



→ pavlína morganová

AKČNÍ UMĚNÍ
AKČNÍ UMĚNÍ

Obsah

Úvod	7
① → PRŮLOM DO KAŽDODENNOSTI	25
I. Tvorba Milana Knížáka	26
II. Kolektivní akce	40
III. Akce v galeriích	54
② → NÁVRAT K PŘÍRODĚ	59
I. Proměněná krajina	61
II. Archetypy	73
③ → PROŽITEK TĚLA	99
I. Tělo a příroda	100
II. Tělo	109
Závěr – 90. léta...	137
Doslov (Jiří Valoch)	147
Poznámky	153
Textová příloha	163
Obrazová dokumentace	181
Soupis akcí	217
Bibliografie	261
Rejstřík	273
Poznámka k druhému vydání	277

© Pavlína Morganová, 1999

Épilogue © Jiří Valoch, 1999

© Nakladatelství J. Vacl, 2009

ISBN 978-80-904149-1-4

Úvod

I.

Pojmem *akční umění* je v českém prostředí označován umělecký proud, který se zformoval v různých částech světa na konci 50. let. Pod tento pojem jsou zahrnovány rozmanité umělecké tendence, jejichž společným rysem je důraz na čistou kreativitu, časový rozměr uměleckého díla a novou úlohu umělce i diváka.

Vznik a vývoj akčního umění v široké umělecké hnutí se stal důležitým zlomem ve vnímání výtvarného umění. Akční umění definitivně ukončilo éru modernistických směrů a otevřelo pro umění nové možnosti, jejichž domyšlení a rozvíjení je možné sledovat až do současnosti. S otevřeností, do té doby nevídanou, začalo čerpat podněty z ostatních oblastí umění, jako je divadlo, hudba nebo tanec. Volně překračovalo z jedné disciplíny do druhé. Právě tato intermediálnost a mezioborovost je často důsledkem nesnadné zařaditelnosti akčního umění jak do výtvarného umění, tak do jiných oborů. Navíc akční umění oprostilo tvůrčí akt od omezení, kterými jsou v těchto tradičních disciplínách tvůrčí spoutáváni. Začalo pracovat s novými formami vyjádření a s dosud nepoužívanými výrazovými prostředky. Dalším významným aspektem tohoto druhu umění je, že si akční umělci uvědomili oddělenost světa umění od skutečného života. Začali se tázat po příčině tohoto odcizení

a pokusili se oba světy opět propojit. Zdrojem se pro ně staly nejobyčejnější životní situace, různé druhy lidské činnosti, zvyky a hry. Usilovali o nové prožití lidského společenství a vlastní úlohy v něm.

V umění druhé poloviny 20. století je stále méně důležité, z čeho a jak je dílo vyrobeno; důraz je kladen na myšlenkové pozadí díla. To může být jednoduchým nápadem nebo komplikovaným uměleckým systémem. Jako by nad hmotou a řemeslem zvitězila myšlenka. A tak se mnoho uměleckých děl stává stejně jako ona neuchopitelnými, pomíjivými, a přesto věčnými. Akční umělci se oprostili od uměleckých konvencí, po staletí respektovaných, od potřeby finálního uměleckého artefaktu, který je možné vystavit, uložit do sbírky, prodat. Akci, jež nahradila proces tvorby uměleckého díla, povýšili na jeho jedinou a nejpodstatnější součást. Nejdůležitějším se stal neopakovatelný prožitek účastníků akce i samotného autora, změna mysli vyvolaná akcí. Akční umělci obrátili pozornost člověka k přirozené spontánnosti a iracionálním hodnotám, které jsou naší materiální civilizací potírány. Distančují se od konvencí společnosti, jež umění vyhradila úzce vymezenou úlohu. Tato úloha je tradičně chápána jako povinnost vytvářet krásné předměty. Předměty, které slouží k potěšení, zamyšlení nebo rekreaci. Ne- ní divu, že celá řada umělců se proti tomuto pojetí umění bouří a snaží se, aby přestalo být pouhým estetickým zážitkem a stalo se živoucí zkušeností s komplexnějším posláním.

II.

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. Po staletí se z této vázanosti postupně osvobozovalo. Ve 20. století konečně získalo plnou autonomii, ale zároveň se dostalo do slepé uličky „l'art pour l'artismu“. A tak se nejprogressivnější umělecké projevy navracejí k původním zdrojům umění, do doby, jak řekl František Šmejkal, „kdy umění ještě nebylo chápáno jako umění, ale jako životně nezbytná aktivita.“¹

Ve 20. století můžeme najít předchůdce akčního umění už v prvních avantgardních směrech, jako byl *futurismus*. Futuristé ve svých představeních, útočících na veškeré tradiční hodnoty a bořících zavedené zvyklosti, otevřeli nové možnosti experimentálního divadla a dalších scénických disciplín. V Manifestu futuristického syntetického divadla z roku 1915 jsou proklamovány nové šokující přístupy – zapojení diváků do hry, umístění některých herců do hlediště, zkrácení her, simultánní inscenace dvou nezávislých scén, absurdní výstupy atd. Futuristé systematicky osvobozovali scénický projev, ať už to bylo divadlo, recitace, hudba nebo tanec, od zavedených, a podle jejich názoru, zkosnatělých forem. Provokovali diváka nejrůznějšími způsoby. V pozdějších divadelních manifestech se například objevují myšlenky či výzvy: „Prodat jeden lístek deseti divákům.“ „Hrát Beethovenovu symfonii pozadu, od poslední noty.“ Záměrnou provokací, bořením společenských konvencí a tabu je futurismus velice blízký hnutí *dada*, vzniknuvšímu v roce 1916 v Curychu. Dadaistické večírky v Kabaretu Voltaire byly taktéž koláží nejrůznějších absurdních výstupů v provokativních kostýmech a maskách, doplňovaných deklamací neobvyklých básní, jež byly konstruovány nejrozmanitějšími způsoby či zcela náhodně. Osvobozující postoj k mnoha ustáleným pravidlům jednotlivých uměleckých disciplín a jejich originální prolínání jsou oběma těmito hnutím společné. Zatímco však futurismus zůstal, vzhledem k některým svým ideologickým

zásadám, vyznáním pouze úzkého okruhu lidí, dadaistické principy se nezadržitelně šířily Evropou a v Duchampově okruhu našly své příznivce i v New Yorku.

Ve 20. letech dada vyústilo v *surrealismus*. Ten dále rozvíjel tradici provokativních uměleckých večírků, v nichž se prolínaly nejrůznější umělecké obory, překračovala se společenská a 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. Vedle obrazů byly vystavovány rozmanité bizarní objekty i obyčejné předměty. Atmosféru výstav doplňovaly různé, většinou provokativní nápisy, zvuky, později i vůně. Výstava se tak stala 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).

Surrealistické hnutí se stalo vedle abstrakce dominantním uměleckým směrem meziválečného období. Po nástupu fašismu byl surrealismus jako i další moderní umělecké směry označen za „entartete Kunst“². Následovala vlna emigrace, a tak 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 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. Ve stejné době se v Evropě rozvíjí gestická malba Hanse Hartunga a Georgese Mathieua. Mathieu dokonce demonstruje svůj přístup k malbě při veřejných vystoupeních. V roce 1957 například předvedl svou malbu na veřejnosti v Osace. 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, která netypickým způsobem spojila informální malbu s různými akcemi, jež se o pár let později začínají v Americe nazývat *happening*.

Bezprostřední vliv na vznik happeningu měl také avantgardní skladatel John Cage. Ve svém díle odmítl veškeré tradiční představy o tom, co hudba je a co není. V létě roku 1952 zorganizoval v Black Mountain College legendární koncert, do něhož zapojil improvizovaný taneční Merce Cunningham, hudbu Davida Tudora, čtení poezie a prózy ze žebříku, promítání filmů a výstavu bílých obrazů Roberta Rauschenberga. Toto dílo, které v sobě spojilo všechny možné výrazové prostředky, se pod názvem *Untitled Event* zapsalo do dějin jako jeden z prvních happeningů. Nebylo zkoušeno, nemělo scénář, každý z aktérů měl na svoji aktivitu volně vymezený čas. Navíc se toto představení nekonalo na jevišti, ale přímo mezi diváky.

Později Cage vyučoval na New School for Social Research v New Yorku, kde mezi jeho žáky patřil i jeden z prvních protagonistů happeningu Allan Kaprow. Kaprow byl původně malíř. Od koláže postupně přešel k vytváření „environments“, která zaplňovala celou místnost. Tyto instalace později oživil akcemi diváků, jež nazval „happenings“. Happening Kaprow definoval v řadě textů, například ve své legendární

publikaci *Assamblage, Environments and Happenings* z roku 1966. V českém prostředí je asi nejznámější verze, kterou publikoval Vladimír Burda v článku *Happening ve smyčce*:

„Happening je asambláž událostí, předváděná či vnímaná ve více časech a místech. Jeho materiální prostředí mohou být vytvářena buď uměle, anebo přebírána z toho, co je po ruce, eventuálně nepatrně pozměněna; také jeho aktivity mohou být vynalézány anebo zcela všední. Happening se na rozdíl od jevištní hry může přihodit v obchodním domě, za jízdy na silnici, pod kupou hadrů, v přítelově kuchyni, a to buď najednou, anebo postupně. Odehrává-li se postupně, může trvat déle než rok. Happening je prováděn na základě plánu, ale beze zkoušek, posluchačů a repríz. Je uměním, ale zdá se, že je blíže životu.“³

Z této definice je patrné, jak otevřenou uměleckou formou happening je. Tímto pojmem je možné označit téměř jakoukoli neobvyklou událost, do níž se aktivně zapojili její účastníci. Poslední věta definice ukazuje, že tato událost pak plně náleží životu a uměním se stává jen proto, že je za něj považována či označena. Termínem happening, který v podstatě znamená „událost“ nebo „něco, co se stalo“, jsou od té doby označovány nejrůznější kolektivní akce, jejichž spoluvůrcem se stal zaktivovaný divák.

Přelom 50. a 60. let byl ve Spojených státech amerických, ale i jinde ve světě, ve znamení myšlenky, že umělecké dílo může mít jakýkoliv námět, jakoukoliv formu a může být realizováno jakýmikoliv prostředky. 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. Už v roce 1957 ve Vídni Hermann Nitsch formuloval myšlenky *Orgien*

Mysterien Theatre (Divadla orgií a mystérií). Inspirován historií náboženství, umění a psychologie se pokusil inscenovat archaické rituály. Svě 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 malby a pokusili se stejně jako mnoho jiných umělců v této době pracovat přímo se skutečností.

Ve Francii v roce 1960 Yves Klein poprvé veřejně realizoval malbu živými štětkami – *Anthropométries de l'Époque Bleue* (Antropometrie modrého období). Tři nahé modelky se podle umělcových instrukcí namáčely v barvách a za zvuku Kleinovy monotónní symfonie, hrané devítičlenným orchestrem, se obtiskovaly na připravená plátna. Ve stejném roce realizoval Klein jednu z nejproslavenějších akcí v historii – *Skok do prázdna*. Fotografie zachycující Kleina v momentu, kdy se jeho nohy odlepily od parapetu prvního patra a on letí vstříc prázdnotě, se stala metaforou tvůrčího aktu. Nic na tom nezmění fakt, že tato fotografie byla ve skutečnosti retušována, protože na chodníku stálo několik Kleinových přátel, aby ho zachytili do roztaženého plátna. Tento Kleinův legendární čin se stal precedentem riskantních performancí pozdějších body artistů.

V Itálii pracoval ve stejné době, jako Yves Klein a Noví realisté ve Francii, Piero Manzoni. Svým vlastním způsobem rozvíjel akční dimenzi tradičního umění. Kolem roku 1960 vytvořil několik vtipných objek-

tů, v nichž si konceptuálním způsobem zahrával s konvencemi uměleckého provozu. Je to například *Fiato d'artista* (1960), ve kterém prezentoval jako umělecký předmět 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* (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 Cagea. 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 radící se spíše k výtvarnému umění jako například Wolf Vostell, Ben Vautier, Yoko Ono, Joseph Beuys a mnoho dalších. 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 objevovalo s novým důrazem v řadě happeningů a jiných akcí po celá 60. léta. Ve druhé polovině 60. let se však tělo stalo pro řadu umělců základním vyjadřovacím prostředkem. **Body art** se rozvinul především na západním pobřeží Spojených států. Poprvé tento termín použil v roce 1970 kritik Willoughby Sharp v časopise *Avalanche*. Jeho protagonisté, jako například Vito Acconci, Bruce Nauman, Dennis Oppenheim, Tom Marioni,

Chris Burden, začali ve svých akcích, někdy nazývaných *piece* (dílo), prezentovat tělo jako determinant lidské situace ve světě. Často až extrémně náročným či nebezpečným způsobem prozkoumávali jeho možnosti a limity.⁴ Body art byl dominantní formou akčního umění po celá 70. léta. V souvislosti s ním se začal používat další z klíčových pojmů akčního umění – **performance**.⁵ 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 znovuodělením aktérů a diváků ustaluje termín performance, který má v angličtině celou řadu významů (čin, výkon, provedení, dílo, výtvor, představení, hra). Proto je možné ho použít k označení celé škály přístupů od extrémního body artu až po akce, jež souvisí 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.

Na konci 60. let se ve Spojených státech amerických vyvinul další umělecký směr související svým postojem ke komercializaci umění a tradičnímu uměleckému dílu s akčním uměním. Část sochařů ovlivněná **minimalismem**⁶ opouští chladné galerie a začíná tvořit ve volné krajině. **Land art**⁷, jak se později tato forma umění nazývá, vychází z reflexe krajiny jako základního prostoru lidského bytí, z uvědomění si ekologické devastace přírody naší civilizací a nových možností umělecké tvorby. Umělci, jako například Robert Smithson nebo Michael Heizer, pracují s krajinou, jako by to byla sochařská hmota určená k tomu, aby byla přetvářena. Jiní tvůrci, například Nancy Holt, Richard Long a Dennis Oppenheim, znovu objevují tajemné stránky krajiny a přírodního dění kolem nás. I když tito umělci v rámci svých akcí v přírodě většinou vytvářejí díla, nejde o tradiční umělecké artefakty. Jsou to díla, která

jsou na odlehlých místech, kam musí zainteresovaný divák dlouho putovat, a zároveň jsou vystavena proměnám přírody a neodvratitelnému zániku. Konceptuální idea těchto děl je proto neméně důležitá jako u akčního umění.

III.

Na rozdíl od světového umění, v němž jsou jednotlivé formy akčního umění – happening, performance, body art, land art – od sebe odělovány a zpracovávány v rámci vlastního vývoje, vážícího se většinou ke specifické skupině umělců, v českém umění se ustálil souhrnný název *akční umění* nebo *umění akce*. Česká slova akce lze totiž univerzálně použít při popisu většiny forem akčního umění. Navíc je možné se takto vyhnout úskalí někdy příliš úzce a někdy příliš široce definovaných výše zmíněných pojmů, které často uspokojujivě fungují pouze v okruhu určitých umělců a v určitých časových souvislostech. |

Kořeny českého akčního umění nemůžeme hledat ve futurismu a dadaismu, jelikož tyto avantgardní směry u nás neměly takovou odezvu, jako tomu bylo ve světě. Lze však najít některé náznaky již v činnosti Haškovy Strany mírného pokroku v mezích zákona. V meziválečném období jsou spojovacím článkem některé aktivity Devětsilu, ale i zajímavé aranžované fotografie Josefa Váchala a Františka Drtikola, kteří se prezentují v autoportrétech – Váchal jako Kristus na kříži a Drtikol jako meditující guru.

Mezi bezprostřední předchůdce českého akčního umění patří Václav Zykmond a Miloš Koreček ze surrealistické 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 průhledů. Sám je zachycen Korečkem 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.

Podobným způsobem se mezi předchůdce českého akčního umění zařadil i fotograf Jiří Toman, jenž v letech 1956–1966 fotograficky zaznamenal instalace a hravé akce, které sám nebo se svými přáteli vytvářel na počest Nového roku. Každoročně pořádal malé slavnosti, při nichž v nejrůznějším prostředí vždy novým způsobem napsal letopočet roku, který „zemřel“. Jednou napsal letopočet do čistého sněhu, jindy ho vytvořil s přáteli pohybem vánočních prskavek, jež na fotografickém snímku ukazují letopočet 1963, o rok později ho napsal do písku.

Mezi nejzajímavější předchůdce českého akčního umění patří výjimečná osobnost Vladimíra Boudníka, který v roce 1949 začal vydávat první manifesty vlastního uměleckého směru – *explosionalismu*.⁸ 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 nebyvalý zájem kolemjdoucích, kteří se zastavují, dotazují po smyslu takového konání, diskutují, a pak někteří z nich začínají sami objevovat zázrak obrazotvornosti. Později Boudník opouští „tradiční“ 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

autor 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 později vzniká skupina Šmidrů, jejíž jádro tvoří malíři Bedřich Dlouhý, Jan Koblasa, sochař 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 *Slavnostní akademie ku vzpomínce V. V. Plumlovského* nebo *Šmidří laterna magika*. Tyto aktivity logicky doplňují malířskou a sochařskou tvorbu Šmidrů, která se odvíjí od skupinového programu „divnosti“. 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 spontánní, a proto čistě kreativní zábavou, která ve svém důsledku bývá neméně hodnotná, ne-li pro umění, tak určitě pro život: od Haškovy Strany mírného pokroku v mezích zákona, přes Devětsil, Skupinu Ra, skupinu Šmidrů až po Křižovnickou školu čistého humoru bez vtípu, K. Q. N. a B. K. S.

Na závěr tohoto stručného exkurzu do prehistorie českého akčního umění je třeba se zmínit o díle básníka Jiřího Koláře. V 50. letech se Kolář díky svému kritickému postoji k vývoji poezie dostává na cestu tzv. *evidentní poezie*. Od básní, v nichž používá pouze znaky, přechází k básním, které jsou tvořeny jen sestavou různých předmětů. V této linii se pak vyvinul Kolářův ojedinělý přístup ke koláži. V kontextu akčního umění je však velice zajímavá Kolářova *destatická poezie*, jež je manifestována v poslední Kolářově básnické knize *Návod k upotřebe-*

ni 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 je ovšem více než podivuhodná (PŘÍLOHA č. 1). Podobný náboj mají *Básně pro pohybovou recitaci* (PŘÍLOHA č. 2) Ladislava Nováka. Stejně jako Kolář zůstává Novák 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.

V Čechách se akční umění rozvinulo v druhé polovině šedesátých let, v letech sedmdesátých se stalo důležitou složkou neoficiální kultury a zůstalo živé i v letech osmdesátých a devadesátých. V průběhu svého vývoje nabylo nejrůznějších forem, které byť opožděně, ale vždy po svém, reflektovaly dění ve světě. V 60. letech to byly především happeningové akce Milana Knížáka a umělců náležejících ke Křižovnické škole čistého humoru bez vtípu. V 70. letech se akční umění rozdělilo do několika proudů. Zpočátku to byly hlavně akce pořádané v přírodě, ať už měly happeningový charakter nebo to byly akce blízké land artu. Začaly se též objevovat akce, které v sobě spojovaly prožitky přírody a vlastního těla. Tento typ se posléze u některých umělců vyhranil v čistě tělové aktivity. Český body art se ve své expresivní nebo konceptuální poloze rozvíjel po celá 70. léta. V 80. letech většina akčních umělců přesunula svůj zájem buď znovu k tradičním médiím nebo k jiným činnostem. Objevila se však řada autorů mladší generace, a tak akční umění zůstalo i v těchto letech živé a v nových formách přetrvávalo do začátku našeho desetiletí. S pádem komunistického režimu, který byl v mnoha případech nepřímým negativním impulsem projevů akčních umělců, umění akce nepřestalo existovat. 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.

Vzhledem k prolínání a souběžnému vývoji jednotlivých přístupů jsem pro lepší orientaci knihu rozdělila do tří hlavních kapitol, které v zásadě postihují tři základní formy akčního umění a snaží se respektovat jejich chronologii. První kapitola **PRŮLOM DO KAŽDODENNOSTI** je věnována kolektivním akcím se sociálním rozměrem, jejichž nejčastější formou je *happening* plně náležící atmosféře revoltujících 60. let. Akce vztahující se k přírodě a objevující se od 60. let až po současnost, někdy se blížíci *land artu* a někdy spíše tělovému umění, jsem shrnula do kapitoly **NÁVRAT K PŘÍRODĚ**. Tělové akce, jejichž dominantní formou je *performance*, jak se vyhranila v americkém *body artu* přelomu 60. a 70. let a u nás naplnila celá léta sedmdesátá a počátek let osmdesátých, jsou popsány v třetí kapitole nazvané **PROŽITEK TĚLA**.

IV.

České akční umění se u nás až do roku 1989 pohybovalo na poloilegální bázi. Většina českých umělců tvořila v izolaci, a to nejen v izolaci od umění na západě,⁹ ale i v izolaci od široké veřejnosti, již nemohla být, až na výjimky, akční tvorba svobodně představena. Pro většinu autorů byla akční tvorba v podstatě koníčkem, tvořili ve svém volném čase, za vlastní, jinde vydělané peníze. To jí ovšem neubírá nic na umělecké hodnotě, ba naopak, potvrzuje její nebyvalou 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 tohoto druhu

umění u nás, kdy převážná většina akcí měla podobu soukromých rituálů. Tyto rituály mají mnoho podob, závisejících na založení toho kterého umělce. U někoho jsou to 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. Ta je ovšem v případě akčního umění často jediným médiem, které mu zajišťuje širší společenskou odezvu.

Mezi nejčastěji používané formy dokumentace v akčním umění patří fotografie. Její význam je zřejmý, protože mnoho akcí proběhlo právě jen za účasti fotografa. Fotografie je často také jediným médiem, které je v souvislosti s akčním uměním vystavováno a funguje na trhu s uměním. 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 nás podobu zkamenělých výjevů třeba zrovna nejméně podstatného momentu performance. Přes tyto nedostatky, jež je nutno vzít v úvahu při prohlížení dokumentace akcí, je fotografie pořád nejpřínosnějším zdrojem našeho poznání akční tvorby.

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, protože ony svůj účel splnily a jejich dokumentace by byla nic neříkající „mrtvolkou“ 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 à travers l'espace physique et le temps, les expériences, elles, peuvent durer dans la mémoire, et circulent grâce aux interactions humaines.“¹⁰

Objevení nadčasovosti v pomíjivosti je jednou z dimenzí akčního umění. 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 nechuť 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, jenž často uměleckými díly manipuluje, institucionalizuje je a umrtvuje. 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 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 nezbývá 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. Přesto je nutné se o to pokusit a hledat další souvislosti, které by vrhly více světla na toto období, jež nám málem proklouzlo mezi prsty. Je závažnou skutečností, že české akční umění jako celek je téměř nezpracovaným fenoménem. Je pravda, že o některých okruzích a jednotlivcích (například Křižovnická škola, pražská body artová „trojka“, tvorba Milana Knižáka) a jejich akční tvorbě existují publikace. Nikdo se však, kromě výstavy Umění akce¹¹, zatím nepokusil dát tyto jednotlivé umělecké postoje do vzájemných souvislostí. Já sama jsem při psaní této knihy byla nucena vyvinout téměř detektivní úsilí, pečlivě prohledat nejrůznější katalogy, střípek po střípku skládat mozaiku dobových časopiseckých článků a navštívit většinu umělců, kteří se akčnímu umění u nás věnovali, abych získala informace, jež se v žádné knihovně objevit nedají. Musím konstatovat, že všichni, které jsem oslovila, mi vyšli maximálně vstříc. Poskytli mi veškeré materiály a snažili se rozpomenout na věci dávno minulé. Tímto bych jim všem ráda poděkovala.



1 PRŮLOM DO KAŽDODENNOSTI

V druhé polovině 20. století vznikla 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 ho 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, o nichž jsem se zmínila v úvodu, mezi první akční umělce u nás patří bezesporu Milan Knížák. Autorově rané tvorbě vznikající v souvislosti se skupinou Aktuální umění, jež je zcela orientována na proměnu života a společenskou osvětu, je věnována první podkapitola. V druhé podkapitole pojednávám o nejrůznějších kolektivních akcích, které vznikaly větší-

nou na přelomu 60. a 70. let. Do této podkapitoly je zahrnuta tvorba umělců patřících k okruhu Křížovnické školy čistého humoru bez vtipu, volného sdružení K. Q. N., tajné organizace B. K. S. a dalších. V závěru zařazují podkapitolu Akce v galeriích, která mimo jiné ukazuje, jak malou oficiální podporu mělo akční umění za bývalého režimu.

I. Tvorba Milana Knížáka

Osobnost Milana Knížáka je výjimečná svým vyhraněným životním i uměleckým postojem. Autorova znepokojivá tvorba se začíná rozvíjet na začátku 60. let po neúspěšném pokusu studovat malířství na pražské Akademii výtvarných umění, jejímž rektorem se o mnoho let později stal. Je založena na ojedinelém způsobu uvažování a novém přístupu k nejrůznějším uměleckým disciplínám. Knížákova kreativita a neotřelé myšlení zasáhlo do mnoha oborů nejen výtvarného umění, ale i hudby a literatury.

