živá socha, akční fotografie. Kapitulu otevírá Kleinova *Antropometrie modrého období* (1960) a poté se zde objevují hlavní body artisté. Další kapitola popisuje především akce ze 70. a 80. let s tématem identity, feminismu, multikulturalismu a sexuality. Pátá kapitola je věnována tanci a poslední multimedialním přesahům akčního umění k videu, rock'n'rollu a mluvenému slovu. Kniha RoseLee Goldberg je důkazem, že světové akční umění je pojímáno mnohem širěji, takřka napříč celým kulturním spektrem. Jeho zpracování a typologické řazení je tak ještě komplikovanější.

Kniha Henry M. Sayra *The Object of Performance*¹³ (Předmět performance) nabízí v podstatě podobné dělení. Nezabývá se sice 60. léty, ale navíc v jedné kapitole mapuje land art. V samostatných kapitolách představuje fotografii a její přesahy do akčního umění, feministické performance 70. let a samozřejmě tanec (hudby a divadla se dotýká jen okrajově). Velkou pozornost Sayre věnuje spojitosti akčního umění a hnutí orální poezie.

¹² Goldberg, RoseLee, *Performance: Life Art Since the 60s*, Thames and Hudson, London 1998.

¹³ Sayre (pozn. 7).

Zajímavé pokusy o celkovou typologii akčního umění blíží se českému pojetí jsou známy ze slovenského prostředí. Tomáš Štrauss se už v 70. letech pokusil o typologii akčního umění v textu *Tri modelové situácie súčasných umeleckých hier*:

„A: Umenie ako uzavretá (totálna) akcia (Mlynárčik)

B: Umenie ako otvorená akcia (Želibská, Popovič, Koller, Bartoš)

C: Akcia s posunutým (iným) zmyslom (Bartoš, Koller, Popovič, Kern)¹⁴

Na Tomáše Štrausse navázala Zora Rusinová, která tento zjednodušený model dále podrobně rozpracovala.¹⁵ Akce dělí na kolektivní a individuální, což je asi nejlepší způsob základní typologie. Kolektivní akce, které jsou zastoupeny šesti formami, obsahují nejen pouliční happeningy a slavnosti v přírodě, ale i akce, jež jsou jakousi metaforou nebo modelovou situací:

1. hravý happening kaprowovského typu,
2. fluxusový happening s důrazem na hudební složku,
3. happening jako hra s pravidly,
4. happening jako rituál v přírodě,
5. inscenovaná pouliční akce jako průzkum vztahu jedince a společnosti,
6. kolektivní happening vostellovského typu jako absurdní metafora a modelová situace.

¹⁴ *Umenie akcie 1965 – 1989* (kat. výst.), Bratislava, SNG, Esterházyho palác, 26. 4. – 19. 8. 2001, s. 9 – 10.

¹⁵ *Ibidem*, s. 10 – 11.

Akce individuální jsou pak v dělení Zory Rusinové především jednotlivé polohy body artové performance. Jsou zde pod názvem „foto-piece“ zařazeny i akce realizované pouze v přítomnosti fotografa, pro něž je podle mého názoru vhodnější pojem „pseudoperformance“ zavedený Tomášem Štraussem. Individuální akce Rusinová dělí tímto způsobem:

1. foto-piece,
2. ritualizované performance,
3. v spojení s gestickou akcí těla,
4. „živá socha“,
5. body artový rituál.

Ke každé kategorii Rusinová doplňuje autory, kteří ji svými akcemi reprezentují. Při tvorbě typologie vycházela z rozsáhlé analýzy slovenského akčního umění. Na české je však tato typologie aplikovatelná jen v některých bodech.

V českém prostředí podobné pokusy neexistují. Když v roce 1991 připravila Vlasta Čiháková-Noshiro velkou přehledovou výstavu *Umění akce*¹⁶, v katalogu se objevilo velice prosté dělení akčního umění: *Akce 60. let* a *Akce 70. let*. Ve shrnujícím textu autorky výstavy se pak objevuje dělení na tři, pro akční umění klíčové pojmy: happening, event a performance. I ony jsou však interpretovány prizmatem dějinné chronologie. Happening Čiháková připisuje generačnímu pocitu 60. let a performance 70. a 80. letům.

Ve své knize *Akční umění*¹⁷ jsem se též přiklonila k chronologickému pojetí akčního umění, i když hned dalším hlediskem pro mě

¹⁶ *Umění akce* (kat. výst.), Praha, Mánes, červen – srpen, 1991.

¹⁷ Morganová, Pavlína, *Akční umění*, Votobia, Olomouc 1998.

byla obsahová a formální stránka. České akční umění jsem rozdělila do tří kapitol, tak aby pokryly jeho tři základní polohy. První kapitola *Průlom do každodennosti* je věnována kolektivním akcím, které atakovaly diváky, vtahovaly je do děje a činily z nich účastníky akce. Šlo především o akce happeningového rázu ze 60. let, ale i let pozdějších, jejichž cílem bylo něco zajímavého společně prožít, ozvláštnit každodennost a proměnit její stereotypy. Druhá kapitola s názvem *Návrat k přírodě* zahrnuje oblasti českého akčního umění vztahující se k přírodě. Obsahuje jak kolektivní slavnosti v přírodě, tak nejrůznější individuální akce, které většinou měly rituální nebo body artový charakter. Objevují se zde i instalace realizované v přírodě, jež byly v podstatě výtvarným dílem s akčními prvky. Poslední kapitola *Prožitek těla* je pak věnována jednotlivým polohám body artu a performance.

Pokusíme-li se zamyslet nad novou typologií českého akčního umění, logicky dojdeme k základnímu dělení v dialektických kategoriích: kolektivní x individuální, privátní x realizované v kontaktu s (nebo před) publikem, vážné x nevážné, realizované v interiéru x realizované v exteriéru. Toto dělení může být dále rozpracováno ve schéma s mnoha průniky. Většina akcí totiž může být zařazena do více kategorií. Navíc jednotlivé kategorie mohou mít jak vážnou, tak odlehčenou polohu, nebo mohou být realizovány v interiéru i exteriéru atd. Je zde tudíž nepřehledné množství variací. Pravděpodobně nejpřehlednější je východisko ze dvou kategorií akcí, jak se objevuje v typologii slovenského akčního umění, to jest dělení na akce kolektivní a individuální.