Pravděpodobně prvními aktivitami, které Knížáka přiblížily postupům akčního umění, byly tzv. krátkodobé výstavy. Malý byt na Novém Světě v Praze autorově výtvarné činnosti prostorově nevyhovoval, 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, která většinou setrvala v určité poloze nebo gestu a byla nedílnou součástí prostředí.

V této době se Knížák seznámil s bratry Machovými, Janem Trtilkem a Soňou Švecovou. Ze společných diskusí a aktivit na pokračování 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*.

„Byl to začátek, ale bylo to také rozloučení. Opuštění všech statických forem projevu. Žádné obrazy, objekty, sochy, žádné definitivní, pro koncertní síně 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.“¹

Jednou z těchto „demonstrací pro všechny smysly“ byla *Aktuální 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, v níž byla rozlitá voňavka atd. Po skon-

čení 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 *Aktuální 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 Knížáka ustálilo, je často odlišné od chápání happeningu na západě, kde se mnohé happeniny konaly v galeriích a na jevištích experimentálních divadel. Mnoho z nich v sobě podrželo symbolismus hraného a výtvarného umění a nedokázalo, a často ani nechtělo, diváka totálně aktivizovat a zapojit do dění. Je pravda, že Kaprowova definice a řada jeho happeningů umožňuje tento radikální přístup, ale jen nemnoha západním umělcům se opravdu podařilo překročit hranice byť provokativního, ale stále pouze jevištního výstupu. Z toho důvodu je na západě možné sledovat logický přerod happeningu v performanci.

Radikální přístup skupiny Aktuální umění happening odmýtizovává, oproštuje od zbytků divadelních a výtvarných konvencí a do důsledku realizuje poslední větu Kaprowovy definice happeningu: „Je uměním, ale zdá se, že je blíže životu.“ Ve svých akcích se vzdaluje od pojetí akčního umění jako experimentálního uměleckého projevu. Ukazuje, že jde o životně nutnou aktivitu, obrodu celé společnosti. Právě pojetí happeningu u Knížákovy skupiny upozorňuje na hlubší zdroje akčního umění. Zdroje, které pramení z dávných obřadů, her a slavností. O tom, že forma happeningu není ve skutečnosti objevem 50. a 60. let 20. století svědčí úryvek z definice karnevalu od Michaila Michajloviče Bachtina:

„Jeho místo je na hranici mezi uměním a životem. Je to vlastně sám život, jen zformovaný do zvláštní podoby s vlastnostmi hry. Karneval nezná dělení na účinkující a diváky.“²

Patrně nejvýznamnější Knížákovou akcí roku 1964 byla *Demonstrace jednoho* (OBRÁZEK Č. 1). 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 formuloval ve své „přednášce jako demonstraci“ *Proč právě tak*, pronesené v roce 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, která má svůj tajemný, diváky jen tušený účel. 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 ozvláštněné „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* (OBRÁZEK č. 2).³ Druhá manifestace byla akcí (happeningem) pro větší počet účastníků, kteří byli vybízeni k nejružnějším bezúčelným činnostem (házet po sobě zmuchlanými papíry, spolupodílet se na třetím vydání časopisu AU, sestoupit se svíčkami do sklepa, tam je zhasnout a poslouchat stékající vodu atd.). Na Jindřicha Chalupického, který se této akce zúčastnil, hluboce zapůsobila její prostota a společenství, jež mezi účastníky vytvářela.

„Knížákově počínání bylo prosto uměleckých ambicí. Jenom osvobožovalo lidi od naučeného způsobu života, vedlo je k zasutým vrstvám vědomí, zapomínáním možnostem existence. Hráli jsme si.“⁴

Za zvlášť významné považoval Chalupický zakončení *Druhé manifestace*, kdy se Soňa Švecová pomalu svlékala a vhadzovala jednotlivé kusy oblečení na hořící hranici, kterou účastníci akce předtím připravili. Magičnost tohoto neobvyklého striptýzu byla paradoxně negována zpěvem banálních národních písní, dokud dívka nebyla jen v černém přílehlavém trikotu a z kruhu diváků neutekla. Ti byli vyzváni, aby strip-térku následovali a v ohni spálili své šaty, doklady, peníze, což se však setkalo jen s rozpačitou odezvou. O úplném závěru této části akce Chalupický napsal:

„Zůstali jsme tam ještě pár dlouhých chvil mlčky stát; okouzleně se dívali do plápolajícího ohně, poslouchali jeho praskot a nejasně si uvědomovali, že v tom nudném a kalném polední sychravé městské neděle, pár kroků od široké třídy, odkud k nám chvílemi zazníval hluk projíždějících tramvají a aut, se před námi odehrál v symbolické podobě archaický ritus upálení panny.“⁵

Přestože málokdo zná přesná antropologická fakta, za jakým účelem, kdy a kde byly tyto rituální oběti prováděny, je oběť upálením hluboce vryta do podvědomí i historie našeho národa.⁶

V roce 1965 se Knížák se svými přáteli věnovali vymyšleni nejružnějších her a výzev, které psali po zdech, na papírové vlašťovky, které posílali po větru nebo rozesílali poštou formou dopisů na náhodně vybrané adresy (PŘÍLOHA č. 3). 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* (PŘÍLOHA č. 4). Tato akce ztroskotala hned po začátku, kdy na Národní třídě zasáhla policie. Její pojetí je však důležitým posunem v Knížákově myšlení. Po akcích jako *Aktuální procházka po Novém Světě* (1964), *Druhá manifestace Aktuálního umění* (1965), (OBRÁZEK č. 2), *Hra na vojáky* (1965), které 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 nejružnější 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 osamocené a mlčenlivě, jako přišli. Tím by se ještě umocnila posvátnost a tajemnost úkonů, které měli celý den provádět, a zvýšila by se magičnost společenství, jež bylo tímto nezvyklým zasvěcením ustaveno.

Roku 1966 je ustaven **Klub Aktual**, který navazuje na myšlenky skupiny Aktuální umění. K Aktualu se připojuje další výrazná osobnost, **Robert Wittmann**. Ten na sebe upozornil *Výstavou skutečností ulice* (1966), v níž jako by navázal na pouliční akce Vladimíra Boudníka. Do postranní uličky na Malé Straně rozvěsil prázdné rámy, aby v nich účinkovali sami diváci – náhodní kolemjdoucí. Tento lyrický happening a zároveň environment zcela v duchu Aktualu ukazoval nové možnosti vnímání role umění v životě.

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 pasem Serge Oldenbourga, s nímž se podařilo emigrovat vojínovi základní vojenské služby, jsou aktivity Milana Knížáka a jeho přátel pod stále ostřejší kontrolou Státní bezpečnosti.

V roce 1967 Aktual realizoval jednu z nejnáročnějších akcí – *Manifestaci pospolitosti*. Březen 1967 byl Aktualem prohlášen za měsíc celosvětové manifestace pospolitosti. Knížák se svými přáteli rozeslal tisíce dopisů, v nichž vyzýval k aktivní spoluúčasti velvyslanectví, vojenské hodnostáře, kněze, závodní výbory, váleční 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 jakýmkoliv 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, jež 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. „V cizotě Ameriky si může jasněji uvědomit sama sebe. Změna jde hluboko,“ a dále Jindřich Chaloupecký cituje z Knížákova dopisu:

„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.“⁷

Tímto vyznáním Knížák velmi výstižně charakterizoval cestu, kterou se jeho tvorba začala ubírat. Je logické, že sám používá slova „obřad“. Jeho akce totiž opravdu začínají mít podobu 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 filosofickým hlásajícím oproštěnost 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 velmi prosté myšlenky: „Lidé se zavázanýma očima leží tiše na zemi. Dlou-

ho." Divácky je tato akce naprosto nezajímavá, pozorovatelné jsou jen polohy, které si jednotliví účastníci zvolili jako nejvhodnější. 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 všemi 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*. Tento 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 míčky rozejít.“ Obtížnost této akce je zřejmá, proto není divu, že se k účasti odhodlali jen nejodvážnější, a ne všichni vydrželi do konce. *Obtížný 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. Knížáková akce je však ještě umocněna nuceným spoluprožíváním této neobvyklé životní situace, v níž přítomnost jiných lidí bez možnosti komunikace může být nesnesitelná. Účastníci byli vy-

staveni 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 Knížák pokračuje v aktivitách Aktualu:

„Využívat každé situace k demonstraci, k útoku na své okolí a na sebe samého. Použít prostředky s co nejpřímější intenzitou působení. Učinit z mnoha všedních životních situací hru a tím je zbavovat křečovitosti a obludnosti. Působit každým gestem, slovem, činem, pohledem, vzhledem, VŠÍM. Prostá anonymní činnost. Není rozdílu mezi akcí vyvolanou záměrně a akcí spontánní. (Pokud jsou obě stejně působivé.) 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.“⁸

Vedle nejrůznějších akcí a koncertů, pořádaných spolu se členy tohoto společenství, Knížák realizoval několik akcí soukromých. Akci Stopa, v níž šlo o „zanechávání stop něčeho něžného, něčeho zvláštního, co se do sněhu obvykle neobtiskne“⁹, realizoval několikrát během roku 1971. Do sněhu v lese nechal obtiskovat nahé tělo své přítelkyně, a tak vytvořil pomíjivou „sochu“, která mohla tajemně zapůsobit na náhodného chodce. Další série akcí *Okamžité chrámy* (1970–71) předjímá Knížákovu konceptuální tvorbu druhé poloviny 70. let. *Okamžité*

AKČNÍ UMĚNÍ

pavčina morganová

chrámy (PŘÍLOHA č. 5) jsou textovým návodem, či spíše výzvou, pro jednotlivé aktéry. Tento koncept inspiroval Knížáka k řadě fotografií, na nichž se nahé ženské tělo dostává do nejrůznějších souvislostí a vytváří tak na okamžik „chrámy“, jinak nevidané.

V lomu poblíž Mariánských lázní Knížák v roce 1971 uspořádal další ze svých obřadů – *Kamenný obřad* (OBRÁZEK č. 3).

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.

Kamenný obřad je akcí pro lidi spojené určitým poutem. Spíše než pasivním opakováním dávných rituálů je 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 meditoval. 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.

V roce 1972 vznikl další obřad, a to *Tajný obřad* (PŘÍLOHA č. 6). Souvisí s návratem k přirozenosti, návratem do doby nevinnosti, do ráje. Výsledkem této akce je odbourání umělých společenských tabu a konvencí, prožití neposkvrněného stavu před vyhnáním z ráje. Knížák se zde znovu pokusil skrze umění změnit a zkvalitnit život.

V roce 1973 byl realizován *Pochod*, který připomene Knížákovy rané „procházky“. „Dav lidí připoutaných k sobě s tichým bezeslovným

1 PRŮLOM DO KAŽDODENNOSTI

tvorba milana knížáka

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.

V *Burning Mind Ceremony* (1975), (PŘÍLOHA č. 7), se symbolicky uskutečňuje obřad očisty a znovuzrození. Akt spálení šatů je v hloubi našeho podvědomí vždy spojen s odhozením něčeho, co nás tíží, spojuje s minulostí, a naopak ušití nového oděvu způsobem, který už dávno není součástí naší životní praxe, je nejen posvátným rituálem, ale i symbolem nového začátku. Tento obřad však nebyl, stejně jako některé další, realizován vzhledem k nepříznivé dobové situaci.

Aktivita Aktualu definitivně končí v roce 1973, Knížákův život se zklidňuje, uzavírá se do samoty. 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 rea-

AKČNÍ UMĚNÍ

pavlaína morganová

litě, a tak i v případech, 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.“¹⁰

Už z tohoto citátu vyplývá, že se Knížákova tvorba začíná zaobírat poněkud jinými problémy. Přesto však v druhé polovině 70. let vzniká několik dalších zajímavých akcí.

V roce 1977 Knížák realizuje *Nucené symbiosy* (PŘÍLOHA č. 8), v kterých navázal na akci z roku 1966, jejíž návod zní: „Všichni ti, kteří cítí, že k sobě patří, se sváží provazem (nebo nechají svázat) a dělají všechno dohromady. (Nebo si sešijou šaty.)“¹¹ Sociální impuls se z Knížákova díla vytrácí jen ojediněle; autor klade totiž vždy důraz na společenské spoluprožívání a v tomto případě do něho dokonce začleňuje i přírodní prvky (strom, oheň) a civilizační produkty (auto, chléb, slova). Mimoděk tak poukazuje na to, že společnost tvoříme nejen my, ale i ostatní věci, které nás obklopují.

Z roku 1977 pochází též koncept akce *Přátelství se stromem* (PŘÍLOHA č. 9), která byla realizována až roku 1980 v Západním Berlíně poblíž jezera Grünewald. Knížákovým cílem bylo uskutečnit slavnostní „společensko-přátelský“ styk s vybraným stromem, jako by byl živou bytostí. Knížák sám tuto akci nazval jednoduchým rituálem a kladl velký důraz na to, aby provedení akce nebylo pouze formální, ale aby došlo ke skutečnému kontaktu mezi člověkem a vyvoleným stromem, aby návštěvy a dopisy nebyly jen symbolickou, nýbrž skutečnou komunikací. Jak je pro Knížákovo myšlení obvyklé, v závěru rozvedl svým nepostradatelným „atp.“ další možnosti, které se v rámci tohoto principu nabízejí (přátelství s keři, potoky, kameny, oblaky atp.). S touto akcí myšlenkově souvisí *Poznávání kamene* (1977) a *Poznávání vzdu-*

1

PROLOM DO KAŽDOBENNOTI

tvorba milana knížáka

chu (1977), (PŘÍLOHA č. 21), které jsou popsány v kapitole Návrat k přírodě.

Bílý proces (1977), (PŘÍLOHA č. 10), který by mohl být zasvěcovacím rituálem jakéhosi „bílého kultu“, má ještě povahu starších Knížákových obřadů. Svou úlohu zde jistě hraje symbolika bílé barvy. Je v něm ale už patrný posun, o němž jsem se zmínila výše. Pokyny, vypadající v teoretické rovině stejně jednoduše jako tomu bylo u dřívějších akcí, jsou v praktické rovině jen těžko proveditelné (jez jen bílé jídlo, čti jen bílé knihy – bez černých písmen, učiň bílými i své myšlenky).

Na konci roku 1979 Knížák odjíždí na roční stipendium nadace DAAD v Západním Berlíně, kde mu bylo umožněno nerušeně pracovat a zúčastnit se festivalů a výstav, které Fluxus pořádal v západní Evropě. A tak mohl při příležitosti své výstavy v Bochumu v roce 1980 realizovat *Pochod II.*, jenž radikalizuje myšlenku prvního pochodu tím, že lidé mají zavázané oči, svázané ruce a jsou postupně zanecháváni na různých místech svému osudu. Jelikož podmínkou je naprosté mlčení, je tato akce jako v dřívějších dobách obtížnou zkouškou účastníků, ale i provokací kolemjdoucích, kteří se setkávají s opuštěnými účastníky. Ti netuší, kde se nacházejí, nemohou si sejmout pásku z očí a nemohou promluvit. *Pochod II.* je jednou z posledních autorových akcí, kdy klade na svého diváka velké nároky.

Z Knížákovy akční tvorby logicky vyplývá i jeho tvorba konceptuální, které se kromě návratu k malířským technikám intenzivně věnuje v 80. letech. Tak například *Parafráze* (1989) jsou Knížákovy rané akce, převedené do podoby akcí v prostoru mysli. Tyto a další koncepty přesahují meze naší obvyklé jazykové zkušenosti, ruší hranice mezi poezií, akčním uměním, matematikou a hudbou. Zabydlují a otevírají prostor mysli, který je pro Knížáka stejně reálný jako prostor vnější skutečnosti:

AKČNÍ UMĚNÍ

pavla morganová

„I prostor myslí lze považovat za realistický prostor, v kterém je možno zrealizovat téměř jakékoliv dílo, ovšem jen v případě, že jsme schopni si možnosti a intenzitu tohoto prostoru dostatečně uvědomit.“¹²

Tak se Knížákovy koncepty zajímavým způsobem přibližují *destatické poezii* Jiřího Koláře a instruktivním básnickým textům Ladislava Nováka ze 60. let.

Aktivity Milana Knížáka a Aktualu nabyly v 60. a 70. letech nejrůznějších forem: od jednoduchých her, jež novým způsobem odkrývaly nejobyčejnější aspekty života, přes spontánní uliční happenings propagující myšlenky aktuálního umění až po složité obřady, které proměňovaly mysl účastníků. Ve svém celku patří mezi nejvýznamnější projevy českého akčního umění. Snaha „aktuálních“ o radikální přeměnu života (ne umění) vedla paradoxně k tomu, že se jim podařilo změnit právě jen umění.

II. Kolektivní akce

Akční umění 60. let je u nás i ve světě ve znamení kolektivních akcí. Dominantní formou je bezesporu happening, který svou spontánností, otevřeností a důrazem na aktivní zapojení diváka vyhovoval atmosféře těchto let. V našem prostředí je však používán velice volným způsobem, často bez vědomé návaznosti na jeho přesné vymezení v západním umění. 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 au-

1 PRŮLOM DO KAŽDODENNOSTI

kolektivní akce

torského 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 nejjednodušší 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 bylo u nás provozováno většinou neoficiálně, 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 **Křížovnické školy čistého humoru bez vtipu (KŠ)**, která byla založena před polovinou 60. let v hospodě U Křížovníků v Praze.

„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.“¹³

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 *Křížovnický kalendář* (1972), jenž byl tvořen fotografiemi sedících a pivo pijících „Křížovníků“, 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 frňany alkoholu. Atmosféra Křížovnické školy je neodmyslitelně spojena s prostředím české hospody a s geopolitickou situací počátku 70. let, kdy aktivita KŠ kulminovala. V širším okruhu KŠ byly realizovány i některé autorské projekty jejích členů. Mezi nejzajímavější patří akce jednoho z ředitelů KŠ, Jana Steklíka. O jeho akcích, jako je např. *Letiště pro mraky* (1970) nebo *Ošetřování stromů* (1970), které sice mají společenský rozměr, ale jejichž těžiště leží v land artu, se zmiňuji v kapitole Návrat k přírodě.

Eugen Brikcius, další člen KŠ, patří vedle Milana Knížáka, jehož je protipólem, 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.

Tématem autorovy první etudy, kterou zorganizoval v roce 1966 u Letohrádku královny Anny, byla Zénónova aporie o rychlonohém Achillovi a želvě. Sám důstojně oblečen, s buřinkou a motýlkem, vystoupil v roli Achilla, jenž se snaží nedohonit želvu, kterou představovala „nedostižitelná“ rusovláska.

Na jaře 1967 Brikcius realizoval hned několik akcí. Vedle překombinovaného happeningu v Hlávkově koleji v Praze¹⁴ to byla především

první (jarní) verze *Zátiší s pivem* na Kampě (OBRÁZEK č. 4). Estetickým záměrem této akce bylo vytvořit zátiší, které – když si odmyslíme hosty – existuje v každé hospodě. Celou akci, na níž se účastníci dostavili s vlastními půllitry, které naplnili v nejbližší hospodě, 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. Druhou (zimní) verzi *Zátiší* zorganizoval Brikcius v únoru roku 1968. Na bílém sněhu se zlatavá barva piva, které je pro Čechy nápojem plným svérázné symboliky, ještě lépe vyjímal.¹⁵

Happening *Děkuvzdání* (1967) uspořádal Brikcius jako slavnostní hold chlebu v prostorách Ledeburské zahrady, která autora svým ústředním strmým schodištěm lákala k inscenaci starobylého obřadu: „Chtěl jsem sobě i jiným splnit dětskou touhu prožít nějaký nádherný obřad.“¹⁶ Účastníci s bochníky chleba se shromáždili v Motole, odkud odjeli tramvají na Střelecký ostrov, kde pohřbili bohyni Podchlebu pod chleby. Symbolicky tak nacvičili opak následného rituálu, v němž každý sám vystupoval po schodišti Ledeburské zahrady, aby položil k nohám Podchleby, sedící na barokním oblouku ve vrcholku zahrady jako na trůnu, 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 brikciiovské 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 autorovy 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 Brikciusova 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 úlohu iniciátora změn, který své okolí neustále provokuje k akci, ke změně předsudků a stereotypů. Vedle tohoto odpovědného přístupu se mohou Brikciovy 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 v tehdejší době vládnoucím režimem hodnoceny stejně – jako protizákonná výtržnost.

Na podzim roku 1967 se uskutečnil ve Špálově galerii v Praze u příležitosti Brikciusova osvobozujícího rozsudku happening *Patření na ideu obrazu* (PŘÍLOHA č. 11). Jeho úvodní část byla důmyslnou manipulací s časem návštěvníků, kteří si podle instruktaže namluvené Brikciusem a pouštěné z magnetofonu přeřizovali hodinky, aby se nakonec vrátili zpět do reálného času; v plynových maskách, jež si vynutil fakt, že zápalné šňůry byly silně kouřivé, shlédli pak zapálení věčného obrazu, který se v okamžiku svého zániku sám osvitil.

V zimě 1967 následoval synchronizovaný happening č. 7 *Polidštěná křižovatka*. Hlavním Brikciusovým záměrem bylo uskutečnit demonstraci, která by nemohla být rozehnána. A tak vymyslel, že skupiny lidí mohou využít takzvané zelené vlny a tempem, podle naskakování zelené a červené, obcházet pořád dokola určenou křižovatku. Podle

instrukcí, daných každé skupině účastníků ve Špálově galerii, se skupiny poté samostatně přesunovaly a na různých místech potkávaly, aby společně obcházely křižovatky. Následně se pak přemístily, plnice nej-různější úkoly, do Motola, kde Brikcius na bílém sněhu nakreslil bílou čáru, která symbolizovala hranici Prahy, za níž může dle rozhodnutí státního prokurátora uskutečňovat své umění. Účastníkům zde byly z pytle rozdány pravé boty, jejichž levé protějšky si museli najít na nedaleké louce, kde je Brikcius toho rána rozházel.

Smith-Novak Event uspořádal Brikcius s dvěma anglickými výtvarníky na jaře roku 1968. Na Staroměstském náměstí vyvěsili výzvu kolemjdoucím, aby projevili sympatii k londýnským občanům, kteří se jmenují Smith, tím že jim zašlou pohlednici (pohlednice s nadepsanými adresami, vybranými z londýnského telefonního seznamu, Brikcius se svými společníky na místě rozdával) a napíší na ni adresu jednoho pražského Nováka – aby tak možná vzniklo přátelství na dlouhá léta. *Smith-Novak Event* nemá daleko k myšlence *Manifestace pospolitosti*, kterou v roce 1967 zorganizoval Aktual. Obě tyto akce určitým způsobem vypovídají o duchovní atmosféře 60. let.

Spíše divadelní ráz měl happeningový večer *Pocta Mistru Horskému* (1968), inscenovaný Brikciusem v Ostravě. Promítání filmu z happeningu *Zátiší*, na které se diváci dívali přes rameno zrcátka, doplňovalo pódiové vystoupení Mistra Horského. Jakmile Mistr Horský, básník, piják piva a Brikciusova múza, přiložil k ústům jedno z desíti piv stojících před ním, začala hrát hudba. Ta každého zřetelně upozornila, že Mistr pije. Akt pití piva tak Brikcius představil v mírně groteskní poloze jako slavnostní rituál.

Brikcius uspořádal ještě celou řadu happeningů, pro něž někdy používal název cvičení, který lépe vyjadřoval autorův postoj k tomuto

druhu umění. Na konci 60. let to byly především pikniky, jimiž se Brikcius snažil duchovně „mapovat“ město (např. *Piknik na Zámeckých schodech*, 1968). Brikcius chápe piknik, podobně jako svatbu nebo pohřeb, jako základní společenskou slavnost. Ve své podstatě byly však Brikciusovy aranžované pouliční akce a pikniky především svérázným materializováním vlastního filosofování. Pro jeden z nadlouho posledních Brikciusových happeningů to je především „teorie netvoření“, která poukazuje na zbytečnost tvorby. Podle ní měl autor vybrat situaci a pak pouze asistovat a pseudovýtvarně zaznamenávat, jak živel působí.¹⁷ *Sluneční hodiny*, které s přáteli realizoval v roce 1970 v opuštěném lomu v Roztokách u Prahy, se vlastně vytvořily samy, autor jen zaznamenal jejich podobu.¹⁸ Každou hodinu od východu do západu slunce byl zvěčněn jeho stín tím, že byl po celé jeho délce natažen bílý pás. Byl to jakýsi ideální rámec pro absolvování pikniku, který v místě celý den probíhal. Tak Brikcius umožnil několika svým přátelům zažít den v jeho úplnosti, plně si uvědomit sounáležitost času a pohybu Slunce i další věci, jež provázejí každý náš den a právě proto zůstávají nepovšimnuty.

Rámec Brikciusova pikniku byl však natolik svobodný, že nebránil **Rudolfovi Němcovi**, dalšímu členu KŠ, realizovat několik verzí *Kuklení*, v němž balil do igelitu sebe i ostatní. Akce *Pronikání* (1971) a *Kuklení* (1970), ve kterých šlo o setkávání nalezených předmětů s tělem a o konfrontaci tělesnosti s civilizačním odpadem, uskutečnil Němec vícekrát na různých místech a s různými aktéry. Měly spíše soukromý charakter a úzce souvisely s autorovou malířskou tvorbou navazující na dílo Yvese Kleina.

Společně s Rudolfem Němcem uskutečnil Eugen Brikcius v roce 1970 *Dalekohledění*. Tato akce vycházela z myšlenek Presentologic-

ké společnosti, kterou společně založili v roce 1968. Fotografie panoramatu města, v tomto případě Petřína z vyhlídky na Starých zámeckých schodech, autoři dotvořili nakresleným útvarem, který byl podle jejich náčrtu realizován i ve skutečnosti tak, aby proporčně odpovídal náskytu na fotografii. Náhodným kolemjdoucím i pozvaným se naskytla jedinečná podívaná, jak se útvar, tak jak byl zakreslený na fotografii, objevoval v reálném prostředí (na louce pod Nebozízkem ho pomocí rolí papíru ve smluvený čas a ve skutečném měřítku realizovalo několik Brikciusových přátel). *Dalekohledění* je ukázkou velkolepého mystifikujícího projektu, který jako by předjímal Brikciusovy mediální mystifikace z první poloviny 90. let. Na počátku 70. let se Brikcius kriticky postavil k faktu, že v mnoha případech „akční umění zbytnělo ve vlastní dokumentaci“¹⁹ a svou akční tvorbu na dvacet let přerušil. V 70. a 80. letech se převážně věnoval literatuře.

Olaf Hanel se začal zabývat netradičními přístupy k tvorbě již v druhé polovině 60. let. Ještě než se stal členem KŠ, vytvořil několik drobných land artových akcí, které byly většinou založeny na vizuálním kontrastu. V roce 1971 zorganizoval první větší akci, *Setkání – Profily*. Okruhu svých známých rozeslal fotografii místa a text, v němž je žádal, aby mu na fotografii vyznačili, kam chtějí, aby byl v krajině umístěn profil jejich hlavy, a zároveň je pozval, aby se tam v určitou dobu přijeli podívat. Když přicházeli, bylo už na poli rozestavěno přes dvacet různě barevných hobrových desek, v nichž byl vyříznut obrys hlavy každého z vyzvaných. Tato neobvyklá instalace vyzývala k různým hrátkám, protože otvorem obrysu byla vidět okolní příroda, která se tak dostávala do nových souvislostí, ale i profily ostatních. Akce vyvrcholila spálením všech obrysů. Oheň se stal hlavním výrazovým prostředkem i několika dalších Hanelových akcí, o kterých se zmíním v kapitole Návrat k přírodě.

Už od roku 1970 se Olaf Hanel věnoval pokusům s mýdlovými bublinami, jež se staly základním výrazovým prostředkem jeho nového přístupu ke kresbě. Tato výtvarná tvorba na samé hranici akčního umění se stala součástí akce *Poselství příštím generacím* (1974), kterou Hanel symbolicky zakončil svou akční tvorbu. Na poli, na němž se konaly o několik let dříve *Profily*, udělal na několika bílých deskách bublinami skvrny a desky zakopal do země, aby je mohly další generace objevit a lámat si hlavu s tím, co toto „tajemné“ poselství znamená.

Je potřeba zdůraznit, že Hanel svým akcím vždy nechával volný průběh a se skepticismem sobě vlastním počítal se spontánní reakcí účastníků, ať už byla jakákoli. Tato volnost vyvrcholila ve vlasteneckých tripech, jejichž byl Hanel hlavním iniciátorem a organizátorem. 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. Vlastenecké tripy 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* (1974), (OBRÁZEK č. 5), se uskutečnila na jaře v souvislosti s Pražským jarem, které je tradičně otevíráno Smetanovou Mou vlastní. 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* (1974) mělo podobnou atmosféru, kterou taktéž doplňovala hudební produkce kmenových kapel. Tyto výlety patřily k posledním akcím široké komunity KŠ, která v této době už překročila kulminační bod své činnosti.

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* (OBRÁZEK č. 6).

Skupina přátel, kterou tvořili především členové undergroundových skupin Plastic People of the Universe a The Primitives Group²⁰, za nejrůznějšího dovádění putovala do Průhonic, aby tam do rybníka Bořín vhodila 37 barevných míčů. Pomíjívá a v čase proměnlivá plastika, která byla společným dílem účastníků, vody a větru, přímo navazuje na autorčinu sochařskou tvorbu. Ságlová se ve svých objektech zabývala fixovaným i reálným pohybem míčků. Její snaha o zapojení diváka do tvorby díla, jež se v tehdejší konzervativním galerijním prostředí zdála neuskutečnitelná, se v této akci konečně uplatnila.

Zapojení civilizačních předmětů do přírodního prostředí je pro většinu akcí Zorky Ságlové typické. Stalo se i základem happeningu *Pocta Fafejtovi* (1972), k němuž Zorku Ságlovou inspirovala legenda, rozšiřovaná texty skupiny Plastic People, o pražském drogisti, 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 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.²¹

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 humoru bez vtípu 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 Vaníčková, Jiří Žižka a další. Aktivity K. Q. N. začínaly improvizovanými akcemi na ulici nebo v přírodě. Jako příklad může sloužit akce *Krmení ptáčků* (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 zříceninou mlýna vymalovali. Tak byl dán prostor kreativité 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 prostředí. Za všechny bych se zmínila například o 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 jejimu 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.“²²

V roce 1973 K. Q. N. uspořádalo *První velký plenér – ohňovou událost* (OBRÁZEK Č. 22). Několik lidí se rozešlo za noci po údolí za vsí. Po chvíli bloudění každý zapálil svíčku nebo louč a pokusil se podle světél najít ostatní. Nakonec se všichni sešli na stejném místě. Z této půvabné akce zůstala fotografie snímaná fotoaparátem s otevřenou závěrku, který byl umístěn na kopci nad údolím. Podobného momentu využili příslušníci K. Q. N. na sympoziu *Neolitická malba*, organizovaném Sonny Halasem v bývalých stříbrných dolech v Domašově u Brna pod heslem: „Nemáme-li neolitickou malbu, uděláme si ji sami.“ Fotoaparát tentokrát postavili na konec důlní chodby. Fotografie zachytila pohyb svíček a baterek, jimiž si účastníci sympozia svítili na cestu nebo na svou „neolitickou“ tvorbu.

V druhé polovině 70. let vzhledem k emigraci některých členů a stále většímu zájmu policie aktivity K. Q. N. utichly. Někteří, jako například Pavel 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 vzniká v přírodě. Tento přesun souvisí nejen s přiosřtenou 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 pocíťován příchod jara. I v dnešní době, kdy zima není obdobím hladu a úzkosti, je jaro 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**, uskutečněným taktéž v letech 1973 a 1974.

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. V této akci

se objevuje Havlíkův sklon k utopickému minimálnímu gestu a jisté metaforičnosti, které se naplno projevily v jeho akcích z 80. let, o nichž pojednávám v dalších kapitolách.

V akci *Svatba* (1982), (OBRÁZEK č. 7), která se konala na louce u Nyklovic na Českomoravské vrchovině, Havlík s přáteli „oddali“ Břízu bradavičnatou a Smrk ztepilý, tím, že k osamělému smrčku přisadili jeho novou družku. Tato událost se stala podnětem k malé společenské slavnosti v přírodě, kterou uspořádali na počest „novomanželů“.

Na závěr podkapitoly o kolektivní aktivitách je třeba se zmínit o tajné organizaci **B. K. S.** (Bude konec světa), která vznikla roku 1974. B. K. S. je sdružením umělců, kteří se zabývali výtvarným uměním, literaturou, divadlem, hudbou, filmem jako formou podvrtné činnosti páchané na oficiální kultuře normalizační éry. Stejně jako Křížovnická 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 (PŘÍLOHA č. 12, OBRÁZEK č. 8), 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 klišování – 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. Akce v galeriích

Ve 20. století byla jako veřejný prostor pro prezentaci umění ustavena galerie. Právě akční umění se svou vzpourou proti zavedenému chápání umění z tohoto prostoru snažilo vymanit. Ukázalo, že umění je možné vnímat i na ulici, v negalerijním prostoru nebo v přírodě, a zasadilo tak zásadní úder poválečnému rozvoji uměleckého provozu. Už v průběhu druhé poloviny 60. let se však akční umění, happeningy a performance staly ve světě módou a během 70. let dokonce přestaly být pouze okrajovou záležitostí nejavantgardnějších kruhů. Staly se všeobecně vyhledávanou kulturní podívanou prezentovanou nejen v prestižních galeriích, ale i na mezinárodních festivalech. I umělci zabývající se land artem, jejichž díla na odlehlých místech byla divákovi jen těžce dostupná, začali opět využívat tradičního prostoru galerie k prezentaci fotodokumentace nebo instalací souvisejících s jejich díly ve volné krajině.

České akční umění bylo jak v 60. letech, i přes uvolnění koncem desetiletí, tak v těžké normalizační době ve zcela jiné situaci a bez oficiální podpory. Proto v dějinách tohoto uměleckého projevu v Čechách a na Moravě najdeme jen několik akcí realizovaných v galerijním prostoru.

Pravděpodobně první akcí realizovanou v galerii bylo **Brikciusovo Patření na ideu obrazu** (1967), které mladému strůjci happeningů umožnil Jindřich Chaloupecký. Ten za svého působení v pražské Galerii Václava Špály podpořil i realizaci neobvyklého projektu **Zorky Ságlové**, která v srpnu roku 1969 vystavila v rámci výstavy Někde něco 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 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 v soudobém 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 sena, patřící k tradičním pracím venkovských obyvatel, je jednou z nejoblíbenějších autorčinych činností.²³ 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.

Úplně jinou atmosféru měla *Osmihodinová výstava*, kterou pro návštěvníky Domu umění města Brna připravil v roce 1970 **Dalibor Chatrný**. Jak ukazuje text Jiřího Valocha (PŘÍLOHA č. 13), Chatrný umožnil divákům, aby se přímo podíleli na vytvoření díla, řešícího výtvarnou problematiku, kterou se v tehdejší době zabýval. Neméně zajímavá je i rekonstrukce a zakreslení ideální verze, realizované autorem o týden později. Chatrného snaha vtáhnout diváka do procesu tvorby konkrétního díla byla na přelomu 60. a 70. let velice aktuální. Bylo však vzácnou

AKČNÍ UMĚNÍ

Pavlaína Morganová

výjimkou, že mohla být realizována v rámci galerijního prostoru. Za to patří dík především Jiřímu Valochovi, který tyto aktivity v Brně podporoval.

V 70. letech realizovalo několik českých body artistů řadu svých performancí v galeriích v Polsku²⁴ a v Maďarsku, kde v té době byly pro tento druh umění relativně příznivější a svobodnější podmínky. Je však třeba zdůraznit, že pro Petra Štemberu, Jana Mičocha a další byla vždy nejdůležitější sama performance, a galerie byla jen jedním z míst, kde bylo možné ji realizovat. Výjimkou je poslední akce **Jana Mičocha** nazvaná *Noclehárna* (1980), (OBRÁZEK č. 9). Mičoch, který na konci 70. let začal pochybovat o smyslu akčního umění, nechal nabídnutý prostor galerie De Appel ve středu Amsterdamu na čtrnáct dní přetvořit ve veřejnou noclehárnu. Toto sociální gesto vyplynulo z jeho rezignace na uměleckou tvorbu a potřeby začít se plně věnovat obyčejnému životu. Vzhledem k tomu, že nezískal výjezdní doložku, mu nebylo umožněno uskutečnit pointu celé akce, kterou bylo anonymní přespání ve vlastním „uměleckém díle“.

Do této podkapitoly je třeba vřadit i tvorbu **Josefa Daňka**, který spolu se svým neodmyslitelným partnerem **Blahoslavem Rozbořilem** uskutečnil v 80. letech celou řadu vystoupení při nejrůznějších příležitostech (často vernisážových). Jeho přednášková vystoupení, při nichž používá neobvyklé výtvary z jiných oblastí své činnosti, se pohybuji někde na pomezí absurdní přednášky, groteskní estrády a performance. Jak trefně řekl Radek Horáček: „Pojmy jako performance, happening, přednáška, absurdní divadlo, improvizace či literárně dramatické pásmo (v případě Daňka a Rozbořila) nemilosrdně selhávají.“²⁵ Jejich naprosto nezařaditelný způsob komunikace s diváky se v brněnském prostředí stal legendou. Souvisel s atmosférou uvolněnějších, ale po-

1 PRŮLOM DO KAŽDODENNOSTI

akce v galeriích

řád nesvobodných 80. let. Svou hravostí, perzifláží, ale i brilantností „posunutého“ myšlení a podivných teorií se zvláštní vnitřní logikou, na chvíli v salvách smíchu osvobodzoval diváka od všední reality, dával mu však i ne jeden podnět k zamyšlení.

Dalším umělcem, který realizuje své akce v galerii, a to většinou v rámci vernisáže, je **Svatopluk Klimeš**. Klimeše k tomu vedla především potřeba představit divákům blíže médium, s nímž pracuje ve své ateliérové tvorbě. První autorovou akcí bylo *Testování*, uskutečněné v roce 1985 při příležitosti otevření vlastní výstavy v ÚKDŽ v Praze. Hosty nechal ochutnávat ze zkumavek vzorky 25 druhů tekutin (nejrůznější odvary, čaje a drogy) a porovnávat je s očíslovanými papírky namočenými ve vzorcích. Podobné papírky totiž Klimeš už delší dobu rozesílal svým přátelům a toto pro ně byla příležitost porovnat chuťový zážitek s vizuálním.

Od roku 1986 byly Klimešovy vernisážové performance věnovány ohni, který je autorovým neodmyslitelným pomocníkem při tvorbě obrazů a kreseb. Pro vernisáž výstavy v ÚMCH ČSAV v roce 1986 připravil Klimeš *Banket s ohněm*, ve kterém divákům předvedl fenomén, jehož „živelnost“ proměňuje tvorbu obrazu v akci. Na stole, jakoby připraveném k vernisážovému občerstvení, autor rozprostřel na vidličkách a porcelánových mísách nejrůznější hořlavé látky a v setmělé místnosti předvedl jejich rozmanité hoření. Tuto performance, která měla podobu tajemného alchymistického rituálu, Klimeš dále rozvíjel a obměňoval při několika dalších výstavách. V tomto smyslu má Klimešova performance spíše divadelní ráz, úzce související s médiem instalace, protože objekty-relikvie, zbylé po performanci, autor obvykle ponechal na místě po celou dobu výstavy.



2 NÁVRAT K PŘÍRODĚ

V rámci českého akčního umění existuje jen málo akcí, které alespoň vzdáleně nesouvisí s přírodou nebo s přírodními elementy. To vyplývá především ze stavu ducha v našem přetechnizovaném světě, který se přírodě odcizil, ba dokonce se od ní zdánlivě izoloval. Přesun umělecké aktivity do přírody je vzhledem k tomu, že umělec vždy citlivě vypovídá o situaci své doby a leckdy ji i předpovídá, varujícím gestem, které signalizuje nebezpečí civilizaci, jež si neuvědomuje, že je na přírodě závislá stejně jako před staletími.

„Mnoho umělců se snaží znovu porozumět elementárnímu jazyku přírody, řeči země, vody, vzduchu, ohně, kterou byl člověk oslovován od počátku své existence. Tato prapůvodní řeč, jíž lidé – jestliže chtěli přežít – museli porozumět dříve, než se naučili sami mezi sebou domluvit, tato téměř zapomenutá nejstarší forma komunikace je dnes postupně znovuobjevována těmi autory, kteří se snaží pracovat v souladu s přírodou, jejichž intervence do krajiny se omezují pouze na zvýznamnění nebo interpretaci určitých přírodních fenoménů.“¹

Land art, tedy krajinné umění, mělo a má mnoho podob. V českém prostředí se pojmem land art označuje v širokém slova smyslu jakákoliv akce či instalace pracující s přírodními elementy nebo reali-

zovaná v přírodním prostředí. Takto chápaný land art, jelikož je v něm většinou přítomen akční prvek, se tradičně řadí do kontextu českého akčního umění. Oproti americkému land artu jde u nás většinou o komornější realizace. To vychází nejen z naší specifické situace během komunistického režimu, ale též z povahy české krajiny. Její malebnost je naprostým opakem rozlehlosti a monumentálnosti míst, kde pracovali američtí land artisté. Navíc každé místo má u nás za sebou tisíciletou historii, která spoluvytváří genius loci. Proto je u českého land artu často těžké rozhodnout, jde-li o monumentální sochařství, instalaci či akci v přírodě. Ve většině akcí a krajinných realizací je totiž spojeno více přístupů. Proto je také velice obtížné dělení této kapitoly. První podkapitola, kterou jsem nazvala Proměněná krajina, je věnována nejrozličnějším krajinným realizacím. Druhou podkapitolu Archetypy jsem pak orientovala podle obsahových prvků vyskytujících se v mnoha akcích, jako jsou archetypální a vesmírné symboly: kámen, strom, voda, oheň atd.

Množství výtvarných přístupů k práci s přírodou nebo v přírodě je téměř nevyčerpatelné. Důležité však je, že člověk konce dvacátého století pocítil potřebu znovu se přírodou zabývat a navrátit se do její náruče. Tento návrat je, jak dále píše František Šmejkal, často provázen:

„...návratem k starým obřadům a rituálům, které člověka, žijícího v souladu s přírodou, provázely po celá tisíciletí a 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.“²

I. Proměněná krajina

Od nepaměti lidstvo proměňovalo přírodu – kácelo a vypalovalo lesy, obdělávalo půdu a stavělo svá obydlí. Člověk se jen stěží vyvaruje toho, aby přírodu nepřetvářel. Vždyť i šlépěje vnímavého poutníka ji nějakým způsobem proměňují. 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. Umělci však nechtěli přírodu přetvářet – vědomi si až příliš zmocňovatelského postoje naší civilizace – 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 zřetelně 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 rozmožklé travnaté stráně položil chromované koule, které byly základním elementem jeho tehdejších reliéfů. Tyto dvě realizace, jež nazval *Akce v krajině*, jsou zajímavé tím, že jako první v českém umění využívají interakce umělého 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 během let 1968 a 1969, Demartini nazýval Demontrace 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 svahu Chatrný umístil kruhová zrcadla, která odrážela opačný horizont, a navíc se při 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 přehradu, které dosahují těsně pod povrch vody, aby členily a čeřily zrcadlo vodní hladiny, nebo projekty monumentálních zrcadel vertikálně rozdělujících krajinu, která umožňují neobvyklou optickou iluzi atd. (PŘÍLOHA Č. 14). Cigler též pracoval s umělým světlem, jímž pomocí světlometů, světelných koridorů nebo stěn ozvláštňoval 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), který byl navozen tím, že po zasněženém 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 ozvláštňoval 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* (OBRÁZEK Č. 10). 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 vzlít ke svým vzorům na obloze a splynout s nimi. Mraky jsou pro Steklíka symbolem svobody, protože si i v dobách totality mohly klidně putovat přes hranice a zase nazpátek.³ Tato akce vznikla jako mnoho jiných Steklíkových akcí ze spontánního nápadu reagujícího na možnosti situace. Na rekon-

struovaném 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 velmi zajímavé akce.

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 – 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 kterém 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 společenskému charakteru, zmínila už v první kapitole. Dvě land artové realizace, které Ságlová vytvořila na jaře roku 1970, mají spíše soukromý charakter. Účastnilo se jich pouze několik nejbližších přátel a příbuzných. *Pocta Gustavu Obermanovi* (1970), (OBRÁZEK č. 11), 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 benzinem, se začaly objevovat další význa-

my. 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 chodil po lukách a pro svoje potěšení plival oheň. Jednou ho při této „protoakční“ činnosti chytli četníci a ztloukli ho. K jeho poctě pak na sněhové pláni těsně před setměním vzplál kruh z jednadvaceti ohňů. Všechny pět účastníků se shodlo na tom, že tato akce patří k jejich nejsilnějším zážitkům.⁴ Její magickou silou, „evokující rituál zápalných obětí, přežívající z dávných dob až do naší současnosti“⁵, ještě umocnilo 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 plén, 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.

Dalším z mladší generace umělců, kteří se na konci 60. let začali zabývat land artovou tvorbou, je **Petr Štembera**. Mezi léty 1970–71 uskutečnil řadu zásahů do přírodního prostředí, ať už to bylo vymezování 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. Neméně zajímavé bylo autorovo Přenesení kamenů (1971), o kterém se zmíním v následující podkapitole.

Akční tvorba **Jiřího Valocha** se úzce váže ke konceptuální, vizuální a fotografické poezii, kterou se zabývá od 60. let až do současnosti. Právě Valoch byl jedním z hlavních iniciátorů několika akcí, které v roce 1970 uskutečnili členové klubu **Mladí přátelé výtvarného umění**, jenž 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.“⁶

Samozřejmě, že při těchto akcích byl nejdůležitější proces realizace, protože výsledek byl pouze stopou pro záznam. Na jaře 1970 provedla skupina též *Vymezení lesa* (OBRÁZEK č. 12), při němž byl les „ohraničen“ a „vymezen“ dlouhým bílým pásem.⁷ Na podobném principu byly založeny například i akce *Louka* nebo *Rozvíjení* z podzimu roku 1970.

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* (PŘÍLOHA č. 15), který skupina uskutečnila v lednu 1971. Patří k nekomplexnějším 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. Hnojl 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.“⁸

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.

Akční tvorbu grafika **Josefa Hampla**, jenž 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 projektů, v nichž se znak šipky objevoval v nejrůznějších souvislostech, vyvrcholil v deseti 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 vytažována ze dveří autorovy chalupy v Hrušově. S touto organtýnovou šipkou pak Hampl se svou ženou, která akce fotodokumentovala, vytvářel nejrůznější prosto-

rové „plastiky“ na blízkých lukách a v lese (OBRÁZEK č. 13). Průhlednost a vzdušnost organytýnu 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 několik prvních 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 x 7 m, bylo možné vychutnat z protilehlé stráně. Po této realizaci se autor tvorbě v přírodě věnoval jen ojediněle.

Umělcem mladší generace, jehož tvorba vždy úzce souvisela s přírodou a přírodními elementy, je **Milan Kozelka**. Ve všech autorových dílech hraje neodmyslitelnou roli fyzické a psychické prožívání situace a daného místa. V souvislosti se sérií tělových akcí na řece Vydře, uvedených dále, Kozelka 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 vznikly i *Půdorysy*, které Kozelka realizoval třikrát během let 1982 a 1983 v lesích Krušných hor. Na zvoleném osamělém místě jeden nebo více dní sám přespával a během dne skládal z kamenů a dřev nejrůznější stavby a obrazce. Vytvářel tak spontánně místa pro jakýsi soukromý rituál, místa pro meditaci v přírodě, která někdy rozmetal a někdy ponechal svému osudu.

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 me-

eteorologického rukávu vytvářel hravé instalace, a tak zásahem tohoto cizorodého prvku na okamžik proměňoval krajinu. Pro všechny realizace cyklu je typická intimita, která získává svou 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.

Dilem, které předjímá řadu Kafkových land artových akcí, je fetišistická sbírka *Pro soukromou potřebu* (1978). Do malých plexisklových kostek, jež 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), (OBRÁZEK č. 14). 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 instalaci *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), (OBRAZEK č. 15), 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. V následujících letech pak autor vytvořil na různých místech krychle ze slámy, kamenů, listů, 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 v 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, které 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.⁹ Tento návrat k jakémusi novému primitivismu může být revoltou proti civilizačním vymoženostem, ale i snahou přimět roztěkaného diváka, aby si uvědomil velikost detailu.

Na *Cyklus bez názvu* Kafka navázal v mnoha dílech, ve kterých se znovu objevovala touha po splnutí 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, například v realizacích *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 instalacích *Společný Jyväskyläský kopec na jezeře* (1986) nebo *Skutečnost + sen / Dvě skutečnosti* (1990), v němž 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 vážné

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 této podkapitoly je třeba alespoň v krátkosti zmínit díla vzniklá v rámci symposia Chmelnice, které se konalo na podzim 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 kontemplace, jež by v měřítku krajiny obstála.“¹⁰ Z toho plyne i monumentálnost realizací, které na rozlehlé ploše chmelnice vznikly. Náročné podmínky bez nezbytného technického vybavení však často stály v cestě zajímavým projektům. I tak vzniklo na chmelnicí několik výjimečných děl. Kromě několika spíše sochařských realizací, překračujících rámec této práce¹¹, zaujalo především monumentální *Zavěšení* Ivana Kafky, které jako tajemný chrám vyplnilo centrální krychli chmelnice. Práce Vladimíra Merty 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 níž se „vznášelo“ druhé břevno, zavěšené dráty na sloupcích chmelnice, ale působící jako by levitovalo na provaze napjatém od břevna z jámy. Zajímavý byl i *Triptych* Margity Titlové, který svým způsobem předznamenal její současné instalace inspirované alchymii. 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.“¹² 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 přístupů na neobvyklém a veřejném místě byla vzácností.