Kolektivní akce navrhuji v rámci českého akčního umění dělit takto (v závorce jsou uvedeny ilustrativní příklady):

1. happening – akce zapojující a proměňující své účastníky
(akce skupiny *Aktuální umění* z let 1964 a 1965)
2. happening – akce proměňující prostředí
(E. Brikcius – *Zátiší*, 1967; Z. Ságlová – *Pocta Fafejtovi*, 1972, *Kladení plín u Sudoměře*, 1970)
3. kolektivní akce v přírodě nebo exteriéru města
(E. Brikcius – *Díkuvzdání*, 1967; K.Q.N. – *Krmení ptáčků*, 1972)
4. akce – hra, společenská událost
(akce *Křižovnické školy čistého humoru bez vtipu*)
5. rituální slavnosti
(M. Knížák – *Kamenný obřad*, 1971; M. Kozelka – *Vítání jara*, 1973)
6. jevištní kolektivní performance
(J. Surůvka – *Návrat mistrů zábavy*)

Individuální akce mají řadu poloh, mohou se vztahovat jak k tělu, tak k přírodě nebo k divákovi:

1. performance prozkoumávající limity těla
(P. Štembera – *Štěpování*, 1975, *Spaní na stromě*, 1975; J. Mlčoch – *Zavěšení – Velký spánek*, 1974)
2. akce – rituál
(P. Štembera – *Narcis 1*, 1974; T. Ruller – *Být či nebýt*, 1979)
3. akce – metafora
(K. Miler – *Limity*, 1973, *Medový polibek*, 1977)
4. akce – kontakt
(J. Kovanda – *Kontakt*, 1977, *Bez názvu*, 1976)
5. akce – foto (fotomodelová situace, pseudoperformance)

- (K. Miler – *Identifikace*, 1973, *Kolmice*, 1973)
6. akce – provokace
(M. Knížák – *Demonstrace jednoho*, 1964)
7. akce – zviditelnění přírodního úkazu nebo prostředí
(tvorba M. Šejna nebo M. Maura)
8. akce, která slouží ke vzniku výtvarného díla (většinou instalace v přírodě)
(práce D. Chatrného, J. Steklíka, J. Hampla nebo I. Kafky)
9. akční kresba
(práce M. Šejna, M. Maura, M. Titlové, D. Chatrného nebo M. Grygara)
10. akce – koncept (ztělesnění konceptuální myšlenky)
(M. Palla – *Na tomto obraze jsem existoval dva dny a snědl 7799 zrněk rýže*, 1981)
11. divadelní performance (s příběhem, i když překračuje divadelní konvence)
(performance J. Daňka nebo J. Surůvky).

Toto dělení je nutné vnímat pouze jako první nástin podrobnější typologie českého akčního umění. Je pokusem zachytit jeho rozmanité formy a označit jejich polohy. Pro přípravu typologie byla klíčová znalost jednotlivých akcí, protože v rámci díla jednotlivých umělců se většinou objevuje více forem, a tudíž lze akce jednoho autora přiřadit do několika kategorií. Proto nebylo možné typologii zpracovat podle autorského klíče. To potvrzuje, jak se domnívám, i správnost mého přístupu při zpracování historie akčního umění, která kombinuje chronologicko-obsahové hledisko s hlediskem autorským.

V. Závěr

Akční umění je jedním z nejdůležitějších proudů českého poválečného umění. Rozvinulo se v 60. letech a v letech sedmdesátých se stalo podstatnou složkou neoficiální kultury. V 80. letech většina akčních umělců přesunula svůj zájem buď znovu k tradičním médiím nebo k jiným činnostem. Akční umění už nebylo nejaktuálnější a nejavantgardnější uměleckou formou, na scénu nastoupila nová média, instalace, objektové umění a postmoderní malba. Přesto se objevila řada autorů mladší generace, kteří vedle své výtvarné tvorby využívali i rejstřík alternativních postupů akčního umění. S pádem komunistického režimu, který byl v mnoha případech nepřímým negativním impulsem projevů akčních umělců, umění akce nepřestalo existovat. Akce, performance nebo happening byly v 90. letech používány jako kterákoliv jiná forma výtvarného umění. Umělci po ní sáhli vždy, když chtěli navázat přímý kontakt s divákem, zdůraznit autenticitu a neopakovatelnost přímého prožitku, provokovat, pobavit, improvizovat. Akční umění v 90. letech neodmyslitelně patřilo k vernisážím, oslavám a jiným společenským událostem, stejně jako k vážným uměleckým projektům. Už nemělo příděch ilegality a protestu, ani v něm nešlo o život jako v body artu 70. let. Spíše se vrátilo ke snaze akčního umění 60. let narušit zaběhané konvence, k ataku náhodných kolemjdoucích a nepřipravených diváků. Odehrávalo se většinou v rámci festivalů akčního umění, jichž v 90. letech vzniklo hned několik. Na prahu 21. století další generace umělců ve své tvorbě nejen čerpá z podnětů akčního umění, ale začíná proměňovat jeho výrazové prostředky a tradiční formy, což je důkazem, že tento druh umění nejen žije dál, ale dál se i vyvíjí.

Zpracovat problematiku českého akčního umění nebyl lehký úkol. V dobovém tisku, jak dokládá jedna z kapitol této práce, najdeme spíše

útržkovitá svědectví a polemiky, než širší historickou a teoretickou reflexi. Proto bylo pro zmapování akčního umění v Čechách nezbytné komunikovat se všemi umělci, kteří se této tvorbě věnovali, jít až do jejich jednotlivých dokumentací a dohledat další pramenné materiály. Pro teoretické zpracování českého akčního umění bylo nejdříve nutné napsat jeho historii. Teprve poté bylo možné zamyslet se nad způsoby jeho interpretace, analyzovat problematické pojmy a konečně v závěru této práce nastínit jeho typologii.

BIBLIOGRAFIE

I. Knihy

- Altshuler, B.: *The Avant-Garde in Exhibition. New Art in the 20th Century.* University of California Press, Berkeley, Los Angeles 1994.
- Artaud, A.: *Divadlo a jeho dvojenec.* Hermann a synové, Praha 1994.
- Bachtin, M. M.: *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance.* Odeon, Praha 1975.
- Bauman, Zygmunt: *Tekutá modernita.* Mladá fronta, Praha 2002.
- Belting, Hans: *Konec dějin umění.* Mladá fronta, Praha 2000.
- Benamou, G.: *Sénsibilités contemporaines 1970 – 1984.* Paris 1984.
- Benoist, L.: *Znaky, symboly a mýty.* Victoria Publishing, Praha 1995.
- Borock, R.: *Ritual in Industial Society. A Sociological Analysis of Ritualism in Modern England.* George Allen & Unwin Ltd., London 1974.
- Budil, I. T.: *Mýtus, jazyk a kulturní antropologie.* Triton, Praha 1995.
- Büchler, P.: *Psaní o knize (samizdat),* Paris 1980.
- Burkert, W.; Girard, R.; Smith, J. Z.: *Violent Origins. Ritual Killing and Cultural Formation.* Stanford University Press, Stanford 1987.
- Brikcius, E.: *Vyložení umělci aneb kunsthistorické pohádky.* Inverze, Praha 1991.
- Brikcius, E.: *Sebraný spis.* EEK, Praha 1992.
- Brikcius, E.: *Útěcha z mystifikace.* Český spisovatel, Praha 1995.
- Čeliš, J. K.: *Texty Mariana Pally.* (samizdat), Brno 1986.
- Císař, K.; Petišková, T. (ed.): *Dějiny umění 12.* Balios, Knižní klub, Praha 2002.
- Dvořák, J.: *Alternativní divadlo. Slovník českého alternativního divadla.* Pražská scéna, Praha 2000.
- Drössler, R.: *Když hvězdy byly ještě bohy.* Odeon, Praha 1980.
- Eliade, M.: *Mýtus o věčném návratu.* ISE, Praha 1993
- Fink, E.: *Hra jako symbol světa.* Český spisovatel, Praha 1993.
- Frazer, J. G.: *Zlatá ratolest.* Mladá fronta, Praha 1994.
- Freud, S.: *Totem a tabu.* Práh, Praha 1995.
- Gablik, S.: *Selhala moderna? Votobia,* Praha, Olomouc 1995.
- Glusberg, J.: *Myths and Magic on Fire, Gold and Art.* AICA – Buenos Aires 1979.

- Goldberg, R. L.: *Performance: Live Art 1909 to the Present*. Thames and Hudson 1988.
- Goldberg, R. L.: *Performance Art*. Thames and Hudson, London 1990.
- Goldberg, R. L.: *Performance: Live Art since 1960s*. Thames and Hudson 1998.
- Harrison, J.: *Ancient Art and Ritual*. Moonraker Press, Bradford-on-Avon 1978.
- Hauer, T.: *S/krze postmoderní teorie*. Karolinum, Praha 2002.
- Havlík, V.; Horáček, R.; Zhoř, I.: *Akční tvorba* (skripta pro 3. a 4. roč. KVV PdFUP). Olomouc 1991.
- Hiršal, J.; Grögerová, B.: *Slovo, písmo, akce, hlas. K estetice kultury technického věku. Výběr z esejů, manifestů a uměleckých programů 2. pol. 20. století*. Československý spisovatel, Praha 1967.
- Hiršal, J.; Grögerová, B.: *Let let*. Mladá fronta, Praha 1994.
- Hlaváček, J.: *Výpovědi umění*. Severočeské nakladatelství, Ústí n. Labem 1991.
- Hlaváček, J.: *Hugo Demartini*. Odeon, Praha 1991.
- Chalupecký, J.: *Úvod do dějin umění. Dějiny evropského umění*. Úbok, Praha 1963.
- Chalupecký, J.: *Umění dnes*. Nakladatelství československých výtvarných umělců, Praha 1966.
- Chalupecký, J.: *Na hranicích umění*. Arkýř, München 1987.
- Chalupecký, J.: *Nové umění v Čechách*. H a H, Praha 1994.
- Chalupecký, J.: *Tíha doby*. Votobia, Olomouc 1997.
- Chalupecký, J.: *Úděl umělce. Duchampovské meditace*. Torst, Praha 1998.
- Jirous, I. M.: *Magorův zápisník*. Torst, Praha 1997.
- Jung, G. C.: *Duše moderního člověka*. Atlantis, Brno 1994.
- Jung, G. C.; Kerényi, K.: *Věda o mytologii*. Nakladatelství T. Janečka, Praha 1993.
- Justoň, Z.: *Hudba přírodních národů*. Jazz Petit, Praha 1981.
- Kirby, M.: *Art of Time. Essays on the Avant-Garde*. E. P. Dutton & Co., New York 1969.
- Kirby, M.: *Futurist Performance*. E. P. Dutton & Co., New York 1971.
- Knížák, M.: *Procesy hlavně pro mysl (písemné záznamy některých akcí z let 1977 – 1981)* (samizdat), Praha 1981.
- Knížák, M.: *Cestopisy*. Radost, Praha 1990.
- Knížák, M.: *1995 – 1964 (názory)*. Vetus Via, Praha 1996.

- Knížák, M.: *Jeden z možných postojů jak být s uměním*. Votobia, Olomouc 1997.
- Knížák, M.: *Akce, po kterých zbyla alespoň nějaká dokumentace 1962 – 1995*. Gallery, Praha 2000.
- Kolář, J.: *Mistr Sun o básnickém umění, Nový Epiktet, Návod k upotřebení, Odpovědi (Dílo Jiřího Koláře, Svazek IV)*. Mladá fronta, Praha 1995.
- Kramer, S. N.: *Mytologie Starověku*. Orbis, Praha 1977.
- Krouťvor, J.: *Hlava medusy*. Jazzpetit, Praha 1969.
- Lévi-Strauss, C.: *Myšlení přírodních národů*. Dauphin, Praha 1996.
- Lippard, L. R.: *Six Years. The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Prager, New York 1973.
- Lippard, L. R.: *Overlay – Contemporary Art and Art of Prehistory*. The New Press, New York 1983.
- Loučanská, A.: *Rozhovor*. Diplomová práce, UJEP Brno, 1984.
- Malinovi, R. a J.: *Vzpomínka na minulost*. Profil, Ostrava 1982.
- Morganová, P.: *Akční umění*. Votobia, Olomouc 1999.
- Novák, L.: *Receptář*. Concordia, Praha 1992.
- Pavličková, K.: *Krajinné realizace v českém umění 60. – 90. let*. Diplomová práce, Ústav pro dějiny umění, FFUK, Praha 1996.
- Petříček, M.: *Úvod do (současné) filosofie*. Hermann a synové, Praha 1992.
- Pospiszyl, T.: *Před obrazem. Antologie americké výtvarné teorie a kritiky*. OSVU, Praha 1998.
- Rezek, P.: *Tělo, věc a skutečnost v současném umění*. Jazzpetit, Praha 1982.
- Rossi, A.; Pavlík, J.: *Jiří Valoch*. Beniamino Carucci Editore, Roma 1975.
- Ruller, T.: *Habilitační práce*. VŠVU, Bratislava 1995.
- Rusinová, Z. a kol.: *20. storočie. Dějiny slovenského výtvarného umění*. SNG, Bratislava 2000.
- Sayre, H. M.: *The Object of Performance. The American Avant-Garde since 1970*. The University of Chicago Press, Chicago, London 1989.
- Selz, P.: *Installations, Environments and Sites. Theories and Documents of Contemporary Art*. University of California Press, London 1996.
- Schechner, R.: *The Future of Ritual. Writing on Culture and Performance*. Routledge, London, New York 1993.
- Sontag, S.: *O fotografii*. Paseka, Praha 2002.
- Srp, K.: *Minimal, Earth, Conceptual Art*. Jazzová sekce, Praha 1982.
- Tiberghien, G. A.: *Land Art*. Art Data, London 1995.
- Watts, A. W.: *Mýtus a rituál v křesťanství*. Pragma, Brno a Praha 1995.
- Watts, A. W.: *Cesta zenu*. Votobia, Olomouc 1995.

-Zhoř, I.: *Proměny soudobého výtvarného umění*. Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1992.

II. Katalogy a dokumentace

-A. K. T. 1. Brno, Galerie U dobrého pastýře, 14. – 16. 5. 1997 (úvodní text Terezie Petišková).

-A. K. T. 2. Brno, Galerie U dobrého pastýře, 23. – 25. 6. 1998 (texty: T. Petišková, F. Kowolowski, J. Valoch, M. Murin, V. Hulec, R. Matušík, J. Surůvka, P. Lysáček, Z. Plachý).

-Jaroslav Anděl / *Cestou s Karlem Hynkem Máchou*. Roudnice nad Labem, Galerie výtvarného umění; Litoměřice, Severočeská galerie výtvarného umění, duben 1978 (úvodní text P. Wittlich).

-Jan Ambrůz / *1986 – 1996*. Brno, Dům umění, 31. 1. – 25. 2. 1996 (úvodní text Jiří Valoch).

-*Archetypy*. Praha, Mánes, září 1993 (úvodní text V. Čiháková-Noshiro).

-Jiří Beránek. Praha, České muzeum výt. umění, Gema, listopad 1994 – leden 1995.

-*Bez názvu*, Vysokoškolský klub Hradec Králové, listopad – prosinec 1977.