II. Archetypy

Archetypy, jež jsou přítomné v psychice každého člověka, jsou fenoménem kolektivního nevědomí, který lze jen obtížně převést na vědomou rovinu. Carl Gustav Jung o nich řekl: „Ani nejlepší pokus o (jejich) vysvětlení není nic jiného než víceméně zdařilý překlad do jiného obrazy jazyka.“¹³ Jsou to totiž primordiální a univerzální struktury lidského nevědomí, které je nemožné obsahově určit, protože jsou pouze formálním prvem jakési a priori dané možnosti formy představy.

„Obsah získávají až během individuálního života, kdy se osobní zkušenost váže na archetypální formy. Je však potřeba rozlišovat mezi vlastním formálním archetypem, ukrytým v nevědomí, a konkrétním archetypálním obrazem, manifestujícím se na úrovni vědomí.“¹⁴

Právě v umění je často archetyp zaměňován za archetypální obrazy a symboly a termínu archetyp se většinou používá spíše k označení projevených archetypálních forem než skutečných archetypů. V tomto smyslu je třeba chápat i název této kapitoly.

Lidská fascinace archetypy je dána jejich numinózní povahou. Jejich výjimečná emotivní působivost je předurčuje jako nevyčerpatelné inspirační zdroje umělecké tvorby. V rámci akčního umění, které se programově snažilo navrátit k původním hodnotám lidské existence, se objevila celá řada děl s archetypální symbolikou.

„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 očistné oběti, touží po autentickém pocitu života v harmonii s přírodou a se sebou samým.“¹⁵

KAMENY

Kameny fascinují lidstvo od nepaměti. Kámen je symbolem trvání, nezničitelnosti a nesmrtelnosti. S kultem kamene, který doznal největšího vzepětí v megalitické civilizaci, se setkáváme téměř ve všech kulturních okruzích od nejstarších dob až po současné přírodní národy. Kameny byly uctívány a vztyčovány, někdy sloužily k funerálním nebo obřadním účelům, někdy jako důmyslné astronomické observatoře. Uhrančivé působení některých kamenů, které, jakoby nesmrtelné, pře-trvaly tisíce a tisíce let, je příčinou četných legend a pověr. Některé pověry vyprávějí o kamenech, jež při dotyku léčí různé nemoci, neplodnost nebo ulehčují porod. Některé kameny označovaly bájně poklady nebo se v určitém ročním období pohybovaly.¹⁶ Pozornost, kterou věno-

vali kamenům akční umělci, svědčí o tom, že archetypální symbolika kamene je i v dnešní době živá.

Jednou z nejzajímavějších land artových akcí **Petra Štembery** bylo *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 třebečský básník **Ladislav Novák**. *Čarování* (1972), patřící v rámci českého akčního umění mezi rané land artové akce, myšlenkově vychází, stejně jako například u Huga Demartiniho, z autorovy tradiční tvorby. Akce vyplynula ze snahy uplatnit „topologickou kresbu“,¹⁷ kterou se Novák na přelomu 60. a 70. let intenzivně zabýval, v krajině. V *Čarování* 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), (OBRÁZEK č. 16). Východiska této akce je možné spatřovat už v autorových překladech indiánské a eskymácké poezie. Snášením kamenů z okolních luk, ale i jejich vybitím 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.“¹⁸ Takto krásně interpretoval autorův čin František Šmejkal. Je zřejmé, že *Kladení kamenů* je motivováno pouze Novákovou vnitřní potřebou, a tak souvislosti, které naznačil Šmejkal mají své opodstatnění.

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 otisků na mém vědomí a rozpuštěných v mých konáních.“¹⁹

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 padrť, kus ochutnal a znovu ho slepil, vrátil kámen na jeho původní místo.

Vitání jara, které se pod vedením **Milana Kozelky** uskutečnilo v Šárce v roce 1973, bylo volnou interpretací rituálu 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. Druhé *Vitání jara* (1974), uskutečněné o rok později, 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 happeningový charakter. Předjímají však autorovy body artové performance, v kterých 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 této série *Kontaktů* 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 kapitoly Prožitek těla. Zapálení kamene, které se objevilo už v akci *Oslava kamene* (1978), Kozelka znova 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 vznikl *Přírodní environment*, který jsem uvedla výše, a *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.²⁰

Předmětem těžko uchopitelné tvorby **Miloše Šejny** 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 roztržitá, opak je pravdou, protože

Šejnovi jde vlastně pouze o jedno – o intenzivní vztah člověka k přírodě, o reflexi jejich zázraků.

„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.“²¹

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 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.²² Na *Kontakty* určitým způsobem navazuje akce *Skála a tělo* (1983), ve které se Šejn třikrát dotkl skály rukama obarvenými 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 (OBRÁZEK č. 17).

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, jež však zásadně vycházejí z autorova souznění s ním. Opakovaně se v Šejnově tvorbě objevují manipulace s kameny, které dobře ukazují rozmanitost

autorových přístupů. V 70. letech to bylo především prezentování nalezených kamenů jako plastik, 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 masivem 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, v níž je s vědeckou přesností do nejmenších detailů zaznamenáno kdy, kde a co.

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.

„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.“²³

Od 80. let se rozvíjí autorova činnost, v níž přírodní situaci neznamenává pouze fotograficky, textovými a kresebnými záznamy, ale místo svého pobytu dokumentuje výtvarně. Nejdříve vznikly autorské

knihy – například *Dvěma kameny na vrcholu Zebína* (1983), *Kamenem o kámen* (1982–85) – v nichž jednoduchým gestem protlačil na list papíru pozici kamenů v přírodě. Z autorovy tradiční kresby, ve které zaznamenával tvary přírodních útvarů, rostlin a živočichů, se postupně vyvinula kresba, jež 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 třeba upozornit na jejich dvojakost. Je totiž velice obtížné rozlišit, jde-li o tradiční médium kresby s použitím netradičních výtvarných prostředků nebo je-li kresbu nutno chápat jako záznam či dokumentaci akce v přírodě. Sám autor však považuje akci i výsledný artefakt za stejně podstatné součásti jednoho díla.²⁴

Tvorba **Mariana Pally** je blízká, jak řekl Vojtěch Lahoda, tvorbě Miloše Šejna snahou „pochopit náš vztah k přírodě nejen lidskými, ale také přírodními měřítky.“²⁵ 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, ve kterém Palla maloval „naivně konceptuální“ obrazy, se na počátku 80. let začal vedle dechových a časových kreseb zabývat neobvyklou komunikací s přírodními elementy. O této části Pallovy tvorby napsala velmi výstižně Ivona Raimanová:

„... Pallovy práce vzbuzují celou řadu pocitů a představ, uvádějících jeho tvorbu daleko víc do souvislosti s rituálním chápáním skutečnosti, jež nás spojuje s elementárními silami života a s primárními pocity bytí. Pallovy záznamy slouží především k tomu, abychom si „uvědomili“ – sebe, svůj vztah k věcem, k lidem, k přírodě, ke světu. Bez spekulace a komplikovanosti. Neboť i v těch nejobyčejnějších zážitcích je obsažena podstata života: jeho přirozená prostota i nevysvětlitelné mystérium.“²⁶

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 neznamená a nedokazuje.“²⁷ *Kamení a dřevo* je zaznamenáváno podobným způsobem (PŘÍLOHA č. 16).

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.“²⁸ 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. A tak se monumentalizuje tento 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 kamínek, nebo se dotknul kamínku, a okamžitě zase odletěl nazpět.²⁹ Tyto dvě akce zřetelně ukazují, že Pallovi nejde ani tak o akci samou, ale o myšlení a prožívání, které s ní souvisí. 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 v *Přenášení kamenů* (1971).

Celá řada akcí (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. Další akce s názvem *Nevím, Dvě otázky, Hledání, Vytváření nové hromady kamení přenášením* jsou uvedeny v PŘÍLOZE Č. 17.³⁰

Z počátku 90. let pocházejí Pallovy performance jako např. *Se-dím 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.“³¹

Pro ranou tvorbu **Tomáše Rullera** je až na výjimky typické propojení akce a instalace. Někdy je instalace míněna jako výzva k akci, jindy je jejím pozůstatkem. V některých případech je obojím. Tak tomu

bylo i v jedné z nejzajímavějších Rullerových akcí-instalací – *Odtud až potud* (1981), kterou autor vytvořil v rámci neoficiální výstavní akce v Malechově. Za deště dovalil vybraný kámen do domu, kde se s ním zavřel do skřípku a 24 hodin ho kamenickým náčiním rozbíjel na prach. Návštěvníci vernisáže mohli slyšet pouze monotónní řinčení kovu o kámen, případně okýnkem pozorovat činnost tohoto osamělého blouznivce. Po 24 hodinách Ruller prostor opustil a zbytek kamene i s nářadím ponechal volně k dispozici komukoliv po celou dobu trvání výstavy. Nepoučený divák se mohl této zvláštní instalaci podívat, ten více vnímavý z ní mohl vycítit energii proběhnuté akce nebo uchopit nářadí a pokračovat v proměně kamene na prach.

Kámen se objevuje i v konceptuální tvorbě **Milana Maura**, která od roku 1983 mapuje nejjemnější přírodní události – 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, 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.³² Stín vrhaný skálou je předmětem nejednoho díla z cyklu, v němž se Maur zabýval obkreslováním putujícího stínu, například: *22. srpna 1990 jsem vrátil skále u Starého Plzně kámen, který jsem nosil týden při sobě, a pak obkresloval stín vrhaný touto skálou.*

STROMY

Vedle kamene je dalším důležitým archetypálním symbolem strom. Prastará víra, že stromy a rostliny mají duši, je ještě v dnešní době rozšířená. Dávnými národy byl strom uctíván jako posvátný předmět obývaný bohem. Jeho sezónní umírání a znovuzrození se stalo symbolem úrodnosti, a tak byl jeho kult často spojován s kultem bohyně země. V našich zemích se pozůstatek uctívání stromů zachoval v tradici stavění májky, které úzce souviselo s jarními oslavami a obřady zajišťujícími dobré počasí a bohatou úrodu. V některých kulturách byly stromům přisuzovány i další magické vlastnosti. K našemu území se váže například kult dubu praktikovaný keltskými druidy.

V českém akčním umění se obnovení vztahu ke stromu jako živé bytosti objevilo hned v několika akcích. Mezi první patří **Steklíkovo Ošetřování stromů** (1970), kdy se se skupinou přátel vydal do přírody a fáci a náplastmi ošetřoval stromy a pařezy. Ekologický podtext této akce není třeba zdůrazňovat.

Rovněž **Petr Štembera** provedl několik akcí souvisejících se stromy. I když jejich podstatnou součástí byl tělesný prožitek, je zajímavé je zmínit i v souvislostech této kapitoly. V dubnu roku 1975 provedl Štembera jednu ze svých nejextrémnějších akcí – **Štěpování** (OBRÁZEK č. 18). Způsobem obvyklým v sadařství si do paže narouboval větvičku, ve snaze pokusit se o nemožné – o úplné splynutí s přírodou. Základní prvek Štemberovy tvorby, totiž snaha dovést zamýšlenou činnost až do konce, až na možnou hranici, se projevil i v této akci. Celé odpoledne „nechal oba organismy na sebe působit“³³, až dostal otravu krve. Přesvědčil se tak na vlastní kůži, že návrat člověka do přírody je v těchto intencích nemožný. *Spaní na stromě* Štembera realizoval též v dubnu 1975. Po třech nocích, které probděl, strávil čtvrtou na stromě. Kro-

mě prožití extrémního fyzického stavu poskytla tato akce Štemberovi možnost vyzkoušet si, jaké to bylo, když byl pro člověka strom jediným bezpečným místem pro spánek. S touto performancí ideově souvisí akce *Obydlí – díra*, jejíž projekt vznikl už v roce 1970, kdy se Štembera zabýval land artovou tvorbou. Realizoval ji však až v létě 1976. V této akci nespál na stromě, ale v doupěti vyhloubeném vlastníma rukama v kořenech stromu.

I v díle **Vladimíra Havlíka** se objevilo několik akcí, v nichž strom sehrál hlavní úlohu. Bylo to například *Zahřívání stromu* (1979), které autor uskutečnil jako výraz své osobní podpory jaru.

21. březen

mělo přijít jaro

ale je zima, sníh a mráz...

jdu do parku a zahřívám strom – nerozkvetl

Asi nejvýrazněji se antropomorfismus v českém akčním umění projevil v Havlíkově akci *Svatba* (1982), (OBRÁZEK č. 7), kterou jsem již zmínila v kapitole Průlom do každodennosti. Soucit s osamělým smrčkem přivedl Havlíka na nápad opatřit mu družku a „oženit ho s ní“. Pak už jen stačilo pozvat hosty, kteří jen nejistě tušili, na čí svatbu to vlastně jdou. Součástí svatebního obřadu, v němž byla k osamělému smrčku přisazena mladá břízka, byla i následná svatební hostina uprostřed přírody. Jednání se stromy jako s lidskými bytostmi je v Havlíkově akci neméně silné jako v Knížákově *Přátelství se stromem* (1977–1980), (PŘÍLOHA č. 9), zmíněném v kontextu Knížákovy tvorby, které – co se týče navázání vztahu k určitému stromu a komunikace s ním – patří v českém umění k nejpromyšlenějším.

Rozloučení s podzimem, uspořádané **Milanem Kozelkou** v roce 1983, v sobě opět obsahuje gesto lidské komunikace se stromy. Akce

nazvaná *Podzim* umožnila účastníkům zvěčnit své ruce, namočené v bílém latexu, na vybraném kmenu stromu. Dotek se měl stát znamením přátelského svazku, který skupina lidí uzavřela se skupinou stromů. Ať už mělo toto „magické“ znamení pro každého z účastníků jakýkoliv význam, faktem zůstává, že les, označený obtisky mnoha lidských rukou, ještě dlouho vydával svědectví o tomto zvláštním rituálu.

Strom je nejčastějším objektem konceptuálních záznamů **Milana Maura**. K nejstarším autorovým přírodním akcím patří doteky a obtisky z jara 1983, kdy se dotýkal schnoucích stromů v Krušných horách a otiskoval na ně dlaně (PŘÍLOHA č. 18). 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, přerušeno. Též se v nich projeví sebemenší závan větru, který pohne listovými korunami. 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 opadávání listů (PŘÍLOHA č. 19). Maurovy pseudovědecké, ale i poetické záznamy těch nejjemnějších změn přírody upozorňují na strom jako na zdroj nevyčerpatelných impulsů a vyzývají nás k novému vnímání jeho existence a přírodního dění vůbec.

ZEMĚ, VODA, VZDUCH A OHEŇ

Podle antické filosofie byl svět vybudován ze čtyř základních prvků: země, vody, vzduchu a ohně. Do dnešní doby jsou tyto živly považovány za elementy přírodního univerza. Jejich fascinující sounáležitost a protikladnost je zdrojem četných symbolů, které umocňuje jejich nepostradatelnost.

Proto není divu, že i mnoho akčních umělců se nechalo těmito přírodními elementy inspirovat ke svým akcím.

ZEMĚ se dostala do názvu celé naší planety. Je naší matkou, životkou, je oporou pro naše nohy i místem posledního spočinutí našeho těla. Tajemnost jejího nitra a krása jejího povrchu je věčnou inspirací. Přestože v českém umění nenajdeme díla, která by se mohla vyrovnat přesunům tisíců tun zeminy amerického land artu, několik našich umělců se neméně zajímavým způsobem pokusilo odhalit její tajemství.

Základní vlastností Země je gravitace. Ta se stala obsesí **Miloslava Sonnyho Halase**, který na počátku 70. let vymyslel ve svém Gravitačním cyklu celou řadu způsobů, jak zabránit odletu předmětů, stromů a lidí do kosmu v případě její ztráty. V promyšlených, technicky i esteticky zajímavých konstrukcích, jako bylo například *Upoutání stromu kotevním systémem* (1971) nebo *Voda kontra gravitace* (1972), (OBRÁZEK č. 19), Sonny Halas vychází z fyzikálních zákonitostí, aby je vzápětí popřel. Vytváří brilantní instalace, které se však vzhledem ke své realizaci v přírodním prostředí a manipulaci s přírodními fenomény dají považovat za land artová díla. Autorova hravá, blouznivá, ale i závažně vizionářská a konceptuální tvorba se naprosto vymyká všemu, co bylo u nás v rámci akčního a konceptuálního umění vytvořeno.

Sochařský přístup, v němž se objevila práce se zemí, reprezentu-

je v našem prostředí především **Jiří Beránek**. V Sobotíně, kde v 70. letech žil, vlastnoručně vyhloubil asi 2 m hlubokou podzemní *Chodbu* (1975), která se táhla podél lesa. Toto zdánlivě nesmyslné dílo omlouval lidskou touhou po zavrtání se do země, již přirovnává k té po létání.³⁴ V roce 1986 osadil Beránek na svou zahradu několikametrový kubus zeminy (*Vrstvy*), jenž tak vystavil účinkům času a počasí. Jeho proměnu a rozpad pak několik let dokumentoval na sérii fotografií.

Dalším umělcem, který se nechal okouzlit zemí, je **Vladimír Merta**. Na počátku 80. let realizoval řadu minimalistických akcí ve volné přírodě, jež se pro něj staly průzkumem základních výtvarných možností. Těmito ryze soukromými akčními instalacemi se očistoval od školního akademismu pražské Akademie výtvarných umění, na které v té době ještě studoval. V akci *Bez názvu* (1980), vytvořil uprostřed smrkového lesa několik metrů dlouhou přímku tak, že mezeru mezi dvěma metrovými prkny postupně, jak je posouval, zaplňoval prstí. S těmito dvěma dřevěnými prkny poté vytvořil celou řadu miniinstalací, v nichž je vkládal do nejrůznějších přírodních situací. I ty dokumentoval v sérii fotografií, která zachycuje každý z posunů. V této fázovitosti a postupné proměnlivosti tkví akčnost Mertových instalací. Fakt, že tato díla jsou jedním z prvních umělcových projevů, je zajímavý v souvislosti s ranou tvorbou okruhu kolem Jiřího Valocha, několika minimálními akcemi Jana Steklíka, ale i land artovou tvorbou Petra Štembery. I když se mezi těmito projevy rozprostírá celé desetiletí a vycházejí z odlišné dobové konstelace, je vidět, že minimální zásah do přírodního prostředí se pro mnoho umělců stal přirozeným východiskem tvorby. Tvorby, která odmítá akademické školení a vychází z nejvnitřnější potřeby.

V rámci Setkání na tenisových dvorcích Sparta³⁵ Merta vytvořil *Přerušovaný proces* (1982), který geometrickou dřevěnou konstrukcí nava-

zuje na americký minimal art, ale výplní, již tvoří zemina, se řadí spíše k land artu. Stejně jako v díle Ivana Kafky je zde přírodní chaos spoután do geometrického řádu, navíc obdařen v Mertově díle nezbytnou hříčkou, protože jeden z pěti obdélníků tvořících konstrukci, zeminou vyplněn není, a tak zůstává volný jako průhled na „moře“ zeminy všude kolem. Se zeminou Merta pracoval i na sympoziu Chmelnice, které se konalo v roce 1983 v Mutějovicích, kde vytvořil monumentální dílo *Instalace*, o němž jsem se zmínila na začátku této kapitoly.

Autorem, který se zabývá zemí, přesněji tím, co na ní roste a leží, je **Miroslav Pacner**. V druhé polovině 70. let začal Pacner vyjímat konkrétní místa přírody z jejich kontextu, fixovat je v jejich autenticitě a následně rámovat v obrazové reliéfy či miniinstalace. Na autorových obrazech se objevují skutečné kameny, na skutečné hlině se skutečnou trávou, přesně tak jak existovaly v přírodě. Jsou to například díla *Kopec trávy* (1973) nebo *Rozlítí, popraskání, zasypaní* (1985), která jsou jako mnohá jiná ovlivněna autorovým obdivem k japonským zenbuddhistickým zahradám. Fakt, že tento malý kousek přírody na svém původním místě chybí a v galerii je uveden do nových souvislostí, stává Pacnerovu tvorbu, ať už jakkoliv blízkou ve svém finálním artefaktu tradičnímu pojetí, do pozice naruby obráceného land artu.

VODA je dalším z odvěkých, pro člověka nesmírně důležitých symbolů. Její neustále proměnlivá energie, která je jednou vodní párou, podruhé ledem, potřetí slaným oceánem a počtvrté zurčícím potůčkem, je příslibem nekonečných možností. V dílech mnoha umělců sehrála voda, vzhledem ke své všudypřítomnosti, jen vedlejší úlohu. U několika se však kontakt s ní stal základním motivem díla.

K nejranějším příkladům patří *Ošetřování jezera* (1970) **Jana Stek-**

líka, které ideově souvisí s autorovým *Ošetřováním stromů* (1970). Steklík s několika přáteli, vybaven nejrůznějšími zdravotnickým materiálem, ošetřoval, obvazoval a injekcemi léčil vodu jezera nedaleko Poličky. I do této akce se zapojilo několik lidí, kteří ji nebrali jako umění, ale jako zajímavou zábavu, což je pro Steklíka, jenž do své tvorby rád vtahuje i nepoučeného, jinak pasivního diváka, typické.

Z akcí, které Steklík realizoval za letních pobytů v Potštejně, je s vodou spojena akce *Fish* (1974), (OBRÁZEK č. 20). Sémantická hříčka, kdy jsou po proudu řeky pouštěna polystyrénová písmena FISH, je blízká land poems Jiřího Valocha. Na akci *Fish* Steklík navázal v roce 1975 v *Geometrii na vodě*, zmíněné výše.

Patrně 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* (OBRÁZEK č. 21), *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 nepochopitelné jednoduché akce vyžadovaly nesmírné fyzické nasazení a často byly velmi riskantní. Kozelka se v nich však nesoustředil 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.

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 „pouť“ určenou přírodním elementem, jako v jiných akcích, kdy putoval 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 (PŘÍLOHA č. 20).

„**Nejhezčí část svého dětství jsem prožil u řeky. Každý její detail se mi vryl do paměti. Proto v průběhu let registruji všechny její změny. Vymílání břehů, přesouvání koryta, vznik nových tůní, tvoření mělčin. Všechno je pomalé, ale nezadržitelné. Tajemné a zákonité.**“³⁶

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 i zde se 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 proměnami.

Podobně i **Jan Ambrůz** v roce 1986 poprvé 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 1988 Ambrúz realizoval několik variant *Plovoucích konstrukcí* na zatopeném lomu v Ološovci na Moravě. Těmito po hladině plujícími, až 6 m vysokými jehlancovými konstrukcemi ze suchých rostlinných stvolů Ambrúz prozkoumával nové možnosti instalace v krajině, možnosti pohyblivé plastiky, reagující v tomto případě na přirozený pohyb vody. Tato série – i když je Ambrúz především sochařem, který hledá neotřelé vztahy mezi sochou a přírodním prostředím – nemá daleko například ke Steklíkové *Geometrii na vodě* (1975).

OHĚŇ od nepaměti obdařoval lidstvo teplem a světlem.

„Because of its purity and energy fire was considered by the ancients to be the noblest of elements, the one which came closest to divinity, a living image of the Sun.“³⁷

Je nepostradatelným prvkem většiny rituálních úkonů, proto je v našem podvědomí vryt jako živel obdařený magickou silou, který nás i na konci 20. století dokáže fascinovat. Snad proto se objevuje v celé řadě děl akčních umělců.

Tajemnost svatojánských ohňů evokoval ve své akci *Cesta ohně* (1969) **Milan Knížák**. *Cesta ohně* měla být vytvořena tak, že by se palivo přikládalo jen na jednu stranu ohně, aby plameny pomalu postupovaly vpřed a zanechávaly za sebou černou stopu. Ohně na vrcholcích kopců by pomalu postupovaly dolů, až by se setkaly ve středu údolí. Tato monumentální půlnoční akce, která by ukázala živel ohně ve všech jeho ničivých i krásu a užitek přinášejících stránkách, však byla zakázána kalifornskými požárníky³⁸, a tak ji Knížák posléze několikrát realizoval v menším měřítku v městském prostředí, zpravidla při příležitosti své autorské výstavy.

Vedle *Pocty Gustavu Obermanovi* (1970), (OBRÁZEK č. 11) **Zorky Ságlové** – akce, kterou jsem uvedla v první kapitole, je další monumentální ohňovou realizací *Pocta jasným hvězdám* (1972) **Olafa Hanela**. Bezmála 120 ohňů, zapálených na první jarní den v krajině ne daleko 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, stejně jako v pozdějších vlasteneckých tripech, které jsem popsala v kapitole Průlom do každodennosti. 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 – Planetárium* 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 může sehrát roli třeba 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 zažehl na kamenných mohylách uprostřed řeky ohně a po proudu pustil několik malých dřevěných vorů, na kterých byly též zapálené ohně. Ty pak pomalu a tiše ve večerním šeru připlouvaly k ohňům planoucím 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* (OBRÁZEK č. 27). Několik hodin procházel prostorami jeskyně s pochodní v ruce a osvětloval i její nejzazší zákoutí. Kresbu plamene v prostoru a čase, která se vinula – jen občas přerušena autorovým tělem – prostorem jeskyně, zaznamenaly ve třiceti 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.