-*B.K.S. / 17 let tajné organizace B.K.S.* Praha, Galerie Pi-Pi-Art, leden – únor 1991 (úvodní text J. Olič).

-*Black Market*. Kassel, 1986.

-*Body and the East / From the 1960s to the Present*. Moderna galerija Ljubljana, červenec – září 1998 (texty: Z. Badovinac, I. Boubnova, M. Husedžinović, J. Ševčík, B. Stipančić, B. Pejić, D. Sretenović, R. Jurenaité, L. Beke, O. Esanu, D. Grünbein, A. Jakubowska, I. Pintilie, J. Backstein, R. Matušík, I. Zabel, J. V. Krpan).

-*Vladimír Boudník / Corpus delicti*. Pražská imaginace, Praha 1990.

-*Vladimír Boudník*. Praha, GHMP, Dům U kamenného zvonu, srpen – říjen 1992 (úvodní text Hana Larvová).

-*Václav Cigler*. Praha, Špálova galerie, duben – květen 1970 (úvodní text J. Chaloupecký).

- Jiří Černický*. Ústí nad Labem, Výstavní síň E. Filly, září – říjen 1996 (úvodní text M. Pokorný).
- Josef Daněk / Kresby, obrazy, drobné plastiky, dokumentace akcí*. Zlín, Grafický kabinet zlínského zámku, březen – květen 1993 (úvodní text I. Sedláček).
- Hugo Demartini*. Praha 1989 (texty: P. Wittlich, J. Hlaváček).
- Experience Book*. Tokyo, prosinec 1978 (úvodní text V. Čiháková-Noshiro).
- Factum I. (Mezinárodní festival akčního umění)*. Praha, Národní galerie – Zbraslav, září 1992 (úvodní text J. Zemánek).
- Fluxus ze sbírky Marie a Milana Knížákových*. Praha, ČMVU, listopad 1995 – leden 1996 (texty: M. Knížák, O. Hanel).
- Fluxus v Německu 1962 – 1994 / Dlouhý příběh s mnoha uzly*. Brno, Dům umění, duben – červen 1997 (texty: J. Cladders, G. Knapsteinová, I. Conzenová, S.D. Sauerbier, R. Block).
- Gutai*. Praha, Galerie V. Špály, září 1967 (úvodní text J. Chalupecký).
- Josef Hampl / Svatopluk Klimeš*. Praha, hala ústavu SUDOP, říjen – listopad 1984 (úvodní text R. Prahel).
- Josef Hampl*. Praha 1996.
- Olaf Hanel / Kresby*. Kolín Zálabí, Galerie U Odvárků, září 1976 (úvodní text J. Kroutvor).
- Happenings and Fluxus*. Paříž, Galerie 1900-2000, Galerie du Genie, Galerie de Poche, červen – červenec 1989 (text Ch. Dreyfus).
- Vladimír Havlík / Fotozáznamy, autorské knihy*. Olomouc, Galerie Pod Podloubím, leden 1986 (úvodní text J. Valoch).
- Dalibor Chatrný / Osmihodinová výstava a její rekonstrukce*. Dům umění m. Brna, prosinec 1970 (úvodní text J. Valoch).
- Dalibor Chatrný*. Blansko, Okresní vlastivědné muzeum, květen 1978 (úvodní text J. Valoch).
- Dalibor Chatrný*. Praha, KS Opatov, prosinec 1986 (úvodní text J. Valoch).
- Ivan Kafka*. Praha 1985 (texty: J. Hlaváček, F. Šmejkal).
- Ivan Kafka / Některé realizace I. Kafky*. Praha, GHMP Staroměstská radnice, březen – červen, 1991 (úvodní text K. Srp).
- Ivan Kafka / Rej*. Praha, Nová síň, červen – červenec 1995 (úvodní text

- J. Švestka).
- Milan Knížák / Auswahl der Aktivitäten 1953 – 1985*. Hamburger Kunsthalle, SRN, říjen – listopad 1986 (úvodní text W. Hofman).
 - Milan Knížák (1953 – 1988)*. Dům umění m. Brna, duben – květen 1989 (texty: J. Valoch, J. a J. Ševčíkovi, J. Šťastný, D. Zborník, A. Štefančíková, H. Jarošová, H. Schreiber, A. Dufek).
 - Milan Knížák / Něco*. Klatovy, Galerie U bílého jednorožce, leden – březen 1992 (texty: M. Knížák).
 - Milan Knížák / Nový ráj*. Praha, Mánes, Uměleckoprůmyslové muzeum, 1995 (texty: M. Knížák, P. Restany, A. Kaprow, T. Strauss, J. Valoch, J. a J. Ševčíkovi, M. Lamarová).
 - Milan Knížák / Akce, po kterých zbyla alespoň nějaká dokumentace, 1962 – leden 1993* (samizdat).
 - Milan Knížák / Trochu módy 1962 – 1970* (samizdat).
 - Jiří Hynek Kocman / Papíry, knihy*. Brno, Galerie Jaroslava Krále, květen – červen 1991 (úvodní text J. Valoch).
 - Stanislav Kolíbal*. Praha, Nová síň, 18. 5. – 18. 6. 1967.
 - Jiří Kovanda (1980 – 1994)*. Brno, Galerie Jaroslava Krále, červen – srpen 1994 (texty: J. a J. Ševčíkovi, J. Valoch).
 - Krajina v současném umění*. Praha, Sorosovo centrum současného umění, GHMP, Dům U kamenného zvonu, červen – srpen 1993 (texty: L. Hlaváček, R. Musil, V. Lahoda, J. Valoch, M. Smolíková, M. Petříček jr.).
 - K. Š. – Křížovnická škola čistého humoru bez vtipu*. Hradec Králové, Galerie moderního umění, 1991 (texty: I. Jirous, O. Hanel, V. Jirousová ad.).
 - Land art*. Blansko, Okresní vlastivědné muzeum, 1971 (texty: J. Kroutvor, J. Boyle, V. Jirousová).
 - L'art au corps*. Marseille, Mac, Galeries contemporaines des Musées de Marseille, červenec – září 1996 (texty: P. Verge, Ch. Schlatter, R. Fleck, M. Giroud, W. Sharp, L. Bear, S. Mokhtari, F. Pluchart, T. Marioni, S. Banes, C. Millet, J. Donguy, J. Zemánek, M. Vojtěchovský, C. Basualdo, S. Rolnik, Ch. Iles, L. Cottingham, I. Lebeer, A. de Bacque, O. Saillard, V. Labaume, F. Perrin).
 - Milan Maur / Umění v přírodě*. Praha, Klub Futurum, září 1984 (úvodní text

- I. Raimanová).
- Milan Maur / Vzpomínky a záznamy*. Praha, Kulturní stř. Blatiny, prosinec 1988 (úvodní text I. Raimanová).
 - Milan Maur / Záznamy z přírody*. Brno, Galerie Jaroslava Krále, červenec – srpen 1992 (úvodní text J. Valoch).
 - Milan Maur / Téma stromu*. Ústí n. Labem, výstavní síň E. Filly, březen – duben 1996 (úvodní text Z. Sedláček).
 - Milan Maur / V rytmu letu bělásků*. Cheb, Státní galerie výtvarného umění, 30. 8. – 27. 10. 1996 (úvodní text J. Vykoukal).
 - Vladimír Merta*. Květen 1984 (úvodní text J. Mátl).
 - Vladimír Merta*. Praha, Špálova galerie, říjen 1994 (úvodní text V. Čiháková-Noshiro).
 - Miejsca i chwile*. Wrocław, Foto-Medium-Art, listopad 1979 (úvodní text J. Anděl).
 - Karel Miler, Petr Štembera, Jan Mlčoch / 1970 – 1980*. Praha, GHMP, Staroměstská radnice, 25. 11. 1997 – 25. 1. 1998 (úvodní text Karel Srp).
 - Jan Mlčoch / Free Dormitory*. Amsterdam, De Appel, 28. 5. – 10. 6. 1980 (úvodní text H. Kontová).
 - Někde něco*. Praha, Špálova galerie, srpen 1969 (úvodní text J. Padrta).
 - Rudolf Němec*. Středočeská galerie v Praze, Muzeum moderního umění, duben – červen 1993 (úvodní text O. Hanel).
 - Nová citlivost*. Litoměřice, Galerie výtvarného umění, červen – září 1994 (texty: J. Hlaváček, J. Padrta, J. Valoch, V. Čiháková-Noshiro).
 - Ladislav Novák*. Ústí n. Labem, Výstavní síň E. Filly, Praha, České muzeum výtvarných umění, Hradec Králové, Galerie Moderního umění, 1994 (texty: J. Sekera, J. Valoch, M. Pánková, A. Podhribný).
 - Out of Actions / Between Performance and the Object 1949 – 1979*. Los Angeles, The Museum of Contemporary Art at The Geffen Contemporary, únor – květen 1998, Thames and Hudson, New York 1998 (texty: Kristine Stiles, Guy Brett, Hubert Klocker, Shinichiro Osaki, Paul Schimmel).
 - Miroslav Pacner / Události přírody*. Praha, Památník národního písemnictví, červen – srpen 1987.
 - Marian Palla / Čára* (samizdat), 1980.

- Marian Palla*. Brno, Studentský klub Křenová, říjen 1980 (texty: A. Dufek, J. Valoch).
- Marian Palla / Kamení a dřevo* (samizdat), 1982.
- Marian Palla / Pět textů* (samizdat), Brno 1985.
- Marian Palla / Ticho, čekání a dech*. Brno, Na bidýlku, prosinec 1987 (úvodní text J. Valoch).
- Marian Palla*. Opava, Studio, říjen 1988 .
- Marian Palla / Dech, hlína a chvíle*. Praha, KS Blatiny, listopad 1988 (úvodní text I. Raimanová).
- Prádelna (Marian Palla a Jan Steklík)*. Brno, Galerie U dobrého pastýře, 11. září 1996.
- Příroda jinak*. Praha, Galerie mladých, listopad – prosinec 1989 (úvodní text V. Lahoda).
- Realizované projekty*. Jubilejní publikace k 10. sezóně klubu Mladí přátelé výt. umění a k 25. výročí činnosti Domu umění m. Brna (úvodní text J. Valoch).
- Tomáš Ruller / Akce – prostředí*. Praha 1990.
- Tomáš Ruller / Prezentace*. Brno, Galerie mladých při MKS SKN, prosinec 1987 – leden 1988.
- Pavel Ryška / Křesla*. Brno, Galerie U dobrého pastýře, 1996 (úvodní text P. Ryška).
- Zorka Ságlová (1964 – 1990)*. Karlovy Vary, Galerie umění, 1990 (texty: J. a J. Ševčíkovi, V. Jirousová).
- Zorka Ságlová / Obrazy*. Praha, ÚKDŽ, listopad 1990 (úvodní text I. Janoušek).
- Zorka Ságlová*. Praha, KS Opatov, 1990 (úvodní text J. Valoch).
- Zorka Ságlová (1965 – 1992)*. Dům umění města Brna, říjen – listopad 1992 (úvodní text J. Valoch).
- Zbyněk Sekal*. Praha, Galerie V. Špály, duben 1964 (úvodní text J. Chaloupecký a Z. Sekal).
- Snow*. Brno 1991 (text J. Valoch).
- Jan Steklík & Karel Nepraš*. Dům umění m. Brna, duben – květen 1972 (úvodní text J. Valoch).

- Jan Steklík & Aleš Lamr / Potštejn 1974 – 1980*. Praha 1985 (úvodní text J. Valoch).
- Jan Steklík*. Dům umění města Brna, Kabinet grafiky Domu pánů z Kunštátu, listopad 1987 – leden 1988 (úvodní text J. Valoch)
- Jan Steklík / Projekt kosmického pivovaru*. Brno, Galerie U dobrého pastýře, 14. září 1994 (úvodní text T. Petišková).
- Strom*. Brno, Kabinet fotografie J. Funka, říjen – listopad 1978 (úvodní text J. Anděl).
- Střecha Evropy / Anir Witt, Josef Hampl, Svatopluk Klimeš*. Údolí řeky Jizery u Hrušova, červenec 1994.
- Miloš Šejn / Fotografie, kresby, knihy*. Brno, Kabinet fotografie Jaromíra Funka, Dům pánů z Kunštátu, duben – květen 1986 (texty: A. Dufek, J. Valoch).
- Miloš Šejn / Kresby*. Praha, Kulturní stř. Blatiny, listopad – prosinec 1987 (úvodní text I. Raimanová).
- Miloš Šejn*. Podrobná dokumentace vypracovaná pro Sorosovo centrum současného umění v Praze (samizdat), 1994.
- Miloš Šejn*. Berlin, Ifa-Galerie Friedrichstraße, listopad – leden 1996 (texty: B. Barsch, E. Fischer, S. Mehnert, J. Valoch).
- Šmidrové*. Ústí nad Ohří, Galerie umění, 28. 3. – 23. 5. 1965 (úvodní text Jan Kříž).
- Petr Štembera / Performance*. Jazzová sekce, Praha 1981 (úvodní text K. Srp a P. Štembera).
- Margita Titlová-Ylovsky*. Brno, Galerie mladých (úvodní text J. Valoch).
- Jiří Toman / Hry a přání*. Praha, Ústav makromolekulární chemie ČSAV, listopad 1984 (úvodní text J. Zemina).
- Umění akce*. Praha, Mánes, červen – srpen 1991 (texty: V. Čiháková-Nohsiro, J. Valoch, V. Jirousová, I. Raimanová, R. Matušík).
- Umenie akcie 1965 – 1989*. Bratislava, SNG, Esterházyho palác, 26. 4. – 19. 8. 2001 (texty: Z. Rusinová, G. Hushegyi, R. Matušík, T. Štraus, I. Janoušek).
- Umění a příroda*. Praha, Institut průmyslového designu, červen 1976 (úvodní text P. Štembera).