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. Tuto sérii pak scelil v díle *Planoucí znaky* (1986), jež uskutečnil v jeskyni Pekárna v Moravském krasu. Na sto fotografiích jsou zachyceny znaky, které Šejn vytvořil kolem svého těla planoucí pochodní. Vizuální krása a dynamičnost těchto záznamů Šejnova pobytu v jeskyni nás znovu nechává na pochybách, jde-li o pouhý záznam akce či artefakt vytvořený originálním použitím média fotografie. Podle mého názoru právě v tomto aspektu tkví výjimečná umělecká kvalita a originalita Šejnova díla.

V souvislosti s ohněm se musím zmínit i o **Svatopluku Klimešovi**, kterého tento živel jako věrný společník provázal a dodnes provází celou tvorbou. Oheň patří mezi Klimešovy hlavní výrazové prostředky, ať už v tradiční tvorbě nebo v performanci.

„VZDUCH je elementem přechodného světa, prostředníkem mezi nebem a zemí, mezi ohněm a vodou.“³⁹ Je posledním ze čtyř elemen-

tů. Je všude kolem nás, aniž bychom si toho byli vědomi. Jeho nepostradatelnost si uvědomíme teprve v okamžiku, kdy se ho nedostává.

Podobné ladění jako **Knížákovo** *Poznávání kamene* (1977) mělo i jeho *Poznávání vzduchu* (PŘÍLOHA č. 21) ze stejného roku. V této akci aktér vykonává možné i nemožné činnosti spojené se vzduchem (mazlí se s ním, dělá si z něho šaty, věnuje vzduchu dar, zabíjí vzduch nejrůznějšími nástroji). Znovu se zde objevuje Knížákovo typické překračování hranic skutečnosti a představ, které nám však umožní nevšedním způsobem zažít pro nás nejdůležitější element, bez něhož nevydržíme ani několik minut.

V mnoha akcích je vzduch přítomný v jedné ze svých podob, a to jako vítr. Za všechny bych uvedla rané akce **Vladimíra Merty**. *Kresby větrem* (1979), (OBRÁZEK č. 23), předjímající autorovy minimální instalace v přírodním prostředí, o nichž jsem se zmínila výše. V *Kresbách větrem* Merta zavěsil mezi dva stromy jemný papír a fotograficky zaznamenával, jak ho vítr destruuje, jak do něho „kreslí“ svou podobu. Na této akci je vidět, že Merta je svým založením spíše výtvarník než akční umělec, protože ho vždy nejvíce zajímá výtvarná stránka akce. To, co jeho instalace obdařuje akčním prvkem, je důraz na jejich časový průběh. Procesuálnost je významnou součástí i autorových děl, která vznikají od 80. let dodnes.

SLUNCE A MĚSÍC

Vedle čtyř elementů patří mezi nejdůležitější archetypální symboly Slunce a Měsíc. Udávají rytmus našemu životu, a proto byly odpradána chápány a uctívány jako nejvyšší božstva. V lidských dějinách se pravděpodobně nenajde civilizace, která by svůj rok neřídila pomocí lunárního či solárního systému a která by neměla božstva personifikují-

ci tato vesmírná tělesa. Různorodost obřadů, pomáhajících obnovovat jejich životodárnou sílu, udržovat jejich pravidelnou pouť po obloze a všechny ostatní funkce pro lidstvo tak důležité, je možné sledovat od Číny, přes Egypt až na jihoamerický kontinent.

Na úvod je třeba znovu připomenout happeningové *Sluneční a Měsíční hodiny* (1970) **Eugena Brikcia**. Sluneční i měsíční hodiny fungují především díky stínu, a ten se stal objektem řady děl českých akčních umělců. Nejenže jim sloužil k řešení zajímavých výtvarných problémů, ale stal se v jejich dílech ztělesněním přítomnosti světla, jeho proměnlivosti a pohybu. Mezi nejzajímavější díla s touto tematikou patří velký soubor kreseb **Milana Maura** (převážně z let 1984 a 1985), ve kterých zaznamenával postupující stíny nejrůznějších přírodních útvarů.

Jednu z nejkrásnějších, ale i nejnáročnějších Maurových akcí vystihuje stručná věta: *9. května 1988 jsem šel od úsvitu do soumraku za Sluncem* (OBRÁZEK č. 24). Symbolická pouť za sluncem, která se objevuje v mnoha pohádkách a písničkách, by se bez této akce mohla zdát neuskutečnitelná. Zůstal po ní jistě nezapomenutelný zážitek autora a kruhový oblouk zakreslující pouť na mapě.

Slunce a Měsíc se též objevují v řadě děl **Miloše Šejna**. Fascinace těmito vesmírnými tělesy se u autora objevila už v dětství, o čemž svědčí deníkový záznam z 30. července 1954, kdy autorovi bylo sedm let: „Díval jsem se na zatmění slunce.“⁴⁰ Od počátku 60. let autor fotograficky zaznamenává západy slunce z rozmanitých přírodních lokalit v různých ročních obdobích (*Dva pohledy na zapadající slunce*, 1962; *Západ slunce při letním slunovratu*, 1985, pořizený z neolitického sídliště Čertova ruka v Českém ráji atd.). Z let 1979 až 1984 pak existuje řada záznamů a fotografií *Sledování slunečního paprsku v průhledu*

mezi *balvany*, které autor opakovaně realizoval opět na neolitickém sídlišti Čertova ruka. S těmito záznamy úzce souvisí cykly *Zebín a Měsíc* (1982) a *Zebín a Slunce* (1983), v nichž Šejn pozoroval a fotograficky zaznamenával pohyb těchto vesmírných těles v průhledu z lomu na Zebíně.

Akcí, která propojuje autorův zájem o vesmírná tělesa a jeho práce s planoucí pochodní, je *Padající Slunce* (1983), (OBRÁZEK č. 25). 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.⁴¹

3 PROŽITEK TĚLA



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. Maurice Merleau-Ponty o tom řekl:

„Co se týče těla jiných, stejně tak jako těla mého vlastního, nemám žádný jiný způsob poznat lidské tělo než žít v něm – což znamená převzít zodpovědnost za drama, jež protéká mnou, a nechat splynout svou identitu s ním.“¹

Tělo je naším nástrojem, místem našeho bytí, předmětem nebo překážkou našeho konání. Proto není divu, že si od 60. let začala celá řada umělců znovu uvědomovat jeho důležitost, a tak se navrátila k základnímu vyjadřovacímu prostředku člověka.

Body art znovu objevuje tělo jako základní podmínku lidské existence. Ukazuje a prozkoumává všechny možnosti, ale i omezení, s kterými je člověk ve svém těle nucen žít. Pracuje se základními prvky lidských situací, prožitkem vlastního těla a jeho funkcí, strachem, ohrožením, rozhodováním, náhodou, ale i každodenními rituály. Mnoho body artových performancí má podobu intimních osobních rituálů, které jsou více důležité pro samotné autory než pro pozdější prezentaci v souvislosti s jejich tvorbou.

Body artisté předvádějí situaci každého z nás mnohdy v extrémní a vypjaté poloze, jež u některých akcí hraničí až s ohrožením života. Ta-

to expresivní poloha blízká americkému body artu přelomu 60. a 70. let se v našem prostředí objevila pouze v tvorbě Petra Štembery a několika dalších umělců, kteří s ním byli ve styku. Vedle tohoto proudu exponované tělesnosti však existovala celá řada konceptuálně založených autorů, využívajících své tělo 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 s maximálním osobním nasazením, který je typický pro léta sedmdesátá. Pracují už s jinými problémy, tak jak je přinesla změněná dobová situace, ale i vývoj tohoto druhu umění.

Body artové akce se v českém i světovém umění vyznačují neobvyčejnou rozmanitostí a hlavně nemožností uchopit jednotlivé performance v rámci psaného slova. O performanci je těžké psát, protože rozvíjí neverbální formy komunikace. Musí se vidět a zažít. To je i příčinou nesnadného zpracování této kapitoly. Rozdělila jsem ji do dvou základních podkapitol. Jako první, vzhledem k předcházející kapitole Návrat k přírodě, uvádím tělové umění vztahující se k přírodě. Druhá podkapitola je věnována nejrůznějším polohám body artu, tak jak se u nás rozvíjely v 70. letech a dožívaly v letech osmdesátých.

I. Tělo a příroda

Spojení land artu a body artu je fenomén, který se objevil nejen u nás, ale i ve světě (viz například dílo Dennise Oppenheima). Vyplývá to pravděpodobně z faktu, že lidské tělo je nejdokonalejším dílem pří-

rody. Člověk přes svou vydělenost z přírodního prostředí je pořád, ať si to uvědomuje nebo ne, součástí přírody. Jí její plody, dýchá vzduch, chodí po zemi. V druhé polovině 20. století, kdy se prohloubilo vědomí hrozby ekologické katastrofy, se příroda stala důležitým objektem, podnětem i spolutvůrcem uměleckých děl nejen ve světě, ale i v českém umění. O tom ostatně svědčí předcházející kapitola Návrat k přírodě.

Samozřejmě, že k vytvoření každého uměleckého díla je zapotřebí aktivní přítomnosti 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 neoddelitelnosti 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. Proto jsou některé akce zmíněny současně v několika kapitolách.

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 chůze v sobě zahrnuje celou řadu aspektů. V první řadě je to 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.

Člověk může jít za určitým cílem anebo jen tak bloudit. Právě blouzení a putování krajinou se stalo nejranější formou projevu **Miloše Šejny**, jenž od druhé poloviny 60. let uskutečnil celou řadu výletů. Tyto výlety však nebyly pouhou turistickou rekreací, nýbrž velice osobní 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, o kterých jsem se zmínila v kapitole Návrat k přírodě. 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 kopečů nebo v roklicích 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.“²

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 tvorby, je to jistě způsobeno i změněným ‚rozšířeným‘ chápáním umění.“³

Pro několik dalších umělců se putování stalo náplní jen několika akcí. Je to například **Petr Štembera**, který v roce 1971 přenesl dva větší kameny ze Suchdola u Prahy do Dejvic, nebo **Jan Mičoch**, jenž 26. dubna 1974 uskutečnil akci *Výstup na horu Kotel*. Tuto horu v Krkonoších už předtím několikrát navštívil, tentokrát však na ni vystoupil sám a za velice špatného počasí. Cestou fotografoval a tím svou neobvyklou pouť dokumentoval. Jak k této akci výstižně poznamenal Karel Miler: „Záleželo na vnějším faktoru, na počasí, jak umělec při svém dile skončí.“⁴

Putování krajinou spojené s fotografováním, ovšem v úplně jiné atmosféře a s úplně jiným cílem, uskutečnil v roce 1974 i **Jiří Valoch** ve svém *Haiku I., II. a III.* Celodenní putování bylo zaznamenáno ve třech sériích po třech fotografiích, které vytvořily, jak už z názvu vyplývá, strukturu odpovídající zenové básnické formě zvané haiku, jež se vždy skládá pouze ze tří veršů. Duchovní polohu této křehké básnické formy je snad možné přiblížit citátem Alana W. Wattse: „...dobré haiku je oblázkem hrozeným do tůně posluchačovy mysli, který evokuje asociace z pokladnice jeho vlastní paměti.“⁵ 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 své 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 dilem, 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. 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 je 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. Mimo to je chůzi přisuzována celá řada dalších pozitivních účinků, a proto je využívána při zenbuddhistických a jógových meditač-

ních praktikách; objevila se i ve starém Řecku v Aristotelově škole peripatetiků.

Existují ještě další autoři, pro které se chůze stala důležitou součástí akce. Za všechny bych ráda znovu připomněla výše zmíněnou *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 pod názvem Vnímání přírody.

O nic víc než o vnímání přírody nešlo například v raných piecch **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 souznělosti 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 v předcházející kapitole, 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**. Mezi autorovy nejzávažnější práce bezesporu patří *Kontakty* (1979–80) s řekou Vydrou, o kterých taktéž pojednávám v kapitole *Návrat k přírodě*. 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 pod-

zim 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 bylo *Splynutí* (1979), při němž 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* (1975). 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), (OBRÁZEK č. 26), **Vladimíra Havlíka**. Poetičnost Havlíkových akcí je zdůrazněna i formou textu, který doplňuje fotorozpravou. Nejde o strohou informaci o provedení performance, jak 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

Zdalo by se: nejpřirozenější způsob spánku

Přesto – neusnul jsem

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 vtisknout⁶ – *Otisk v dešti*. Několik minut před po-

čátkem letního deště si lehl na sluncem prohřátý chodník, zespoda pocítoval kámen a teplo a seshora déšť a chlad. Po této nádherně prosté 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 nasazení jako u Milana Kozelky nebo Petra Štembery, ale 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 průvodce připravil zrcadlo a se zavázanýma očima ho k němu dovedl. Teprve zády k moři Hladík sňal pásku z očí a v zrcadle pozoroval jeho širokou 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.⁷ 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.“⁸

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 ges-

tem dokáže navodit zajímavé napětí, vtáhnout diváka do téměř nepostřehnutelného děje a nechat ho zažít něco neobvyklého.

Jednou z nejkomplexnějších akcí Tomáše Rullera byl rituál *Byt 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 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, s jejímiž čtyřmi elementy symbolicky komunikoval. Krásným způsobem rituál *Byt 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.“⁹

II. Tělo

Dominantními osobnostmi českého body artu jsou bezesporu 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. Od nich také převzala vyhraněnou 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.

Předtím než se budu věnovat tvorbě Karla Milera, je třeba se zmínit o dalších dvou umělcích, jejichž tvorba rovněž vychází z konceptuálního myšlení. Jsou to brněnští autoři Jiří Hynek Kocman a Jiří Valoch. Konceptuální tvorba **J. H. Kocmana** se akčního umění dotýká jen okrajově. 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.

Body poems (1969) **Jiřího Valocha** ideově předchází autorovy minimální akce a intervence do přírodního prostředí, o kterých píše v kapitole *Návrat k přírodě*. Už z názvu cyklu *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 (OBRÁZEK Č. 28).

Valochova těžko zařaditelná tvorba nás znovu přivádí na hranice body artu, konceptuální fotografie a experimentální vizuální poezie.

Zájem o experimentální poezii byl východiskem i tvorby **Karla Mile-
ra**. 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 Karel Miler seznámil s Petrem Štemberou. Spojoval 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 umělcova těla, které je nejdříve co nejvíce skrčené a podruhé úplně natažené proti zdi. Jedná se o naprosto jednoduché a minimální gesto, ve kterém se však odráží tajemství možností našeho těla. Už v těchto raných pokusech je zřejmé, že Milerovo založení je čistě 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.“¹⁰

V roce 1973 Miler vytvořil ještě *Identifikaci* (OBRÁZEK č. 29) 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 zá-

kladním 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 klubička přepadává z několikametrové 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 z roku 1960. V *Kolmici* (1973) je zachycen ve chvíli, 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.

Zen, který autora provází až do současnosti, zásadním způsobem ovlivnil jeho myšlení. Dobře je to patrné v *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. Oproštěnost 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.“¹¹

V roce 1976 se v Milerových akcích objevil nový lyrický náboj, a to nejen v názvech. Na počátku této řady stojí piece *Citěn 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 *Bliž k oblakům* (1977), (OBRAZEK č. 30), ve které Miler ukázal, že k oblakům se lze přiblížit. Člověk vyskočí, nic víc, a je jím opravdu blíže. Zenový náboj se opět objevuje v piecu *Svatý já* (1977). Nejde o nic výjimečného, autor prostě běží. Dáme-li 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.“¹² *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. Ve vysokoškolském klubu se konala výstava dvanácti autorů, mezi nimiž byli i Karel Miler, Petr Štembera a Jan Mlčoch. Během výstavy se ve vypůjčeném bytě konalo několik performancí (Petr Štembera zde vystoupil s performancí *Lučištník* a Jan Mlčoch provedl *Klasický útěk*)¹³. 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 performanci se nevytrácí lyrický náboj Milerových soukromých realizací, a navíc se tam objevuje autorova snaha vtáhnout do ní diváky a vyzkoušet si jejich reakci na jím navozenou situaci. To je charakteristický moment spojující v druhé polovině 70. let tvorbu Mile-
ra, Štemberu a Mlčocha; snad i proto 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 akce

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

Jednou z posledních akcí Karla Milera bylo *Počítání 1–30* (1978), jež realizoval 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 čas, který je jím určen, 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, jenž spolu chtějí být. Mohli tam spolu sedět několik minut nebo několik dní, to záleželo jen na nich. A tak tato na první pohled banální situace dostává existencionální rozměr. Tato dvoudimenzovost je pro Milera typická.

Petr Štembera patří mezi nejvýznamnější představitele českého body artu. Jeho akce jsou svou radikálností a vytříbeností srovnatelné s podobnými projevy na americkém západním pobřeží. Na počátku autorovy akční tvorby byly pokusy s procesuální malbou a zkušenost s prací v krajině, při které si Štembera začal více uvědomovat své tělo. Pro Štemberovu akční tvorbu byl zásadní zážitek z Paříže, kde strávil, jak řekl v rozhovoru s Karlem Srpem¹⁴, deset dní bez jídla. Zde si uvědomil, jak obohacující může pro člověka být extrémní fyzický a psychologický prožitek. Také jóga, kterou Štembera v 70. letech praktikoval, měla nepopiratelný vliv na autorovo rozšířené vnímání vlastního těla. V neposlední řadě sehrálo důležitou úlohu přátelství s Karlem Milerem a společný zájem o zenbuddhismus.

Sklon k asketismu vedl Štemberu na počátku 70. let k celé řadě osobních, velice náročných pieců, které podnikal sám nebo s nejnütnějšími asistenty. Potřeba komunikace ho posléze přivedla k prezentaci performancí před úzkým okruhem diváků, a tudíž k vizualizaci záleži-

toští, jimiž se v nich zabýval. Ve svých 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, fragmentálně a iracionálně či jak.“¹⁵

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 hledě na „oltář“, vypil.

Narcis 1 je svérázným rituálem sebepřijetí, a jak k této performanci poznamenal Karel Miler, „přijmout sám sebe bez výhrad, to je přece základem zenového buddhismu.“¹⁶ *Narcis 1* je první z celé série *Narcisů*, ve které se Štembera později zabýval i obecnějšími problémy.

V roce 1975 autor realizoval dvě velice náročné akce, *Štěpování* (OBRÁZEK Č. 18) a *Spaní na stromě*, které ještě poukazují na východiska autorovy tvorby v land artu. Ve své podstatě však jsou velice radikálními body artovými piecy, v nichž si Štembera zahrává se svým vlastním tělem a jeho možnostmi. Stejně tak performance *Hašení* (1975), (PŘÍLOHA Č. 22), je 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 à la pensée de la mort et de la douleur et ne veulent absolument pas les considérer comme des états faisant partie d'eux-mêmes.“¹⁷

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 jistým omezením určí délku skoku druhého, přičemž do místa dopadu nechá připravit překážku, kterou může být oheň, kyselina atd. Tedy Štemberovy oblíbené materiály, jež 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 křečkoví 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, ve které tyto performance vznikaly. Sedmdesátá léta byla dobou normalizačního „bezčasí“, dobou sebeobětování a riskování, dobou komunikace i nekomunikace. Sám Štembera řekl ve své přednášce v Bratislavě v roce 1997: „Nebýt obudné atmosféry

zde v 70. letech, nevzniklo by téměř nic z akčního umění, určitě ne v té podobě, jak bylo realizováno.¹⁸

Biograf (1976), (OBRÁZEK č. 31), 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 napsal: „Pohnu-li se, bijte.“ Jako Mlčoch v performanci *20 minut* (1975), (OBRÁZEK č. 33), se záměrně vystavil ohrožení zvenčí, vztaženému k jeho duševnímu a fyzickému ovládnutí. Mimo to je však *Biograf* také naplněn politickými významy, na něž byla doba velice citlivá. Je paradoxní, že ani jeden z diváků, kteří přišli na výstavu Jiřího Sozanského, nepřekročil práh cely, kterou si pro svou performanci Štembera vybral. 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 lidské sebeuspokojení a k sobě vzhlížení. Uvědomil si, že toto zahledění se do sebe je člověku vlastní a ve svých performancích se je pokusil vizuálně a nechat je zažít i diváky. Akci *Narcis 3*

(OBRÁZEK č. 32) 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 hnuší. 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).

Kleče 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 zhášelo 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, významnou roli u něho sehrávají estetické kvality performance. Kynoucí těsto přetékáající mísu a postupně zhasínající svíčky, jimiž je zahříváno – to je nádherným způsobem vizualizované 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, které namířil proti divákům. V Hradci Králové realizoval performanci *Lukostřelec* (1977), (PŘÍLOHA č. 23), jež je opět nabita osobitou symbolikou. Nacistická košile je pro autora symbolem komunismu, protože všechny totalitní režimy podle něho jedno jsou.¹⁹ 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 Štembera uvědomil, že na takovýto útok nemá právo a začal si spíše všimnout 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, jež zvýrazňuje běh času, drammatizuje performerovu situaci. Ta je většinou ještě umocněna prvky, které autorovi ztěžují pohyb nebo mu v něm brání. Štembera o tom řekl: „Obecně jde o lidský problém někam se dostat nebo dospět, proto to plazení nebo omezení pohybu.“²⁰

Symbolem naplněnou akci *Bez názvu (Kuře)*, která originálním způsobem tematizuje ohrožení člověka masovými médii, Štembera realizoval v roce 1979 ve Vratislavi.

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 nezrezigovalo.

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 (Jogi)* a *Dějiny Polska*. Jednou z posledních Štemberových performancí byla *Spartakiáda* (1980). V ní 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.²¹ 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 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, 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 zaznamenávání pomocí krátkého textu a fotografie. První akci Mlčoch uskutečnil v roce 1974, kdy za špatného počasí zopakoval *Výstup na horu Kotel*. Už v ní 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, ve které 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 Chaloupecký o tom řekl:

„Jak sami říkají, chtěli zvládat ony krajní situace, nepodlehnout jim, udržet v nich a nad nimi bdělou kontrolu vědomí.“²²

Tento moment se objevil i u dalších Mlčochových akcí, jako byly *Ohnivá 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 v akci *Igelitový pytel* (1974) nebo *Pohled do údolí* (1976), (PŘÍLOHA č. 25). Dalším rozdílem v tvorbě těchto dvou přátel je i role, kterou Mlčoch vkládá na bedra diváků. Mlčoch je do svých akcí nejednou zapojil: například v akci *20 minut* (1975), (PŘÍLOHA č. 24, OBRÁZEK č. 33) požádal jednoho z diváků o spolupráci, aby stupňoval tlak nože na autorovo břicho, pokud zpozoruje, že je nesoustředěný.

„Ve dvaceti minutách, tak měla akce trvat dlouho, se autor dobrovolně podřizuje vnějšímu světu. Je zcela závislý na jednání člověka z venku, schválně si vybírá co nejméně známou tvář. Je opuštěn a jeho budoucí osud závisí na duševním ovládnutí.“²³

Téma smrti, blízkosti a zároveň nepřekonatelné vzdálenosti pohřbeného těla, evokované v akci *Pohled do údolí* (1976), (PŘÍLOHA č. 25), se již předtím objevilo v Mlčochově rané práci *Zavěšení – Velký spánek* (1974), (OBRÁZEK č. 34). 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, přesto anebo právě proto, že se konal za přítomnosti jen nejnütnějších asistentů.²⁴

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, v níž vládla absurdní schizofrenie. Vládcí byli zločinci a jedinci, kteří porušovali zákony vyhlášené těmito zločinci, byli vlastně čestní lidé.²⁵ Možná je to tento paradox a vůbec relativnost zákonného a nezákonného konání, na něž se Mlčoch mimo jiné snažil upozornit ve svých akcích, jako 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 za pachatele požáru Veletržního paláce, *Emigrantský kufr – Přes moře* (1976) nebo *Tam a zpět* (1976), (příloha č. 26).

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 vyznívajících jako symbol všeobecného nebezpečí. V *Tam a zpět* se Mlčochovi podaři-

lo 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, jenž u ostatních českých body artistů 70. let nenajdeme. Snad až na akce Jiřího Kovandy, které však mají odlišnou povahu.

Sociální rozměr měla též performance *Není návratu* (1976), kterou Mlčoch uskutečnil v Malé pevnosti v Terezíně. Na samotce, v níž se od případných návštěvníků oddělil drátěnou sítí, hodinu nahrával a fotografoval náhodné příchozí, aniž odpovídal na jakékoliv dotazy a výzvy ohledně své podezřelé činnosti. Princip výslechu Mlčoch opakoval i ve své akci *Noc* (1977). Iracionálnost těchto akcí je Mlčochem vysvětlována iracionalitou doby, ve které vznikaly.²⁶

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 útěk*, který autor provedl na výstavě pořádané v roce 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 hřebíky. Pomocí lana jsem slezl na dvůr a odešel.

Jednou z nejoriginálnějších je autorova poslední akce *Noclehárna* (1980), (OBRÁZEK č. 9), která byla realizována 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, „když je tam taková hezká místnost uprostřed města, tak by se měla využít nějak

užitečněji, nežli na umění“²⁷ a nechal v ní zřídit noclehárnu. Tímto symbolickým gestem Mlčoch uzavřel kariéru akčního umělce a začal se plně věnovat životu, který někdy dokáže být náročnější než nejnebezpečnější performance.