- Umění zastaveného času (Akce, koncepty, události)*. Praha, ČMVU, září – listopad 1996 (text O. Hanel).
- Jiří Valoch*. Ústí n. Labem, Výstavní síň E. Filly, září 1995 (texty: K. Gappamyř, Z. Sedláček, L. Novák, M. Knížák).
- Petr Váša / Básně, písně, tance, mapy*. Brno, Galerie mladých U dobrého pastýře, červen – červenec 1995 (úvodní text J. Valoch).
- Vertikální nostalgie*. Praha, Galerie V. Špály, únor 1992 (úvodní text I. Boháčová).
- Josef Wagner / Raná tvorba*. Galerie plastik v Hořicích, léto 1980 (úvodní text F. Šmejkal).
- Welt sau Sprache*. West Berlin 1972 (úvodní text W. Wirpsza).
- Works and Words*. Amsterdam, De Appel, září 1979 (texty: F. Gribling, J. Robakowski, J. Anděl, T. Straus, L. Hegyi, G. Dziamski, J. Denegri).
- Zemi*. Praha, ČMVU, prosinec 1993 – leden 1994 (texty: V. Jirousová, J. Valoch).

III. Časopisy a sborníky

- Aktuální umění č. 1* (samizdat), 1964.
- Aktuální umění č. 2* (samizdat), 1965.
- Abbottová, B.: Performance meeting – Malamut, Ostrava 1994 (rozhovor s E. Ovčáčkem), *Ateliér*, č. 24, 1994, s. 5.
- Beran, Z.: Soukromý dotazník, in: *Sborník památce Alberta Kutala* (samizdat), 1984, s. 95 – 100.
- B.K.S. / Dvacet let tajné organizace, *Výtvarné umění*, č. 3, 1992.
- Borecký, V.: Brikciovy kapitulace a rekapitulace, *Výtvarné umění*, č. 3, 1991, s. 43 – 55.
- Boudník, V.: Explosionalismus, *Výtvarná práce*, č. 24 – 25, 1965, s. 8.
- Boudník, V.: Ulice, *Výtvarná práce*, č. 13, 1966, s. 8.
- Brikcius, E.: Kdybys mlčel, zůstal bys mudrcem aneb Brikcius koriguje článek Roberta Wittmanna "Aktual koriguje" ve Výtvarné práci 22 – 23, r. 1968, *Výtvarná práce*, č. 5 – 6, 1969, s. 15.
- Brikcius, E.: 3x happening, *Sešity pro literaturu a diskusi*, č. 33, 1969, s. 12.
- Brikcius, E.: Chvála happeningu, *Sešity pro literaturu a diskusi*, č. 33, 1969, s. 25 – 26.

- Burda, V.: Fluxus – happening – event, *Divadlo*, č. 1, 1967, s. 39 – 45.
- Burda, V.: Happening ve smyčce, *Výtvarná práce*, č. 15, 1968, s. 1,3,10.
- Burda, V.: Exil & utopie, *Výtvarná práce*, č. 18, 1968, s. 10 – 11.
- Burda, V.: S Jiřím Kolářem o evidentní poesii, *Výtvarné umění*, č. 9 – 10 1968, s. 429 – 437.
- Burda, V.: Někde něco, *Výtvarná práce*, č. 8 – 9, 1969, s. 6.
- Catoir, B.: Řeč těla a výtvarné umění, in: *Body art a performance, etc.* (samizdat), s. 38 – 46.
- Čeliš, J.: Mažárná – Vymezení prostoru ohněm, *Československá fotografie*, 34 / 8, Praha, s. 353.
- Čiháková-Noshiro, V.: Historie jedné japonské skupiny, jejíž název Gutai znamená být konkrétní, *Výtvarné umění*, č. 2, 1967, s. 92 – 94.
- Čiháková-Noshiro, V.: Jménem zákona se zatýká nový realismus, *Výtvarná práce*, č. 6, 1967, s. 10.
- Čiháková-Noshiro, V.: Perfomace jako morální postoj, *Ateliér*, č. 12, 1990, s. 8.
- Čiháková-Noshiro, V.: Od solitéru k interakci a alternativě, *Ateliér*, č. 26, 1990, s. 8.
- Čiháková-Noshiro, V.: Umění akce a fotografie, tvorba nových medií v průběhu 70. a 80. let, *Výtvarné umění*, č. 4, 1990, s. 48 – 50.
- Čiháková-Noshiro, V.: Umění jako postoj, *Výtvarné umění*, č. 4, 1991, s. 15 – 30.
- Čiháková-Noshiro, V.: Alchymie v umění, *Ateliér*, č. 6, 1998, s. 2.
- Daněk, L.: Olomoucký okruh, *Výtvarné umění*, č. 1 – 2, 1996, s. 189 – 216.
- Danto, A. C.: Konec umění, *Estetika*, č. 1, 1998, s. 1 – 19.
- David, J.: Kam vítr, tam plášť (rozhovor s J. Kovandou), *Výtvarné umění*, č. 4, 1991, s. 47 – 54.
- Drbalová, P.: Permanentní performance, *Ateliér*, č. 7, 1997, s. 7.
- Drbalová, P.: Performance v 90. letech, *Ateliér*, č. 12, 1997, s. 3.
- Gabalová, Z.: Poznámky k jedné performanci, in: *Někde něco 12*, jaro 1989.
- Glusberg, J.: Úvod do tělesného jazyka: body art a performance, *Body Art a Performance, etc.* (samizdat), s. 1 – 12.
- Gorsen, P.: K performanci, *Jazz 26*, 1980, s. 54 – 55.
- Grögerová, B.: K teorii a praxi fonické poezie, *Acta Scaenographica*, č. 6, 1966 – 1967, s. 103 – 104.
- Hanel, O.: Křížovnická škola, *Výtvarné umění*, č. 3 – 4, 1995, s. 46 – 52.
- Heidegger, M.: Umění a prostor, *Výtvarné umění*, č. 2, 1991, s. I – II.
- Hiršal, J.: Nová poezie v současném Československu, *Acta Scaenographica*,

- č. 6, 1966 – 1967, s. 101 – 103.
- Hlaváček, J.: Mých šedesát let a léta šedesátá i další (Rozhovor s malířem Zdeňkem Beranem), *Literární noviny*, č. 51 – 52, 1997, s. 25.
- Hlaváček, J.: Panychida? In: *Ateliér*, č. 2, 1996, s. 16.
- Hlaváček, L.: Vzpomínka na akční umění 70. let, *Výtvarné umění*, č. 3, 1991, s. 61 – 78.
- Hlína, J.: Měsíční hodiny, *Ateliér*, č. 16, 1991, s. 13.
- Honzík, K.: Tři roky okouzlení, *Výtvarná práce*, č. 11, 1962, s. 4 – 5.
- Horáček, R.: Pootočení uvnitř vlastní kůže, *Výtvarné umění*, č. 2 – 3, 1993, s. 23 – 29.
- Horáček, R.: Umělec ve svém díle, *Ateliér*, č. 1, 1993, s. 8.
- Horáček, R.: Meditativní estáda Mariana Pally, *Ateliér*, č. 12, 1994, s. 6.
- Horová, A.: Stopy Svatopluka Klimeše, *Ateliér*, č. 16, 1991, s. 7.
- Hůla, J.: Vladimír Havlík, *Gramorevue*, č. 6, 1988.
- Hokeš, E.: ... a moje hlava se dělovou koulí stává..., *Sešity pro literaturu a diskusi*, č. 33, 1969, s. 28 – 29.
- Horanský, M.: 45 odstavců o happeningu a divadle, *Divadlo*, č. 1, 1967, s. 46 – 49.
- Horanský, M.: Happening a jevištní prostor, *Acta Scaenographica*, č. 6, 1966 – 1967, s. 108 – 113.
- Chalupecký, J.: Experimentální umění (Happenings, events, de-koláže), *Výtvarná práce*, č. 9, 1966, s. 1, 7.
- Chalupecký, J.: Úzkou cestou, *Výtvarné umění*, č. 5, 1966, s. 365 – 370.
- Chalupecký, J.: Umění, šílenství, zločin, *Sešity pro mladou literaturu*, č. 11, 1967, s. 47 – 48.
- Chalupecký, J.: Happening a spol., *Sešity pro literaturu a diskusi*, č. 33, 1969, s. 13 – 16.
- Chalupecký, J.: Umění v našem věku, *Výtvarné umění*, č. 2, 1970, s. 65 – 74.
- Jappe, E.: Právo na létání – Performance: Rituál a postoj, *Výtvarné umění*, č. 4, 1991, s. 65 – 71.
- Jirous, I. M.: Mesaliance či zasnuby mezi beatovou hudbou a výtvarným uměním?, *Výtvarná práce*, č. 3, 1968, s. 8.
- Jirous, I. M.: Sedmá generace romantiků, *Divadlo*, č. 5, 1969, s. 13 – 19.
- Jirous, I. M.: The Primitives Group česká tvář undergroundu, *Sešity pro literaturu a diskusi*, č. 30, 1969, s. 49 – 50.
- Jirous, I. M.: Plovoucí plastika, *Mladý svět*, č. 19, 1969, s. 26.
- Jirous, I.: Pocta G. Obermannovi, *Výtvarná práce*, č. 7, 1970, s. 2.

- Jirous, I.: Current Expressions in Contemporary Czech Art, *Arts Canada*, Oct./Nov. 1971, s. 62 – 65.
- Jirous, I. M.: Zpráva o činnosti Křížovnické školy, *Výtvarné umění*, č. 3 – 4, 1995, s. 53 – 58.
- Judlová, M.: Sympoziem v Mutějovicích: pokus o překonání možného, *Výtvarné umění*, č. 1 – 2, 1996, s. 54 – 60.
- Kafka, I.; Ruller, T.: Mezi vrstvami – výstavní odpoledne v Černé rokli, *Výtvarné umění*, č. 1 – 2, 1996, s. 94 – 95.
- Kaprow, A.: Déšť, *Výtvarná práce*, č. 9, 1966, s. 2.
- Kaprow, A.: Domácnost, *Výtvarná práce*, č. 16, 1966, s. 2.
- Kesting, M.: Antoin Artaud a divadlo těla, in: *Body art a performance, etc.* (samizdat), s. 34 – 38.
- Kirby, M.: „Hoštění“ Allana Kaprowa, *Acta Scaenographica*, č. 6, 1966 – 1967, s. 114.
- Klivar, M.: Dílna tvůrčího experimentu, *Ateliér*, č. 16, 1991, s. 7.
- Klusák, A.: Hovory 6 (Hovoří Wolf Vostell), *Výtvarná práce*, č. 21, 1966, s. 6.
- Klusák, A.: Západoněmecké poznámky. Osobnosti avantgardy, *Výtvarná práce*, č. 7, 1967, s. 12.
- Knížák, M.; Mach, V.; Trtílek, J.; Švecová, S.; Mach, J.: Manifest, *Tvář*, č. 1, 1965, s. 39.
- Knížák, M.; Mach, V.; Trtílek, J.; Švecová, S.; Mach, J.: Redakci Tváře, autoru článku o AU -ndr-, *Tvář*, č. 4, 1965, s. 43 – 44.
- Knížák, M.: Co je to nutná činnost? In: *Sešity pro mladou literaturu*, č. 4, 1966, s. 11.
- Knížák, M.: Polemizuji s J. Chaloupeckým, *Výtvarná práce*, č. 13, 1966, s. 2.
- Knížák, M.: Dopisy z New Yorku, *Sešity pro literaturu a diskusi*, č. 33, 1969, s. 17 – 21.
- Knížák, M.: Pocity instalace, *Výtvarné umění*, č. 4, 1994, s. 32 – 38.
- Knížák, M.: Krajíc chleba, *Výtvarné umění*, č. 1 – 2, 1996, s. 11 – 15.
- Knížák, M.: Performance jako vývoj i jako degenerace, *Ateliér*, č. 16, 1991, s. 12.
- Kolář, J.: Snad nic, snad něco, *Literární noviny*, č. 36, 1965, s. 6 – 7.
- Koleček, M.: Svatá hra Jiřího Černického, *Ateliér*, č. 11, 1996, s. 4.
- Kořán, J.: Happening včera a dnes aneb poněkud opožděný úvod do činnosti, kterou nelze poměřovat estetickými názory, natožpak aby vyhovovala uměleckým kritériím, *Sešity pro mladou literaturu*, č. 4, 1966, s. 2 – 7.

- Kovanda, J.: Od akce k instalaci, *Výtvarné umění*, č. 4, 1994, s. 75 – 76.
- Kowolowski, F.; Sedláček, I.: Umění akce na výstavě 90. léta, *Prostor*, č. 1, 1996, s. 11.
- Kozelka, M.: Staronové postuláty – rozhovor s Vladimírem Mertou (samizdat), Praha 1981.
- Kozelka, M.: Na půdě a v podpůdí, *Výtvarné umění*, č. 1 – 2, 1996, s. 16 – 20.
- Král, P.: Le monde des animaux de Hašek, *Revue K*, č. 9, 1982.
- Kraus, R.: Sochařství v rozšířeném poli (1979), *Konzerva na hudbu*, č. 3, 1990.
- kšr-: Několik poznámek k výstavě Vladimíra Havlíka, in: *Někde něco 4*, 1986.
- Kučera, V.: Hudba jako divadlo, *Acta Scaenographica*, č. 6, 1966 – 1967, s. 104 – 107.
- Lahoda, V.; Šejn, M.: Nad zemí, *Výtvarné umění*, č. 5, 1990, s. 56 – 60.
- Lamarová, M.: Variace na zrcadlení, *Výtvarná práce*, č. 12 – 13, 1969, s. 5
- Machalický, J.: Rozhovor s J. Hamplem, *Výtvarné umění*, č. 4, 1990, s. 44 – 47. (Přejato ze sborníku *Někdo Něco 9*).
- Machalický, J.: Kaleidoskop (Retrospektiva tvorby Margity Titlové-Ylovski), *Výtvarné umění*, č. 4, 1992, s. 44 – 51.
- Miler, K.: Vzpomínky na léta minulá, *Ateliér*, č. 6, 1992, s. 2.
- Nedoma, P.: Palírna (rozhovor s T. Rullerem), *Ateliér*, č. 11, 1992, s. 16.
- Někde Něco*, *Výběr zajímavostí z domova i ciziny* (samizdat), Brno 1987.
- Novák, L.: Z "28 erotomagických poloh". Z "básní pro pohybovou recitaci", *Sešity pro mladou literaturu*, č. 4, 1966, s. 12.
- Novák, L.: Hranice výtvarnosti, *Acta Scaenographica*, č. 6, 1966 – 1967, s. 107.
- Novák, L.: Návrh na happening v třebíčském Záměstí (2. verze), *Sešity pro literaturu a diskusi*, č. 33, 1969, s. 27.
- Obst, M.: K historii divadelní poezie nesmyslu, *Divadlo*, č. 1, 1967, s. 10 – 18.
- Ovčáček, E.: Malamut – Performance Meeting Ostrava (rozhovor s P. Lysáčkem), *Prostor*, č. 12, 1994, s. 2.
- Padrta, J.: Stano Filko, *Výtvarná práce*, č. 5, 1967, s. 5.
- Palla, M.: Florian, *Konzerva na hudbu*, č. 6, 1991, s. 19 – 21.
- Palla, M.: Čitelná kniha, *Konzerva na hudbu*, č. 6, 1991, s. 22 – 24.
- Palla, M.: O problematice tvorbě Mariana Pally, *Host*, č. 1, 1994, s. 139 – 143.