O Mlčochově a Štemberově rozhodnutí ukončit svou tvorbu napsal Jindřich Chalupecký:

„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 Mlčoch a Štembera performancí v tom okamžiku zanechali, nebylo to z nějakého zanedbání, nýbrž z důslednosti.“²⁸

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.

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 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), (OBRÁZEK č. 35), 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.²⁹ Sociálnost tohoto gesta, pro část Kovandovy tvorby zásadní, se v českém body artu vyskytla jen ojediněle.³⁰

Dalším významným prvkem Kovandových performancí je zbytečnost činnosti, kterou provádí. 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, protože v té chvíli nedělá nic jiného.³¹ V roce 1977 Kovanda realizoval ještě několik zásadních akcí. Byl to především *Kontakt* (OBRÁZEK č. 36), 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 jedoucímu o stupínek za ním. Lapidárnost tohoto gesta ještě více umocňuje jeho účinnost.

Jednou z posledních Kovandových akcí byla akce *Bez názvu* z roku 1978. Sraz s několika přáteli na Staroměstském náměstí, který byl v minulosti několikrát předebran k autorově performanci, tento

krát 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.“³²

Od této chvíle Kovanda začal v rámci společných večerů vytvářet místo performancí instalace. Pocit vyčerpání, jenž se v okruhu pražských body artistů začal objevovat, tak vyřešil jako první. *Instalace I.*, kterou realizoval 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 nezápadné instalace v městském prostředí, 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 někdo povšimne a ochutná jejich skrytou rozdílnost, dokáže plně ocenit autorův smysl pro humor, který vystřídal existenciální vážnost jeho performancí. Kovandovy instalace mají podle

Jiřího Valocha už ryze postmoderní ráz³³ a předznamenávají autorův návrat k tradičnímu médiu kresby a malby, jemuž se věnuje dodnes.

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, která už tehdy působila v mezinárodním časopise *Flash Art*. Tam se také v roce 1976 vedle dokumentace tvorby dalších českých akčních umělců³⁴ 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), (OBRÁZEK č. 37), ve které je lidské tělo, ležící na silnici přes plnou čáru, touto čarou zdánlivě omotáno. I když *Hlavní třída*, jako například i *Člověk automobil* (1976), 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.

V Ambrozově tvorbě se také objevuje zajímavá řada soukromých akcí, v nichž autor pracuje se svým vlastním portrétem. Na počátku je akce *Zrcadlo* (1978), ve které Ambroz prošel městem se zrcadlem, jež držel před svým obličejem, takže měl místo hlavy odraz svého

okolí. V *Čmárání* (1978) pak na skleněnou desku před svým obličejem tak dlouho kreslil fixem, až ho vypsal. Na první fotografii je tedy portrét autora, jenž se pak na dalších stále více vzdaluje. Poslední akcí této řady je *Jen dál* (1978), v níž Ambroz svůj portrét spálil a rozdupal. Tímto aktem, který měl pro autora veliký osobní, téměř rituální význam, se Ambroz vypořádal se svou minulostí a mohl začít znovu od začátku.

V tvorbě Vladimíra Ambroze na konci 70. let se stejně jako u Petra Štembery objevuje fascinace masovými médii. Nejzajímavější je akce *TV piece* (1981), ve které se Ambroz rozhodl sledovat celý den 1. program České televize. Vysílání začalo ve čtvrt na devět 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 designera.

Tvorba **Pavla Büchlera** je zakotvena v aktivitách volného sdružení K. Q. N., které vzniklo na začátku 70. let v Praze. O některých kolektivních akcích tohoto sdružení „těch, které to zajímá“ jsem pojednala v kapitole *Průlom do každodennosti*. Büchlerova samostatná tvorba se pak odvíjela v druhé polovině 70. let. Jednou z prvních akcí byla *Hranice (Obřad pro ty, kteří odešli)* (1976), (OBRÁZEK č. 38). Akce byla symbolickým rozloučením s některými členy K. Q. N., kteří v té době emigrovali. V Hranicích 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 z 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 piécem, kterým Büchler prozkoumával nejzazší možnosti svého těla, je *2000 m n. 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 donesl každý den 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 vyhranějším konceptuálním duchu, o čemž svědčí i autorův rostoucí zájem o médium nové knihy. 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. Dalším příkladem autorova přístupu ke knize může být *Knihy* z roku 1977, v níž je otištěna Carrionova stať „The New Art of Making Books“,³⁵ doplněná Büchlerovým úvodem nabádajícím čtenáře k používání knihy. Tím, jak čtenář knihu otevírá, ohmatává, listuje v ní, podtrhává a trhá stránky, opatřuje poznámkami, ji neustále tvoří. Kniha jako předmět je pak dokumentem nesoucím energii a stopy „akce“ mnoha lidí. Podobný náboj mají knihy vytvořené z papírů, které autor opakovaně muchlal a uhlazoval. Tento meditativní postup Büchler použil i v několika akcích, v nichž se obracel k divákům. Na výtvarné akci Malechov '80 vyprávěl posluchačům zenový příběh, zatímco oni muchlali a opět uhla-

zovali velké archy papíru. Kvalita této na první pohled absurdní činnosti nabývá v kontextu zenové filosofie absolutní význam.

V roce 1980 Pavel Büchler emigroval. Z tohoto roku pochází několik autorových posledních akcí, v nichž se vyrovnává s emocemi spojenými s loučením a příchodem do nového prostředí. Nejprizmatičnější je akce *Trying to fit*, kterou realizoval na jaře roku 1981 v Paříži.

**Opřen bradou o zeď jsem myslel na místo, odkud jsem přijel;
opřen rty o zeď jsem myslel na místo, kde jsem byl; opřen čelem
o zeď jsem myslel na místo, kam jsem odjížděl.**

Poté už se Büchler věnuje téměř výhradně tvorbě knih a rozvíjení sobě vlastního konceptuálního myšlení.

V roce 1978 se usadil v Praze v Templové ulici věčný provokatér a bouřlivák **Milan Kozelka**. Půda v Templové ulici se tak na několik málo let stala důležitým ostrůvkem svobody v dobovém marasmu. Byla centrem, v němž se konaly nejrůznější akce, performance a diskuze; místem, v němž vznikaly podnětné nápady (například návrh na uspořádání výtvarného symposia 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 Cyprič, Ján Budaj, Vladimír Havrilla a další. Zaujaté publikum tvořili především výtvarní umělci, kteří vzhledem k zákazu od komunistického režimu k alternativní kultuře patřili, a studenti nejrůznějších vysokých škol. Z dnešního pohledu je obtížné popsat atmosféru a okolnosti těchto setkání, o něž jevila nebývalý zájem i policie. Snad ji mohou trochu přiblížit slova Milana Kozelky: „Bylo méně umění, méně výstav, více komunikace mezi lidmi stejného myšlení.“³⁶

Několik akcí předčasně zesnulého **Tomáše Petřivého**, realizo-

vaných přímo v ulicích Prahy, neodmyslitelně patří k atmosféře této komunity. V roce 1980 to byla například performance, kdy seděl s mirumilovným úsměvem na Karlově mostě s cedulkou: „Zkuste mě mít rádi“, (OBRÁZEK č. 39). Tato provokace kolemjdoucích je vlastně velice lidským a přirozeným gestem, ve kterém 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, ve kterých se jí vlastní tělo stalo základním prostředkem zkoumání. 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, které vymezovaly 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.

Po *Vymezení prostoru* následuje série *Pohyb stromu a těla* (1980), (OBRÁZEK č. 40), ve které se Titlová provazem spojila se stromkem na kraji lesa a vahou svého těla zkoumala jeho ohebnost. Souběžně s těmito akcemi začala 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 svého těla, tyčí a jejich stínu 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 (OBRÁZEK č. 41). Fragmentalizace těla spojená s jeho průzkumem nabývá v této sérii 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 pozby-

valy 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, ve které využila tzv. Kirilianův přístroj, jenž dokáže zviditelnit 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 vyzarují vždy stejnou energii. U lidí je barevnost i forma obrazu proměnlivá v závislosti na fyzickém i psychickém stavu. Je to momentální význam existence.“³⁷

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.

I **Marian Palla**, jehož tvorbu jsem částečně zařadila do kapitoly Návrat k přírodě, 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.“³⁸ Proto je nemožné, a vlastně i zbytečné, snažit se rozlišovat, kdy jde v Pallově případě o tělovou akci v přírodě, performanci 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.³⁹ *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.“⁴⁰

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 téměř stejně, jen časový údaj je znamením jejich zásadní odlišnosti. Ojedinělost Pallova přístupu je právě v jeho záměrném potlačení významu 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.

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 7799 zrněk rýže* (PŘÍLOHA č. 27, OBRÁZEK č. 42). Palla prostě chtěl zachytit dva dny své existence na obraze a zjistit počet rýžových zrněk, která za tuto dobu sní. Myšlenková síla tohoto kon-

ceptuálního díla je umocněna náročností provedení, jež je opět možné považovat spíše za body artový piece než za neobvyklou malbu obrazu. Pallovo jedinečné uvažování je klíčem k otevření mnoha problémů současného umění – problémů, o nichž nelze mluvit, a proto se o nich musí mlčet, jak napsal v knize *Tractatus logicophilosophicus* Ludwig Wittgenstein. A Marian Palla umí mlčet velice výmluvně.

Tvorba **Tomáše Rullera** v Čechách reprezentuje pozdní proud tělového umění, tzv. postmoderní performance. 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 Akademii výtvarných umění 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 teatralnosti 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 – nejzajímavější byla zřejmě akce *Být či nebýt* (1979), zmíněná v předešlé podkapitole. Na počátku 80. let se Ruller začal zúčastňovat nejružnějších alternativních setkání nejen v Čechách, ale také v Polsku, v rámci kterých se vyhranila podoba jeho specifického přístupu k performanci.

Ruller ve svých performancích často pracuje s nejrozmanitějšími materiály, jejichž estetické kvality dokáže umně vyzdvihnout a které někdy ponechává v podobě instalace jako autentický pozůstatek performance. Svou úlohu sehrává bezesporu autorovo sochařské školení,

ale též důraz, jež klade na obrazový ráz performance. Je možné sledovat přímou linii od autorovy akce – instalace *Kámen* (1983), přes *Prášení na konci chodby* (1984) až k *Padání* (1985) a *Pakulení* (1987), ve kterých Ruller využil jednoduchého gesta padání do sádry nebo jiného sypkého materiálu. Padání, které Ruller dokáže obdařit nebývale existencionálním výrazem, je pro něho symbolem toku života, jeho znovuoobnovující síly i přes neustálé pády (PŘÍLOHA Č. 28). Padáním se však autor také postupně obaluje v materiálu, který používá, ztrácí svou identitu a dostává podobu sochy či zbídačené loutky. Tělo se tak pro Rullera stává prostředníkem mezi tancem, divadlem a výtvarným uměním.

V roce 1986 se Ruller stal členem sdružení performerů Black Market, ve kterém 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.“⁴¹ 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 fragmentálnost a význačnost 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.“⁴²

Jednou z nejzávažnějších Rullerových performancí byla performance *8. 8. 88* (OBRÁZEK Č. 43), kterou v tento den provedl na sídlišti Opatov v Praze. Skupinu diváků, kteří přišli na vernisáž jeho zakázané výstavy, Ruller odvedl na místo bývalé betonárky. V neutěšeném pro-

středí, jež vyzařovalo atmosféru doby, mezi hromadou štěrkopísku a bahnitým jezírkem, předvedl vyčerpávající představení. Padal do bílé sádry, kterou si přinesl, šplhal na vrchol hromady a zase se sunul dolů. V bahnitě 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 performanci přeplněně symbolicky mi 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 v možnosti člověka projít zdí lhostejnosti a vymanit se vlastními silami z každé degradující situace.“⁴³

Z tohoto citátu je cítit, jak důležitá je atmosféra doby, v které dílo vzniká. Extaticnost Rullerovy performance měla ve své době nepopíratelné „terapeutické“ účinky nejen pro autora, ale i pro diváky spontané dobovou skepsí.

Performanci 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, již 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 použitých „divadelních“ performancí.

Závěr – 90. léta...

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 do začátku našeho desetiletí. S pádem bývalého režimu, který byl v mnoha případech nepřímým negativním impulsem projevů akčních umělců, umění akce nepřestalo existovat. Řada autorů, jako například Milan Kozelka, Jan Steklík, Marian Palla, Tomáš Ruller, Eugen Brikcius a Miloš Šejn, se stále ještě příležitostně věnuje různým formám akčního umění. Navíc se objevili umělci mladší generace, kteří ve své tvorbě nejen čerpají z podnětů akčního umění, ale začínají 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 intermedialnější 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, vzhledem k experimentálnosti a nezařaditelnosti tohoto scénického projevu je možné ho považovat za performanci, navazující na tělové umění 70. let a originálně rozvíjející postmoderní performance let osmdesátých.

V Praze se od roku 1993 rozvíjí rozmanitá činnost **Skryté Tvůrčí Jednotky K'd** (později **Jednotka**), 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 níž **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 s biblí v různých jazycích obsadil jeden z výklenků zářivě bílého atria budovy Právnické fakulty Univerzity Karlovy. Díky reakcím nic netušících studentů a profesorů právnické fakulty tato monumentální, vizuálně i zvukově poutavá kolektivní performance po chvíli přerostla v happening. I v dalších různorodých akcích **Jednotky** sehrává významnou úlohu vizuální a zvuková stránka performance, která je často rozvinuta použitím nejrůznějších médií.

Úplně odlišnou povahu má tvorba **Lukáše Gavlovského**, jenž je pokračovatelem autorů zařazených do kapitoly *Návrat k přírodě*. Jeho tvorba se odvíjí, jako v případě Miloše Šejna, z intenzivního vztahu k přírodě. Od tradiční tvorby se Gavlovský postupně dostal přes malbu pří-

rodninami 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. Akci podrobně 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 – milil s několika vstupy, z nichž každý byl ozvláštěn kamenem z nějaké známé sopky – sám v sopku a kataklyzmaticky se sesul do svého popela.“⁴⁴

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.

V přírodě pracuje i **Pavel Ryška** z Třebíče. V polovině 90. let vytvořil několik pozoruhodných land artových instalací. Mezi nejzajímavější patří křesla z přírodních materiálů, jako *Hliněné křeslo obílené vápnem*, vytvořené v červnu 1994 v lukách za Jestřebim, a *Křeslo z vrbového proutí*, které od dubna 1996 zakořeňuje v mokřadle v Jestřebí. V projektu *Kraslice (Veselé velikonoce)* (1996) Ryška 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 projek-

tem v přírodě byl *Posed – Veřejná knihovna* (OBRÁZEK č. 44). 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 nepřímo, 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.

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, ojedinelou rituální akci *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,“⁴⁵ – 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 rea-

lizují i každý zvlášť. Surůvkovy akce jsou většinou vizualizací groteskní vypointované myšlenky. S oblibou vystupuje v převleku „lidového hrdiny Batmana“ (OBRÁZEK č. 45), který vykonává nejrůznější činnosti: jde si koupit boty, prodává vejce nebo vyzývá na souboj kurátory a kritiky. Vždy se však jedná o veřejnou performance, která konfrontuje nepřipravené diváky s neobvyklou situací. Surůvka je mistrem improvizace a velice citlivě dokáže reagovat na aktuální dění ve společnosti i na výtvarné scéně. I v Lysáčkových akcích sehraje důležitou úlohu ironie a mystifikace, i když v některých performancích se objevily i velice vážné momenty. Například performance *Dřevěný obleček* (1997), (OBRÁZEK č. 46), realizovaná v rámci festivalu *Permanentní performance* v Chebu, vyžadovala nesmírné fyzické nasazení, které se v akčním umění od 80. let vyskytuje jen zřídka.

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 zabíraly 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* (1998), (OBRAZEK č. 47) 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 akce 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 vtípně 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.

Životaschopnost akčního umění v 90. letech potvrzuje i několik festivalů performance, jež na našem území 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.

V roce 1994 vznikl v Ostravě mezinárodní festival akčního umění **Malamut**. 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 uměl-

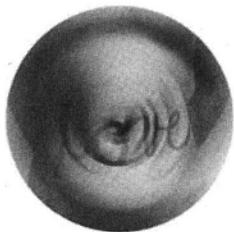
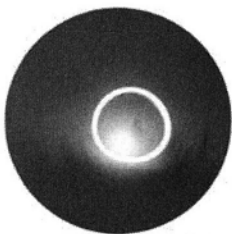
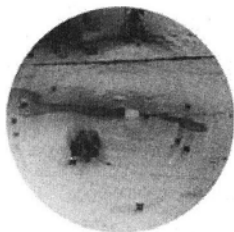
ců a divadelních skupin z České republiky i zahraničí. V rámci festivalu byl kladen důraz na vztah umělce k místu (ať již k historické budově židovské synagogy nebo k sociálně vypjatému prostředí staré Libně) a na překračování hranic mezi uměleckými obory a žánry (zúčastnění performeři často využívali 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 kurátory 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 specifickou 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 seznat 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.



Doslov

Všechny stálé expozice moderního umění v českých zemích mají jedno společné – předstírají, že v šedesátých, sedmdesátých i v osmdesátých letech představovaly tehdy aktuální české umění více či méně slušné obrazy, sochy, případně kresby. I pokus Národní galerie představit ve Veletržním paláci alespoň ve zvláštní, oddělené sekci fotografické dokumentace akčního umění v jeho různých aspektech, doplněné několika konceptuálními objekty a relikty akcí, zůstal omezen na poměrně krátkou dobu. Tak se daří před „normální“ veřejností vzbuzovat dojem, že zde asi nic jiného neexistovalo – a někteří teoretici s tím buď z přesvědčení, nebo z oportunismu souhlasí. Jako by jediný možný rozdíl v kvalitě tvorby tehdy byl rozdíl mezi blbým a méně blbým obrazem (nic proti obrazům vynikajícím, také vznikaly!), jako by také u nás neexistovali tvůrci, srovnatelní s těmi, kteří reprezentovali tehdy nové, aktuální myšlení v jiných zemích. V těch se ovšem většinou podařilo různým způsobem tehdy nové typy umění do mezitím již historických výstavních expozic přirozeně začlenit, a navíc věnují jednotlivým fenoménům, které rozšířené pojetí uměleckého díla přineslo, také čas od času hodnotící retrospektivní výstavu. Po vlastech českých jsou intermédiá, počínaje vizuální a fónickou poezí a konče events a happenings, ale také performaces, které na ně logicky navázaly, zrovna tak jako realizace v přírodním prostředí i demateriali-

zovaná konceptuální díla, stále něčím, co se v „kamenných“ muzeích umění objevuje pouze výjimečně, ale raději vůbec ne. Když dám najevo, že za nejdůležitější osobnosti českého umění sedmdesátých let považuji kromě jiných také Knížáka, Milera, Štemberu, Kocmana, Chatrného, Steklíka či Pallu, je to vnímáno jako má deviace. Někteří z nich se (naštěstí, nebo naneštěstí?) „rehabilitovali“ návratem k tradičnějším médiím v dalších periodách své tvorby. Ale to, že předtím vytvořili možná to nejzávažnější, nejautentičtější, nejnosnější, co bylo komparabilní s obdobným usilováním v jiných částech světa a co patří do dějin českého umění především, zůstává pořád mimo centrum pozornosti. Snad si tuto mou deviaci vysvětlují tím, že jsem byl svou vlastní autorskou praxí také v těchto sférách „namočen“, takže asi z citových důvodů přeceňuju to, co mi bylo osobně blízké. Tehdy se však skutečně změnilo celé pojetí uměleckého díla; díky usilování řady autorů se rýsuje cesta, na jejímž počátku jsou principiální formulace Marcela Duchampa, ale také „zneužití“ obrazu René Magrittem, kterou o několik desetiletí později reprezentují více či méně pomíjivá díla, ať již vytvořená v interakci s jinými lidmi, z přírodních materiálů či v přírodním prostředí, jiná zase z autorova vlastního těla nebo existující v nejradiálnějších případech jen v podobě verbálního záznamu ideje. Velkou skupinu takových realizací můžeme charakterizovat právě tím, že byly artikulovány formou akce v různé podobě. Proto můžeme pod společný termín „akční umění“ či „umění akce“ zahrnout jednu dominantní sféru, v níž se tyto nové koncepce umělecké tvorby rozvíjely. Jsem upřímně vděčný Pavlíně Morganové za to, že se úspěšně pokusila v rámci možností, daných časovou vzdáleností od doby vzniku jednotlivých realizací a různou mírou toho, jak různí tvůrci svou práci dokumentovali, o skutečně velice výstižné postizení fenoménu akce v českém umění v jeho dobových proměnách a individuál-

ních modifikacích. Dokonce jsem byl mile překvapen tím, že ona, s nezaujatým odstupem, se shoduje se mnou, pokud jde o míru důležitosti jednotlivých tvůrců, jak svědčí prostor, který jim ve své knize vymezila; samozřejmě aniž by tento aspekt se mnou jakkoliv konzultovala. Považoval jsem za svou chybu, že jsem se nedostal – zaujat zase jinými oblastmi soudobého umění, především těmi konceptuálními a reduktivními, které také nejsou v českém prostředí příliš oblíbeny – nikdy k tomu, abych své zkušenosti s akčním uměním v Čechách i na Slovensku a v některých dalších nejbližších zemích nějak systematizoval a dovedl až k takové formě, která by byla publikovatelná. Nyní české akční umění má svou interpretku, která neopomenula ani jeho legitimní předchůdce, aby potom našla podle mého názoru velice adekvátní způsob, jak celý úhrn roztrdit... Je v tom přítomna i klasifikace, ale velice subtilní, kterou můžeme odčítat z toho, jakou pozornost kterému z autorů věnovala, přičemž se jistě shodneme na tom, že všichni zastoupení v její knize představují autorské subjekty osobité a původní, všichni ovšem nemají hlavní sféru tvorby v oblasti, která je v ní sledována. Logicky a správně dominuje Milan Knížák, pro něhož je a bylo pojetí umění jako akce dlouho synonymem jeho velice diferencované tvůrčí aktivity. Líbí se mi i způsob, jak je dílo sledovaných autorů dokumentováno – fotografické dokumentace sice příliš mnoho není, výběrem (nikoliv grafickou úpravou) nevelkých černobílých reprodukcí připomíná způsob, jakým byly takové realizace publikovány především v šedesátých a sedmdesátých letech, tedy v době, která byla charakterizována tím, čemu se říkalo „ofsetová revoluce“. Ale u všech autorů, u nichž to povaha tvorby dovoluje, jsou maximálně uplatněny textové raporty, které jsou vlastně mnohdy optimálnější než fotografie – jen část z publikovaných umělců chápala fotografii jako ideální formu prezentace své práce, mnozí dávali přednost bud

kombinaci s textovým raportem, nebo textovým raportům samotným. A právě velký soubor textů, které jsou mnohem „abstraktnější“, obecnější než fotografické záznamy, a tedy dovolují vnímateli si do jisté míry evokovat určité zkušenosti či prožitky, pojmově odpovídající autorskému záznamu jednotlivých tvůrců, tak představuje rozličné aspekty různých typů děl a různých autorských přístupů v jejich čisté, takřkajíc konceptuální podobě. Právě díky této textové antologii a díky autorčině pojmově přesné a výstižné studii může být konečně sféra „umění akce“ v českém prostředí vnímána v celé své rozmanitosti. Pavčina Morganová se soustřeďuje na umělce velice známé i takřka neznámé nebo známé nedostatečně a podává skutečně adekvátní – pokud mne paměť neklame – pohled na to, co zde vznikalo, aniž by byla zatížena pamětnickou optikou; je ale opravdu příjemné zjišťovat, že její nový, generačně odlišný pohled nalézá stejné akcenty, jako jsme si je uvědomovali v době, kdy tyto realizace vznikaly. Ponechává záměrně stranou akční aspekty bezprostředně spjaté s artikulováním tradičního výtvarného díla, které v českém prostředí byly charakteristické především pro tvorbu Milana Grygara (od poloviny šedesátých let akustické kresby, vznikající pohybem netradičních nástrojů po ploše papíru, později s quasináhodně se pohybujícími předměty, někdy předváděné formou vystoupení), Radka Kratiny (od roku 1965 vytvářejícího své variabily, nekonstruktivní plastiky očekávající změnu způsobenou manipulující rukou diváka), Evy Kmentové (v druhé polovině šedesátých let aktualizující tělovost v přírodních odlitcích částí vlastního těla – jako akci sui generis můžeme vnímat její rozdvání sádrové stopy vlastní nohy z instalace v Galerii V. Špály) a Jana Wojnara, který se v sedmdesátých letech fenoménu akce dotkl ve svých fotografických konceptuálních sériích. Ale to již jsou hraniční oblasti, o kterých by bylo možno diskutovat. Pavčina Morganová se

koncentruje právě na ty tvůrce, kteří se podíleli na formování nového pojetí uměleckého díla, v němž byly hlavními charakteristikami časová omezenost, proměna či zánik, důraz na tělovou aktivitu (buď samotného autora, nebo skupiny aktérů) a způsob podávání informace o tomto díle prostřednictvím fotografického a/nebo textového záznamu. To jsou právě ty typy děl, které postrádáme v našich muzeích umění. Ani terminologie těchto typů tvorby není u nás příliš zažitá, takže můžeme právem předpokládat, že i v této sféře bude mít její kniha kodifikující charakter. Především ale je první skutečně úhrnnou zprávou o určitých podobách umění, které patřily ve své době k tomu nejpodstatnějším, co u nás vznikalo (a v případě některých tvůrců to bylo jako takové vnímáno i v zahraničí), ale pozdější publikační a výstavní praxe jako by tuto oblast přijímala s rozpaky. Úlohu jakési první syntézy bohužel nesplnil katalog Umění akce z pražského Mánesa, protože mnozí autoři nerespektovali zvolená pravidla hry a preferovali pouze prezentaci svého momentálního postoje nebo aktuálního stavu vlastní práce. Skutečná syntéza zbyla až na autorku této knihy – knihy, která není vůbec suchopárná, jak by se dalo od umělecko-historické studie očekávat. Naopak, Morganová se vyrovnává i s nezbytnými vysvětleními zajímavě a živě, kde je shledává adekvátními, tam cituje práce kolegů, kteří se tím nebo oním autorem zabývali, počínaje často moudrým Jindřichem Chaloupeckým. Vytvořit skutečně standardní dílo o českém akčním umění se tedy podařilo až jí. Bez této knihy jsou dějiny českého umění dvacátého století neúplné. A skutečnost, že autorka alespoň v náznavu zaznamenává i to, co dělali v posledních letech umělci nejmladší generace, mezi nimiž mám také několik oblíbenců, je příslibem do budoucna, že zůstane „své“ problematice akčního umění věrna a bude sledovat jeho další proměny. Neboť umění akce není žádná uzavřená kapitola; od svých prvních výrazných manifestací se samozřejmě

v různých údobích a kontextech různě modifikuje a proměňuje, což můžeme z této knihy také dobře sledovat. A některé problémy, které se podílely na jeho formování, zůstávají stále přítomné, i když se je snažil následující „umělecký provoz“ (jak nemám tento termín rád, a jak je, bohužel, charakteristický!) co nejvíce zneutralizovat. Mám na mysli takové aspekty, jako je fungování umění ve společnosti, snaha o narušení hranic těchto dvou oblastí a jejich alespoň občasné propojení, ale také odmítání „ruky trhu“ jako hlavního určovatele uměleckých kvalit. A samozřejmě i evidentní lidská neschopnost reagovat na stávající ekologickou krizi... Anebo, z jiné oblasti, potřeba hledat pro nestálé a pouze dokumentovatelné typy umění adekvátní formy muzejní prezentace, zejména v našem prostředí věru nevyřešené. Protože součástí umění těchto desetiletí se umění akce, stejně jako třeba umění konceptuální, již dávno stalo. Díky Pavlíně Morganové snad nebude opomenut ani český přínos k této sféře. Vůbec si nemusíme myslet, že se u nás jen „opisuje od sousedů“ anebo se dělají věci, které si hrají na jakási česká specifika. Jsou také díla, která vznikají ze stejného dobového kontextu, ze stejných východisek a ve stejné době díky vlastní invenci autorů. Samozřejmě že české akční umění bylo u některých autorů výrazněji spoluformulováno politickou realitou této země – ale u jiných zase třeba fungovalo svobodně právě díky tomu, že nebylo vázáno na žádné instituce. To jsou dvě strany téže mince, obě není třeba ani přeceňovat, ani podceňovat. Obojí ale mohlo přinášet a přinášelo některé osobité akcenty (srovnejme třeba tematizaci existenciálního ohrožení a častý moment hry, obojí samozřejmě u různě orientovaných tvůrců). Jistě bude zajímavé po letech zase zjišťovat, jak se akční tvorba promění, třeba v kontextu s novými technologiemi, které nás stále více obklopují. Možná to bude další úkol pro autorku této knihy.

Jiří Valoch

Poznámky

ÚVOD

- 1) Šmejkal, F.: Návraty k přírodě. In: Výtvarná kultura č. 3/1990, str. 15.
- 2) Tímto názvem byly oficiální nacistickou ideologií označeny všechny moderní umělecké směry odmítající realistické znázornění skutečnosti. Na demonstrační výstavě „zvrhlého umění“, která se konala v roce 1937 v Mnichově, byla zastoupena především díla patřící k expresionismu, kubismu a surrealismu.
- 3) Burda, V.: Happening ve smyčce. In: Výtvarná práce č. 15/1968, str. 1.
- 4) Jedním z nejextrémnějších body artových pieců v historii byl *Výstřel* Chrise Burdena. 19. listopadu 1971 se nechal ze 4 metrů postřelit do levé paže svým přítelem.
- 5) Pro akce, které nenabýly definitivnosti performance, byl někdy též používán termín *event*. Slovo event, které významově není vzdálené originálnějšímu pojmu happening, v angličtině znamená událost, příhodu, případ.
- 6) Minimalismus, někdy nazývaný minimal art nebo ABC art, se rozvinul v 60. letech jako reakce na gestickou malbu abstraktního expresionismu. Minimálními prostředky, většinou omezenými na geometrické tvary, je docíleno umělecké výpovědi bez subjektivních hledisek. Minimalismus potlačil tradiční iluzionistický obrazový prostor a odmítl uměleckou imaginaci ve službách reprezentace reálné skutečnosti.
- 7) Původně byl též používán termín *Earthworks*, podle názvu legendární výstavy ve Dwan Gallery v New Yorku v roce 1968. V českém prostředí se proto užívá pojmu zemní nebo krajinné umění.
- 8) „Poslání expresionismu je shodné jako před sedmi léty – zbavit člověka zábran vůči výtvarnému umění jeho aktivním zapojením do spolutvůrčího

procesu, vyloučit z mozku ustrnulé názory, předsudky a vymezit obrazovost na základě myšlenkové asociace právoplatné místo v tvůrčím procesu a očistit ji od nařčení z patologické nezdravosti, neboť vliv filmu, fotografií, gramotnosti a nadměrného množství obrazového materiálu, jež člověka obklopuje, vytváří v jeho mozku (včetně mozkové kůry), psychické a fyziologické schopnosti tvořit právě na základě myšlenkové asociace reálně platné obrazy ze skvrn, neboť vědecké uvědomění si příčin usměrňuje výtvoř do hodnot dávajících souhrnný přehled o výtvarné potenci člověka oproštěného od nadvlády manýrovitě naučených čar, jimiž by jinak své představy nejistě redukoval.“

(Úryvek z manifestu explosionismu z 2. března 1956. Otištěno v článku Boudník, V.: Explosionismus. In: Výtvarná práce č. 24–25/1965, str. 8.)

- 9) Jedinými osobnostmi českého akčního umění, které intenzivněji komunikovaly se Západem, byl Milan Knížák, Jiří Valoch a okruh kolem Petra Štembery.
- 10) Cottingham, L.: Are you experienced? Le féminisme, l'art, et le corps politique. (Katalog výstavy L'art au corps. Mac, Galeries contemporaines des Musées de Marseille, červenec–září 1996, str. 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.“
- 11) Výstava Umění akce se konala v srpnu 1991 ve výstavní síni Mánes v Praze.

PRŮLOM DO KAŽDODENNOSTI

- 1) Úryvek z poznámek Milana Knížáka citovaný v článku Vladimíra Burdy – Exil a utopie. (In: Výtvarná práce č. 18/1968, str. 10.)
- 2) Bachtin, M. M.: François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance. Odeon, Praha 1975, str. 9.
- 3) Popis *Druhé manifestace Aktuálního umění* je uveden v katalogu výstavy Milan Knížák / Nový ráj. (Praha, Mánes, Uměleckoprůmyslové muzeum, 1995, nestr.)
- 4) Chalupický, J.: Na hranicích umění. Arkýř, München 1987, str. 90.
- 5) Chalupický, J.: Na hranicích umění. Arkýř, München 1987, str. 93.
- 6) Motiv sebeobětování je zajímavý i z dalšího hlediska, nad kterým se J. Chalupický dále zamýšlel. Sebeobětování se totiž zdá v dnešní racionální spo-

lečnosti nepochopitelné, přesto se však stále více objevuje v rámci moderního umění, kdy je víceméně vědomým motivem mnoha uměleckých projevů a v některých případech i základní premisou tvorby; jako by současné umění reflektovalo kolektivní potřebu rituální vykupitelské oběti.

V Knížákově tvorbě se tento motiv znovu objevil na konci roku 1967, tedy dva roky před sebeupálením Jana Palacha, kdy v jedné ze svých výzev, napsal: „Polejte se benzínem a zapalte se na Václaváku nebo se ukřižujte na lampě na Národní třídě.“ Motiv upálení se objevil i v performancích Tomáše Rullera, např. v akci 8. 8. 88 zmíněné v kapitole Prožitků těla.

- 7) Chalupický, J.: Na hranicích umění. Arkýř, München 1987, str. 98.
- 8) Úryvek z manifestu Aktuálu – Žít jinak (1965–66). (Katalog výstavy Milan Knížák / Nový ráj. Praha, Mánes, Uměleckoprůmyslové muzeum, 1995, nestr.)
- 9) Rozhovor autorky s Milanem Knížákem, listopad 1996.
- 10) J. Chalupický cituje M. Knížáka v knize Na hranicích umění. (Arkýř, München 1987, str. 103.)
- 11) Katalog výstavy Milan Knížák / Nový ráj. Praha, Mánes, Uměleckoprůmyslové muzeum, 1995, nestr.
- 12) Knížák, M.: *Dílo jako pocit* (1981). Akce, po kterých zbyla alespoň nějaká dokumentace, 1962–leden 1993. Samizdat, nestr.
- 13) Jirous, I. M.: Úvodní text ke katalogu výstavy K. Š.: Ľadrovečeře. (Oblastní galerie Liberec, září–říjen 1970, nestr.)
- 14) Detailní popis tohoto happeningu je uveden v Sebraném spisu Eugena Brikciuse. (EKK, Praha 1992, str. 11–12.)
- 15) *Zátiší* s pivem Brikcius zopakoval, dokonce dvakrát, v roce 1991. *Zátiší 2 a půl* se uskutečnilo podle původního scénáře na Kampě, i když už v této době nemuseli účastníci chodit s vlastními püllitry do nejbližší hospody, nýbrž využít služeb sponzorujícího pivovaru. *Zátiší 3* bylo gigantickou akcí a spektakulární podívanou při příležitosti otevření výstavy Umění akce v Mánesu, zcela v duchu Brikciusových současných happeningů, v nichž šokuje usku-tečněním zdánlivě nemožného. Bylo realizováno z tisíce püllitrů a několika cisteren s pivem přímo na nábřeží před Mánesem za asistence policie (nyní už ne represivní, nýbrž nápomocné). Součástí *Zátiší* byla i reinscenovaná *Poceta Horskému*, odehrávající se na střeše Mánesa, a symbolický odlet Brikciusovy

- výtvarné múzy (v podobě Mistra Horského, dopijejícího desáté pivo) na provaze spuštěném z helikoptéry.
- 16) Brikcius, E.: Sebraný spis. EKK, Praha 1992, str. 120.
 - 17) Rozhovor autorky s Eugenem Brikciusem, březen 1997.
 - 18) Tento land artový happening pietně zrekonstruoval v týž kalendářní den přesně po dvaceti letech Jiří Hlína. Ten také v únoru roku 1991 uskutečnil podle Brikciusova libreta z roku 1970 *Měsíční hodiny*, které byly zimním protějškem *Slunečních hodin*. Pomocí třímetrové tyče a deseti černých páسů zaznamenával na bílém sněhu každou hodinu po celou noc délku měsíčního stínu.
 - 19) Brikcius, E.: Vložení umělci aneb kunsthistorické pohádky. Inverze, Praha, 1991, str. 32.
 - 20) Spolupráce Zorky Ságlové a skupiny The Primitives Group byla oboustranná. Členové skupiny účinkovali ve většině akcí organizovaných autorkou a Ságlová se zase podílela na výtvarném dotvoření scény a kostýmů pro jejich koncertní vystoupení. Jako téměř happeningové akce vynikají především dva koncerty nazvané *Fish Feast* (1968) a *Bird Feast* (1969), inspirované kabalistickými spekulacemi humanisty J. K. Agrippy z Nettesheimu. Při druhém koncertu byl sál Music f clubu na Smíchově naplněn peřím a vyzdoben igelitovými pytlíky se vzduchem. V předsálí seděla ve vitrině nahá dívka, oděná jen v nalepeném peří. Koncert doplňovalo promítání diapozitivů nejrůznějších ptáků a pouštění nahrávek ptačího zpěvu a křiku.
 - 21) Tato akce je zachycena na filmu Jana Ságla.
 - 22) Cabane, P.: Dialogues with Marcel Duchamp. The Documents of 20th century Art. The Viking Press, New York 1971, str. 99.
„Happening vnesl do umění element, s kterým předtím nikdo nepracoval – nudu. 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.“
 - 23) Rozhovor autorky se Zorkou Ságlovou, prosinec 1996.
 - 24) V 80. letech pak realizoval některé své performance v několika polských galeriích Tomáš Ruller.
 - 25) Horáček, R.: Pootočení uvnitř vlastní kůže. In: Výtvarné umění č. 2–3/1993, str. 27.

NÁVRAT K PŘÍRODĚ

- 1) Šmejkal, F.: Návraty k přírodě. In: Výtvarná kultura č. 3/1990, str. 20.
- 2) Šmejkal, F.: Návraty k přírodě. In: Výtvarná kultura č. 3/1990, str. 16.
- 3) Rozhovor autorky s Janem Steklikem, únor 1997.
- 4) Rozhovor autorky se Zorkou Ságlovou, listopad 1996.
- 5) Šmejkal, F.: Návraty k přírodě. In: Výtvarná kultura č. 3/1990, str. 17.
- 6) Zhoř, I.: Proměny soudobého výtvarného umění. Statní pedagogické nakladatelství, Praha 1992, str. 97.
- 7) Je zajímavé, že *Vymezení lesa* na podobném principu uskutečnili v roce 1970 nezávisle na sobě Petr Štembera, Jiří Valoch a Jan Steklik.
- 8) Katalog výstavy Jiří Beránek. Praha, ČMVU, Gema, listopad 1994–leden 1995, nestr.
- 9) 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.
- 10) Judlová, M.: Sympozium v Mutějovicích: pokus o překonání možného. In: Výtvarné umění č. 1–2/1996, str. 58.
- 11) Sympozia se kromě jmenovaných aktivně zúčastnili Čestmír Kafka, Milan Kozelka, Magdalena Jetelová, Jitka Svobodová, Stanislav Zipse, Kurt Gebauer, Stanislav Judl, Čestmír Suška, Naďa Rawová a Pavla Michalková.
- 12) Judlová, M.: Sympozium v Mutějovicích: pokus o překonání možného. In: Výtvarné umění č. 1–2/1996, str. 60.
- 13) Jung, C. G.: Duše moderního člověka. Atlantis, Brno 1994, str. 311.
- 14) Budil, I. T.: Mýtus, jazyk a kulturní antropologie. Triton, Praha 1995, str. 108.
- 15) Havlík, V.: Akční tvorba (skripta pro 3. a 4. roč. KVV PdFUP). Olomouc 1991, str. 77.
- 16) Na tomto místě volně parafrázuji Františka Šmejkal z úvodního textu ke katalogu výstavy Josef Wagner / Raná tvorba. (Galerie plastik v Hořicích, léto 1980, nestr.)
- 17) 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“.
- 18) Šmejkal, F.: Návraty k přírodě. In: Výtvarná kultura č. 3/1990, str. 21.
- 19) Knížák, M.: Pět kamenů, sumarizováno 1981. (Akce, po kterých zbyla alespoň nějaká dokumentace, 1962–leden 1993. Samizdat, nestr.)
- 20) 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 to 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.“
 (Katalog výstavy Stanislav Kolíbal. Praha, Nová síň, 18. 5.–18. 6. 1967, nestr.)
- 21) Valoch, J.: Úvodní text ke katalogu výstavy Miloš Šejn / Fotografie, kresby, knihy. (Brno, Kabinet fotografie J. Funka, duben–květen 1986, nestr.)
- 22) Další verze *Kontaktů* Šejn realizoval v letech 1970–1976 a v roce 1986.
- 23) Šejn, M.: Osobní záznamy, které poskytl autorce.
- 24) 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 Pally a v jistém smyslu i Olgu Karlíkovou.
- 25) Lahoda, V.: Úvodní text ke katalogu výstavy Příroda jinak. (Praha, Galerie mladých, listopad–prosinec 1989, nestr.)
- 26) Raimanová, I.: Úvodní text ke katalogu výstavy Marian Palla / Dech, hlína a chvíle. (Praha, KS Blatiny, listopad 1988, nestr.)
- 27) Čeliš, J. K.: Texty Mariana Pally. Samizdat, Brno 1986, str. 7.
- 28) Palla, M.: Deníkové záznamy, které poskytl autorce.
- 29) Na podobném principu je též založena autorova akce *Český kámen do Evropy*, realizovaná v roce 1992, ve které Palla s několika přáteli odvezli český balvaneček 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 hluboké myšlenky, zvěčněné v akci, která svým zvláštním způsobem mapuje věci viditelné i neviditelné.

- 30) U většiny akcí Mariana Pally je datace nezjistitelná nebo jen velice přibližná, protože autor své akce záměrně nedokumentoval a ponechával je jako součást svého života ve formě útržkovitých denníkových záznamů. Jako by chtěl zdůraznit, že není důležité vědět, kdy a kde akci udělal, ale že ji udělal. V některých akcích nás dokonce nechává na pochybách, zda je akce akcí nebo pouze myšlenkovým konceptem. Tímto radikálním postojem je Palla blízký *Procesům hlavně pro mysl* Milana Knížáka z přelomu 70. a 80. let.
- 31) Palla, M.: O problematice tvorby Mariana Pally. In: Host č. 1/1994, str. 140.
- 32) Na tomto místě volně parafrázuji Jiřího Valocha z úvodního textu ke katalogu výstavy Milan Maur / Záznamy přírody. (Brno, Galerie Jaroslava Krále, červenec–srpen 1992, nestr.)
- 33) Valoch, J.: Úvodní text ke katalogu Umění akce. (Praha, Mánes, červen–srpen 1991, str. 7.)
- 34) Rozhovor Kateřiny Pavlíčkové s Jiřím Beránkem, červenec 1996.
- 35) Setkání na tenisových dvorcích Sparta ve Stromovce v roce 1982 bylo jednou z mnoha polooficiálních skupinových výstavních akcí, kterými byla na počátku 80. let suplována nemožnost svobodně vystavovat. Mezi další podobné podniky patří Malechov '80 a '81, Dvorky '81 / Sochy a objekty na Malostranských dvorcích a sympozium Chmelnice v Mutějovicích v roce 1983.
- 36) Maur, M.: Osobní záznamy, které poskytl autorce.
- 37) Glusberg, J.: Myths and Magic on Fire, Gold and Art. AICA – Buenos Aires 1979, nestr.
„Kvůli své čistotě a energii byl oheň považován starodávnými národy za nejvznešenější ze všech elementů. Element, který je nejbližší božskému, živoucí obraz Slunce.“
- 38) Akce měla být realizována za Knížákova pobytu ve Spojených státech amerických, konkrétně v Los Angeles v Kalifornii.
- 39) Benoist, L: Znaky, symboly a mýty. Victoria Publishing, Praha 1995, str. 65.
- 40) Šejn, M.: Osobní záznamy, které poskytl autorce.
- 41) Rozhovor autorky s Milošem Šejnem, červen 1997.

PROŽÍTEK TĚLA

- 1) Maurice Merleau-Ponty citován Vlastou Čihákovou-Noshiro v článku Performance jako morální postoj. (In: Ateliér č. 12/1990, str. 8.)
- 2) Šejn, M.: Odpovědi na devět otázek E. Cornevena. (Podrobná dokumentace vypracovaná pro Sorosovo centrum současného umění v Praze. 1994, nestr.)
- 3) Valoch, J.: Úvodní text ke katalogu výstavy Miloš Šejn / Fotografie, kresby, knihy. (Brno, Kabinet fotografie Jaromíra Funka, Dům pánů z Kunštátu, duben–květen 1986, nestr.)
- 4) Miler, K.: Vzpomínky na léta minulá. In: Ateliér č. 6/1993, str. 2.
- 5) Watts, A. W.: Cesta zenu. Votobia, Olomouc 1995, str. 190.
- 6) Rozhovor autorky s Vladimírem Havlíkem, červen 1997.
- 7) K tomuto problému se zajímavým způsobem postavil Petr Rezek: **„Otázky ... typu: ‚Když budu péct buchty a prohlásím to za umění, bude to umění?‘, považuji za falešné, protože nelze říci předem, co bude umění. Spíše bych tazateli odpověděl protiotázkou: ‚Proč jste dosud buchty jako umění nepekli?‘ Teprve tehdy, až by to učinil, by bylo možné mluvit o uměleckosti této akce, protože jedna z charakteristik umění vždy byla vnitřní nutnost, která umění odlišovala od pouhého ‚truc-nápadu‘.“**
(Rezek, P.: Tělo, věc a skutečnost v současném umění. Jazzpetit, Praha 1982, str. 124.)
- 8) Ruller, T.: Dokumentace akcí, která byla součástí Diplomové práce A. Loučanské. (UJEP Brno, 1984.)
- 9) Šmejkal, F.: Návraty k přírodě. In: Výtvarná kultura č. 3/1990, str. 19.
- 10) Srp, K.: České akční umění. In: Program VI. Jazzových dnů, květen 1978, nestr.
- 11) Rozhovor autorky s Karlem Milerem, červen 1997.
- 12) Miler, K.: Vzpomínky na léta minulá. In: Ateliér č. 6/1993, str. 2.
- 13) K výstavě se podařilo vydat katalog s reprodukcemi děl i dalších konceptuálních a akčních umělců (Richtr, Langer, Kovanda, Steklík, Valoch a další).
- 14) Rozhovor K. Srpa s P. Štemberou. (Petr Štembera / Performance. Jazzová sekce, Praha 1981, str. 3.)
- 15) Rozhovor L. Hlaváčka s P. Štemberou. (Hlaváček, L.: Vzpomínka na akční umění 70. let. In: Výtvarné umění č. 3/1991, str. 64.)
- 16) Miler, K.: Vzpomínky na léta minulá. In: Ateliér č. 6/1993, str. 2.

- 17) Rozhovor Irmeline Lebeer s Ginou Pane v katalogu výstavy L'art au corps. (Mac, Galeries contemporaines des Musées de Marseille, červenec–září 1996, str. 346.):
„Tak například, tabu, která se dotýká 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.“
- 18) Štembera, P.: Pár vět pamětníka 70. let. (Strojopis přednášky poskytl Petr Štembera autorce.)
- 19) Rozhovor autorky s Petrem Štemberou, červen 1997.
- 20) Rozhovor K. Srpa s P. Štemberou. (Petr Štembera / Performance. Jazzová sekce, Praha 1981, str. 3.)
- 21) Rozhovor L. Hlaváčka s P. Štemberou. (Hlaváček, L.: Vzpomínka na akční umění 70. let. In: Výtvarné umění č. 3/1991, str. 66.)
- 22) Chaloupecký, J.: Na hranicích umění. Arkýř, München 1987, str. 144.
- 23) Srp, K.: České umění akce. In: Program VI. Jazzových dnů, květen 1978, nestr.
- 24) Další zajímavý rozměr tato akce získala v interpretaci Petra Rezka, kterému byla vyložena jako kdyby byla snem. (Rezek, P.: Setkání s akčními umělci. In: Výtvarné umění č. 3/1991, str. 78–79.)
- 25) Rozhovor autorky s Janem Mlčochem, červen 1997.
- 26) Rozhovor autorky s Janem Mlčochem, červen 1997.
- 27) Rozhovor L. Hlaváčka s Janem Mlčochem. (In: Výtvarné umění č. 3/1991, str. 73.)
- 28) Chaloupecký, J.: Na hranicích umění. Arkýř, München 1987, str. 145.
- 29) Rozhovor autorky s Jiřím Kovandou, červen 1997.
- 30) Sociálnímu rozměru, i když v jiné podobě, se však nevyhnuli ani další body artisté. Je totiž svým způsobem logické, že většina umělců zabývajících se intenzivně poznáváním vlastního těla a identity se dostala k problematice společenské situace. Už samotná přítomnost publika při performanci ji obdaňuje sociálním dopadem, i když většinou pouze na omezený okruh známých. Zabývá-li se člověk svou vlastní situací, zároveň se symbolicky zabývá i situací všech lidí.