- Pane, G.: Zranění jako znak, in: *Body Art a Performance, etc.* (samizdat), s. 67 – 70.
- Pánková, M.: O „ptákovinách“ a životě (rozhovor s O. Karlíkovou), *Výtvarné umění*, č. 3 – 4, 1995, s. 59 – 62.
- Pánková, M.: Rozhovor s L. Novákem, *Výtvarné umění*, č. 3 – 4, 1995, s. 138 – 140.
- Pechar, I.: Potká jeden dva a je z toho happening, *MY 68*, č. 6, 1968, s. 1, 4, 34 – 36, 68 – 69.
- Perič, M.: Rituální akce Havran, *Ateliér*, č. 16, 1991, s. 16.
- Petrová, S.: Humánní utopie V. Ciglera opět v Praze, *Ateliér*, č. 17 – 18, 1992, s. 16.
- Petřík, P.: Soutěž akčních umělců Eugena Brikciuse a Georga Thomase Jungra, *Ateliér*, č. 20, 1994, s. 12.
- Pohribný, A.: Co nadělily týdny roku 1968, *Revue K*, č. 19, 1985.
- Pospiszyl, T.: Podpis Piera Manzoniho, *Umělec*, č. 6 – 7, 1997, s. 6 – 7.
- Raimanová, I.: Několik poznámek k výstavě V. Havlíka, in: *Někde něco 4*, 1986.
- Rambousek, J.: O Olegu Susovi, kresleném humoru, Hostu do domu a Křížovnické škole čistého humoru bez vtipu (Fiktivní rozhovor s malířem Janem Steklíkem), in: *Sborník památce Olega Suse* (samizdat), Praha 1988, s. 32 – 43.
- Red.: Happening včera a dnes, *Analogon*, č. 1, 1969, s. 82 – 83.
- Restany, P.: Yves Klein, *Výtvarné umění*, č. 2, 1966, s. 74 – 81.
- Rezek, P.: Setkání s akčními umělci, *Výtvarné umění*, č. 3, 1991, s. 78 – 80.
- Richardson, B.: Terry Fox, in: *Někde něco 6*, 1987.
- Ruller, T.: Mezi, *Výtvarné umění*, č. 1 – 2, 1996, s. 119 – 136.
- Sborník památce Alberta Kutala* (samizdat), Praha 1984.
- Slavická, M.: Pane Brikciusi, vítám vás, *Ateliér*, č. 16, 1991, s. 13.
- Srp, K.: Situace / Jiří Kovanda, *Jazz 26*, 1980, s. 56 – 57.
- Srp, K.: České umění akce, in: *Program VI. Jazzových dnů*, květen 1978.
- Strauss, T.: Milan Knížák, *Výtvarné umění*, č. 5 – 6, 1992, s. 3 – 21.
- Ševčíkovi, J. a J.: Umění akce, *Ateliér*, č. 16, 1991, s. 4.
- Šmejkal, F.: Návraty k přírodě, *Výtvarná kultura*, č. 3, 1990, s. 15 – 21. (Převzato ze sborníku Památce Alberta Kutala.)
- Štembera, P.: Rozhovor s H. Kontovou. (15. 12. 1978); L. Lewis: Akce předvedené a zaznamenané, Artweek, Los Angeles, září 1978; Ch. Burden: předmluva ke katalogu Polar Crossing, LAICA 1978; Otázky do USA.

- Rozhovor s K. Srpem, Praha 1978; Výňatky z rozhovoru s M. Kozelkou (samizdat), Praha 1980.
- Štembera, P.: Pár vět pamětníka 70. let, in: *Sborník umění 70. let*. Bratislava 1997.
 - Tomášek, D.: Kdo jsou to Aktuálové?, *Květy*, č. 31, 1967, s. 26 – 27.
 - Vachtová, L.: Jackson Pollock, *Sešity pro mladou literaturu*, č. 9, 1967, s. 58 – 59.
 - Vachtová, L.: Šok výtvarného umění, *Divadlo*, č. 1, 1967, s. 50 – 55.
 - Valoch, J.: Metafyzická ironie Josefa Daňka, *Výtvarné umění*, č. 2 – 3, 1993, s. 30 – 33.
 - Valoch, J.: Brněnský okruh, *Výtvarné umění*, č. 3 – 4, 1995, s. 141 – 170.
 - Valoch, J.: Nejen králíci, *Ateliér*, č. 4, 1996, s. 16.
 - Vančát, J.: Akce a konzervy, *Ateliér*, č. 16, 1991, s. 1.
 - Vojtěchovský, M.: Richard Long a umění chůze, *Ateliér*, č. 24, 1991, s. 16.
 - Wittmann, R.: Aktual koriguje, *Výtvarná práce*, č. 22 – 23, 1968, s. 13.
 - Zemánek, J.: Marian Palla na Sýpce, *Ateliér*, č. 21, 1993, s. 7.
 - Zemánek, J.: Aleš Müller – Marian Palla, *Ateliér*, č. 1, 1993, s. 8.
 - Zemánek, J.: Aktuální moralita na téma umění a ekologie, *Ateliér*, č. 2, 1996, s. 1, 4.
 - Zhoř, I.: Tělo jako zdroj nové sensibility, *Estetická výchova*, č. 1, 1988, s. 5.

EDIČNÍ POZNÁMKA

V textu disertační práce jsou kurzívou odlišeny názvy akcí, časopisů, knih a manifestů. Kurzívou též uvádím názvy skupin, jsou-li v toku textu poprvé jmenovány. Názvy divadel, galerií a ostatních institucí neodlišuji. Názvy akcí, knih, časopisů atd. uvádím v originálním znění s českým překladem v závorce. Výjimkou jsou názvy, které jsou běžně používány v češtině. Citace z cizojazyčné literatury uvádím v originálu s orientačním překladem v poznámce pod čarou. Tučně jsou uvedeny popisy akcí, jejich libreta nebo autorské texty.

Při psaní této disertační práce jsem se potýkala s řadou problémů při transkripci cizích pojmů běžně užívaných v akčním umění. Pojmy jako happening nebo performance v českém jazyce zdomácněly, ale psaní termínů jako body art či land art (v angličtině s velkými písmeny) je dodnes značně rozkolísané. Situaci navíc komplikuje řada odvozenin jako body artisté či land artový. V textu jsem zvolila ten nejjednodušší způsob jejich transkripce, a to s malými písmeny, s mezerou a bez pomlčky.