- 31) Rozhovor autorky s Jiřím Kovandou, červen 1997.
- 32) Srp, K.: Situace / Jiří Kovanda. In: Jazz 26/1980, str. 57.
- 33) Valoch, J.: Text ke katalogu výstavy Jiří Kovanda (1980–1994). (Brno, Galerie Jaroslava Krále, červen–srpen 1994, nestr.)
- 34) Milan Knížák, Petr Štembera, Jan Mlčoch, Karel Miler a další. (In: Flash Art č. 66–67/1976, str. 20–22.)
- 35) „Nové umění tvoření knih.“
- 36) Kozelka, M.: Na půdě a v podpůdí. In: Výtvarné umění č. 1–2/1996, str. 19.
- 37) Rozhovor J. Machalického s Margitou Titlovou-Ylovsky. (In: Výtvarné umění č. 4/1990, str. 50.)
- 38) Zemánek, J.: Marian Palla na Sýpce. In: Ateliér č. 21/1993, str. 7.
- 39) Jsou to například *Hmatové kresby* Milana Grygara, které realizoval v roce 1969, velkoformátové, po dlouhé měsíce asketicky šrafované kresby Václava Štrátily z 80. let nebo kresby Dalibora Chatrného, v nichž po celá 80. léta prozkoumává proces kresby, limitovaný pouze možnostmi vlastního těla.
- 40) Palla, M.: Text v katalogu *Umění akce*. (Praha, Mánes, červen–srpen 1991.)
- 41) Martin Buber citován Vlastou Čihákovou-Noshiro v článku *Umění jako postoj*. (In: Výtvarné umění č. 4/1991, str. 27.)
- 42) Rozhovor Petra Marka s Tomášem Rullerem, červenec 1989. (Přepis tohoto rozhlasového rozhovoru poskytl Tomáš Ruller autorce.)
- 43) Gabalová, Z.: Poznámky k jedné performanci. In: *Někde něco* 12, jaro 1989, nestr.

ZÁVĚR – 90. LÉTA...

- 44) Hlaváček, J.: *Panychida?* In: Ateliér č. 2/1996, str. 16.
- 45) Černický, J.: Text v katalogu výstavy Jiří Černický. (Ústí nad Labem, Výstavní síň E. Filly, září–říjen 1996.)

Textová příloha

→ PŘÍLOHA Č. 1

Jiří Kolář – *Sonet*

**Vezmi román
který neznáš
odřízni hřbet
odstraň paginaci
a co nejvíc přeházej stránky
V tomto nepořádku
knihu přečti
a napiš na čtrnáct řádek
její obsah**

Jiří Kolář – *Cesta*

**Odejdi
nebo odjed' s holýma rukama
do města
kde nikoho neznáš
a prožij tam tři dny
Když budeš mít hlad
popros o chleba
když budeš mít žízeň**

AKČNÍ ÚHĚNĚ
pavčina morganová

popros o vodu
 Přespi kde se dá
 každý den se zeptej
 devíti lidí na člověka
 s tvým jménem
 s tvým osudem

→ PŘÍLOHA Č. 2

Ladislav Novák – *Sto* (2. polovina 60. let)

1. Bez odkladu vyjdi z domu, kde právě jsi, zahni vlevo, na příštím nároží vpravo, pak opět vpravo, nakonec vlevo. (Nejsi-li ve městě, musíš jít tak dlouho, dokud nepřiđeš k nějakému nároží.)
2. Za posledním rohem udělej 7 kroků, zastav se, poněkud se předkloň, vlož pravou ruku do levého rukávu a naopak (jak to dělají lidé, kteří nemají rukavice a je zima), skloň hlavu, zavři oči a počítej tiše a zvolna (můžeš dělat i pauzy) od 1 do 99.
5. Přitom naslouchej velmi pozorně všem zvukům okolo sebe. Jestliže tě však někdo osloví, nesmíš otevřít oči a odpovédět.
4. Když přijdeš konečně k číslu 99, napřim se, otevři oči, vytáhni ruce z rukávu a vykřikni ze všech sil „Sto!“. Několik okamžiků pozoruj reakce svého okolí, potom zvolna a důstojně odejdi. Kdyžby se tě někdo ptal, nepotřebuješ-li pomoci, není-li ti špatně, hrdě odpověz, že jsi pohybově recitoval báseň „Sto“ od Ladislava Nováka z Třebíče.

Ladislav Novák – *Poloha umrtveného* (2. polovina 60. let)

(Jen pro velmi vyspělé)

- Pouze v plavkách, hlavu pokrytou kapesníkem, opatřeným na

→ 164

AKČNÍ ÚHĚNĚ
textová příloha

rozích čtyřmi uzly, zaujmi klasickou lotosovou polohu uprostřed poloopuštěného mraveniště. Se zavřenýma očima v tichém rozjímání setrvej alespoň tak dlouho, dokud neuslyšíš třikrát zakukat žežuličku.

- Ve vysokém prosluněném lese, kde je cítit pryskyřice.
- Neobyčejně zvyšuje trpělivost, stupňuje sebeovládání a nepřímo i všechny ostatní ctnosti.

→ PŘÍLOHA Č. 3

Milan Knížák – *Hra dlouhá* (1965)

Po chodníku se křídou kreslí čára. Vyhrává ta nejdelší.

Milan Knížák – *Na úsměvy* (1965)

Zdravte všechny dívky, které potkáte. Odpoví-li úsměvem, získáte bod. Nejvíc bodů vyhrává.

Milan Knížák – *Opatři si kočku!* (1965)

→ PŘÍLOHA Č. 4

Milan Knížák – *Procházka Prahou* (1965)

Je zapotřebí:

- libovolný předmět nejméně 20 cm velký
- kus křídý
- asi 5 metry provazu
- rudá rtěnka nebo jiná červená barva, kterou je možno malovat na pokožku
- alespoň 10 Kčs

Všechny body musí být přesně dodržovány !!!

165 →

1. Na libovolné místo svého oděvu *viditelně* připevníte zvolený předmět. Po odchodu z domova nejdříve 5x obejdete blok, ve kterém stojí váš dům, a pak teprve můžete užít dopravního prostředku, kterým odjedete na místo setkání.
2. Před Národním divadlem: 10.00 hod. Čekáte mlčky a osamocně. Nepromluvíte ani s těmi, o kterých tušíte, že přišli za stejným účelem jako vy.
3. Národní třída: V 10.50 hod. odcházíte (zase osamocně) směrem na Můstek. Kdykoliv, kdekoliv během cesty nakreslete na chodníku kruh o průměru asi 3 m a choďte po jeho obvodu. Předmět, pověšený na oděvu, při obcházení uschovejte. Spatříte-li, že po kruhu chodí někdo jiný, obcházejte s ním. Akci co nejvícekrát opakujte.
4. Na Můstku: Předmět, který byl doposavad připevněn na vašem obleku (ovšem mimo chození po kruhu) přivážete na konec 5metrového provazu a táhnete ho za sebou. Jdete, samozřejmě, opět osamocně.
5. Kino Čas: V kině zhlédnete jednu programovou rundu. Před odchodem darujte předmět, který jste dotáhli, sousedovi. Musí přijmout.
6. Hlavní nádraží: V nádražní restauraci 5. třídy vypijte co nejrychleji 1 pivo. Zakoupíte si perónní jízdenku, nastoupíte do vlaku a jedete 1 nebo 2 stanice na některé z okrajových nádraží.
7. ZOO: Okamžitě po vystoupení z vlaku odjedete co nejrychleji jakýmkoliv způsobem do ZOO, kde čekáte na ostatní účastníky v pavilónu dravých šelem. Poznávací znamení – červené kolečko o průměru 5 cm na levé dlani.
8. Stromovka: Společně odcházíte Stromovkou tak, že všechny provazy svážete v jeden dlouhý a držíte se ho, v přesných rozestupech,

za naprostého mlčení, pochodujete. Za žádných okolností nepustit provaz.

9. Prostranství před PKOJF: Provaz odhodíte a beze slova odcházíte pryč.

V této procházce je důležité veliké mlčení !!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!

→ PŘÍLOHA Č. 5

Milan Knížák – Okamžité chrámy (1970–1971)

Velmi prosté možnosti, jak se modlit k sobě, k svému tělu a duši a svým tělem a duší a skrze ně k pomyslnému a nutnému bohu, ke svým snům, představám, touhám, k nekonečnu a nenávratnu, k lidem kolem sebe, k jejich vůním a nenávisťem.

Je samozřejmě snadné objevit tisíce dalších možností a variant (toho co navrhuji). Jde jen o to, aby byly tak jednoduché, aby kontakt mezi tebou a vymezeným prostorem (činem, akcí, uvědoměním), jemuž jsi prostým úkonem (třeba jen výběrem) vtisknul podobu magického znamení (které ti symbolizuje část všehoprostoru), byl co nejtěsnější. Abys byl izolován i pohlcen.

Kámen (symbióza s kamenem).

Strom.

Běh.

Čtverec vysekaný v trávě.

Kruh (třeba nakreslený v písku).

Obrys (třeba nakreslený v písku).

Čára.

3 dřeva (3 věci).

Čtverec (vysypaný pískem v trávě).

Hromada kamení.

Kamenný kruh.

Atp.

Atp.

→ PŘÍLOHA Č. 6

Milan Knížák – *Tajný obřad* (1972)

Lidé si navzájem (ne vulgárně, spíš nějak tajně, pyšně a s přáním toho druhého potěšit, ohromit, přiblížit ho sobě) ukazují ty části těla, které normálně zůstávají skryté.

Mohou si i svěřovat hluboká tajemství.

Kdekoliv na krásném a magickém místě.

V krásnou a magickou chvíli.

→ PŘÍLOHA Č. 7

Milan Knížák – *Burning Mind Ceremony* (1975)

Lidé se vyšplhají na velikou skálu,

svléknou si oděvy, sbalí do balíků,

polejou hořlavinou, zapálí a metají ze skály dolů.

Potom sijou z předem přinesené látky nové oděvy.

(Při práci mohou zpívat krásné písně.)

V nových šatech pomalu sešplhávají dolů a rozcházejí se.

→ PŘÍLOHA Č. 8

Milan Knížák – *Nucené symbiosy* (1977)

Být připoután k někomu (k něčemu) po dlouhou dobu.

→ 168

2 stromy svázané k sobě.

Dělat vše 2 krát. Třikrát. N-krát.

Mít vše 2 krát. Třikrát. N-krát.

Být 2 krát. Třikrát. N-krát.

Svázat 2 hlavy, 2 láhve, 2 kameny, 2 lidi.

Spojit 2 myšlenky, 2 bílé plochy, 2 ohně, 3 bílé plochy, 3 ohně,
atp...

Svázat 3 auta, 3 kameny, 3 lidi, 3 slova. Atp.

Slepit chleby, stroje, papíry, mraky, chutě.

Šaty pro dva, pro tři, pro dav.

Atp.....

→ PŘÍLOHA Č. 9

Milan Knížák – *Přátelství se stromem* (1977–1980)

1. Oděv pro strom.

Předem doma připravíme oblek, který bychom chtěli stromu nabídnout. Něco, co by jej zdobilo, symbolizovalo náš vztah k němu, naše přátelství, atp.....Můžeme ovšem připravit i jiný dar.

2. Návštěvy stromu.

Jdeme ke zvolenému stromu na návštěvu. Během této návštěvy např. strom pozdravíme, hladíme, objímáme, rozmlouváme s ním, zpíváme mu, oblékneme mu připravený oděv či darujeme jiný přinesený dar. Můžeme se spolu i vyfotografovat.

3. Dopis stromu.

Během následujícího týdne napíšeme stromu dopis. Na obálku přesně vyličíme místo, kde strom stojí, abychom umožnili poště jej doručit. V případě, že dopis přijde zpět, posíláme ho znovu a znovu

s ještě důkladnějším popisem.

4. Atp.

Můžeme samozřejmě návštěvy a dopisy libovolně opakovat či navázat přátelství s dalšími stromy, keři, potoky, kameny, oblaky, atp. To záleží už jen na naší iniciativě.

→ PŘÍLOHA Č. 10

Milan Knížák – *Bílý proces* (1977)

Setrvej 10 dní v bílé místnosti s bílým nábytkem, s bílými obrazy, atd....

Jez jen bílé jídlo.

Pij bílé nápoje.

Oblékej bílé šaty.

Čti bílé knihy (bez černých písmen).

Můžeš také malovat bílé obrazy, tvořit bílé sochy, bavit se jakýmkoli vyráběním bílých věcí (pomocí bílých nástrojů) nebo si hrát s bílými objekty.

Učiň bílými i své myšlenky.

→ PŘÍLOHA Č. 11

Eugen Briekcius – *Patření na ideu obrazu* (1967)

Organizátor manipuluje s účastníky čekajícími v přízemí galerie, zatímco v suterénu se ozývají detonace. Po úvodní šikaně sestupují účastníci do suterénu, kde jsou v naprosté tmě odvedeni k židlím rozestavěným u stěn místnosti. Posadí se naslouchají pomalému tikání metronomu přerušujícímu ticho. Po určité době se metronom

→ 170

zastaví a nerušeným tichem je tak dovršen simulovaný přechod z času do věčnosti.

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

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

→ PŘÍLOHA Č. 12

B. K. S. – *Májové výlety*

Radostné uvědomování probuzení, obdivné pozorování rašení a mládí.

Vstřebávání svěžesti vzduchu a posilujících paprsků.

Obnovování životních funkcí a optimistických nálad.

B. K. S. – *Zádušní poutě*

Postupné smířování s úbytkem světla, barev a tepla.

171 →

AKČNÍ UMĚNÍ
pavilóna morganová

Zpomalování pohybu, přechod v rozumové uvažování a moudření.
Smíření s časem a pozvolné usínání s přírodou.

B. K. S. – *Služební cesty*

Plánovitě i spontánní poznávání odlišných životních postojů a studium neznámých forem pohřbívání mimo hranice domovských žup.

→ PŘÍLOHA Č. 13

Dalibor Chatrný – *Osmihodinová výstava* (1970)

17 m prostoru

9 kovových válců

1 válec z plexiskla (o cm vyšší)

60m šňůry za 18,50 Kč

průměr otvorů ve válci asi mm

úloha autora:

vytvořit projekt

fixovat momenty v jejichž rámci se může každý účastník na realizaci volně podílet

úloha návštěvníka:

neděle 15. 11. 1970

jednotlivé elementy propojit šňůrou

jejíž počátek a konec je mimo „dům umění“

(v němž se celá akce konala)

tedy vytvořit aleatorní strukturu s pevnými body

o týden později:

rekonstrukce ideální verze (maximální prostorové působení „grafismus“ bílé šňůry různá distribuce délky šňůry mezi jednotlivými prvky) a grafická rekonstrukce (zakreslení polohy jednotlivých

→ 172

AKČNÍ UMĚNÍ
textová příloha

prvků a jejich propojení na podlahu) tedy jakýsi „plán“ ve skutečné velikosti i situaci

(Jiří Valoch, 13. 12. 1970)

→ PŘÍLOHA Č. 14

Václav Cigler – *Vodní hladina* (1. variace), (před rokem 1970)
materiál: nerezavějící ocel, lamely, zapuštěny do dna jezera, líčující s vodní plochou

Na stojaté vodě vzniká zrcadlová stopa, na zčeřené vodě působí jako vodní předěl. Vrchní plocha má šířku 50 cm. Realizovaná v betonu, slouží jako trasa, kterou se divák dostane (po nepřiznané základně) do středu vodní plochy.

Václav Cigler – *Betonové stěny* (4. variace), (před rokem 1970)
Protínají lesní porost a slouží jako vyhlídková rampa.
(výška 6–8 m, šířka 1 m)

Václav Cigler – *Místo setkávání* (1965)
Světelná plocha avizující místo setkávání v otevřené krajině.

→ PŘÍLOHA Č. 15

Group m. – *Snow day* (1971)

bílé plochy sněhu

jediný program jednoho dne

žádné projekty žádné partitury žádné plány

nic předem připraveného téma vyjádřené jediným slovem sněh

v něm umělecké zásahy

173 →

prozrazující přítomnost člověka
 stopy lidské akce
 člověkem vytvořené nové materiály
 znaky lidské řeči
 důležitý je děj činnost akce
 stálá činnost člověka v přírodním prostředí
 vztah mezi přírodním a umělým
 konečným cílem je aktivní účast
 na vizuální či sémantické estetické akci
 s bílou sněhovou plání před očima
 nelze nemyslet na maleviče fontanu manzoniho kleina ueckera ...
 (Jiří Valoch, 10. 2. 1971)

→ PŘÍLOHA Č. 16

Marian Palla – Kamení a dřevo (1982)

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. Víím, že text říká málo, ale možná, že to není ani podstatné.

Ukázka z textů:

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

→ 174

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.

→ PŘÍLOHA Č. 17

Marian Palla – 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?

Marian Palla – Nevím

Uvařil jsem hrnec čaje a ponořil jsem do něho na chvíli kámen.

Marian Palla – Hledání

8. 8. 1984 jsem zanesl kámen do zahrady a potom jsem ho šel hledat na pole.

Marian Palla – Vytvoření nové hromady kamení přenášením

Vždy po několika dnech jsem vzal do ruky kámen a přenesl ho kousek vedle (asi půl metru). Začala vznikat nová hromada kamení.

Po jejím vytvoření jsem kameny opět vrátil na původní místo.

P. S. Bylo mi naznačeno, že kamení přenášeli již jiní lidé. Na to mohu odpovědět jen jedno – člověk svou situaci musí řešit stále znovu, nikdo to za něj neudělá.

175 →

→ PŘÍLOHA Č. 18

Milan Maur

9. dubna 1985 jsem otiskoval svoji dlaň na kmeny schnoucích stromů v Krušných horách.

11. května 1985 jsem se v Krušných horách dotýkal umírajících stromů, protože jsem nevěděl, jak jim jinak pomoci.

→ PŘÍLOHA Č. 19

Milan Maur

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 26. října 1985 jsem pak zaznamenával pořadí, v němž listy z větvičky opadávaly. (1, 2, 5, 4, 5)

5. září 1986 jsem v Plzni-Doudlevcích umístil před 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.

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

Na okraji lesa poblíž Plzně jsem 26. července 1984 obkresloval stín vrhaný kmenem smrku.

→ 176

→ PŘÍLOHA Č. 20

Milan Maur – Zaznamenávání výšky hladiny řeky

Od 1. listopadu 1984 po dlouhé době zase chodím k řece, u které jsem prožil dětství. Vždy na stejném místě do ní ponořím tvrdý papír tak, že jeho spodní hranu opřu o dno. Pak na něm čarou označím výšku hladiny. V této činnosti chci pokračovat tak, dlouho, dokud neobnovím s řekou bývalý vztah.

Milan Maur – Záznam tání ledového kvádru (1984)

Do krabičky, kterou jsem dostal od Jazzové sekce jsem nalil vodu a nechal ji zmraznout. Takto vzniklý ledový kvádr jsem z krabičky vyndal, položil na papír a v místnosti s teplotou 24°C jej nechal tát. Obrys ledu jsem v desetiminutových intervalech obkresloval tak dlouho, dokud neroztál.

→ PŘÍLOHA Č. 21

Milan Knížák – Poznávání vzduchu (1977)

Chytíme vzduch do rukou.

Mazlíme se se vzduchem.

Snažíme se vydýchat z místnosti všechny vzduch.

Uděláme si šaty ze vzduchu.

Jednáme se vzduchem jako s partnerem.

Darujeme vzduchu dar.

Zabijeme vzduch:

a) ranami nožem

b) ohněm

c) pěstmi a kopanci

177 →

d) utopením

e) atp.

Postavíme vzduchu pomník.

→ PŘÍLOHA Č. 22

Petr Štembera – *Hašení* (1975)

Krví vytékající z řezu na ruce jsem uhasil hořící šňůru.

→ PŘÍLOHA Č. 23

Petr Štembera – *Lukostřelec* (1977)

V místnosti plné lidí jsem (oblečen do nacistické košile) vystřelil šíp, opatřený kovovou špicí, na terč na zdi, demonstrujíc sílu dětského luku. Pak jsem namočil druhý šíp (který měl také kovovou špičku) v lahvičce označené JED, namířil na cíl, ale vystřelil do diváků na druhé straně zdi.

→ PŘÍLOHA Č. 24

Jan Mičoch – *20 minut* (1975)

Ve sklepní místnosti jsem položil kolmo ke zdi dlouhou železnou tyč. Jeden konec jsem přišrouboval k podlaze, na druhý jsem přivázal velký nůž, který se špičkou dotýkal zdi. Vyzval jsem jednoho z diváků ke spolupráci. Řekl jsem mu, aby si sedl na prkno položené na tyči, a když zpozoruje, že jsem nesoustředěný, aby se o libovolný kus přisunul. Nastavil jsem hodiny na 20 minut, aniž o tomto limitu věděl, a sedl si mezi nůž a zeď. Hodiny selhaly, akci jsem ukončil po 44 minutách.

→ 178

→ PŘÍLOHA Č. 25

Jan Mičoch – *Pohled do údolí* (1976)

Písemně jsem pozval asi patnáct lidí na setkání na okraji města.

Místo mělo být označeno černou kovovou tyčí.

Před 10.00 mě pomocníci zabalili do pásu bílé látky, položili do prohlubně u paty tyče a zasypali asi 30 cm silnou vrstvou šterku.

Postupně se scházeli pozvaní lidé.

Asi po 45 minutách, když již někteří pozvaní odešli, jsem byl vyhrabán.

→ PŘÍLOHA Č. 26

Jan Mičoch – *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.

→ PŘÍLOHA Č. 27

Marian Palla – Na tomto obraze jsem existoval dva dny a snědl 7799 zrněk rýže (1981)

Dne 21. 1. 1981 v 18 hod. jsem vstoupil na obraz o rozměrech 120 × 180 cm umístěný na zemi a strávil na něm bez přerušování dva dny. Po tuto dobu jsem jedl pouze přepočítanou rýží a pil čaj. Dne 23. 1. 1981 jsem z obrazu vystoupil.

179 →

→ PŘÍLOHA Č. 28

Tomáš Ruller – *Chůze*

chodíš a padáš

chodíš a nepozoruješ, že stále padáš

každý krok je pád – nepatrně dopředu – a zas chytáš rovnováhu

a tak pořád dokola: padáš – a chytíš se v pádu tak jdeš a padáš sou-
časně

jdeš a padáš

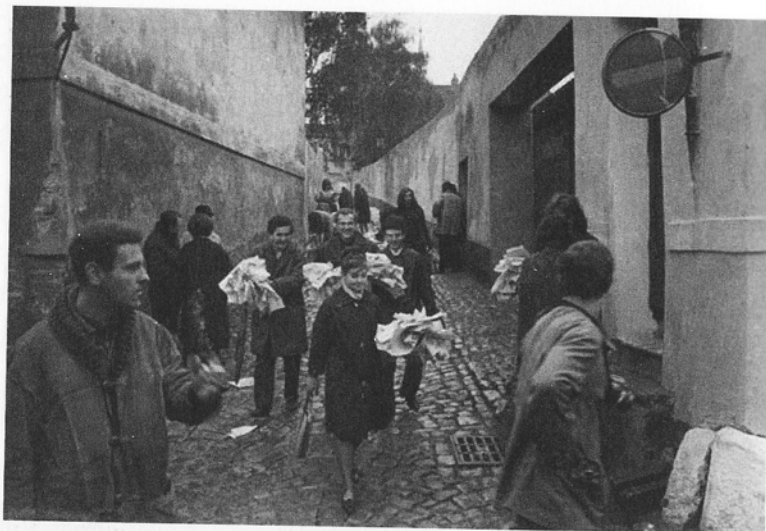
jdeš – padáš

Obrazová dokumentace

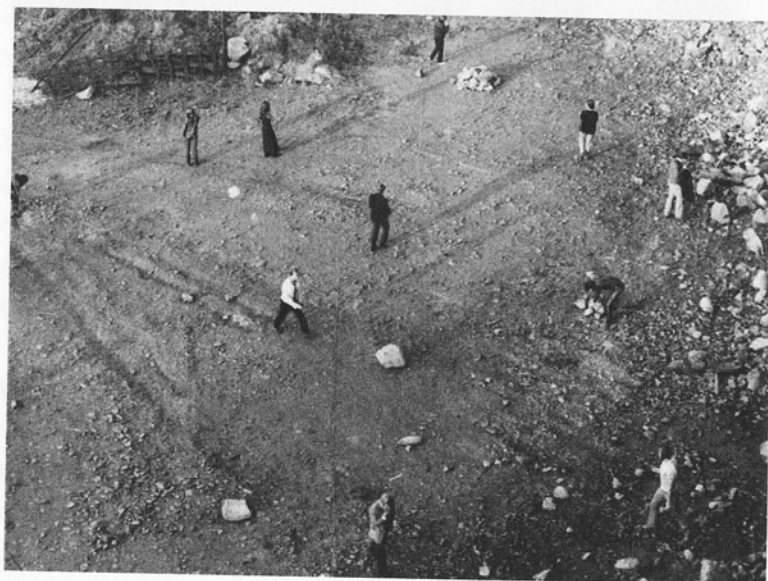
- 1 → **Milan Knížák** *Demonstrace jednoho*, 1964
- 2 → **Milan Knížák** *Druhá manifestace Aktuálního umění*, 1965
- 3 → **Milan Knížák** *Kamenný obřad*, 1971
- 4 → **Eugen Brikcius** *Zátiší*, 1967
- 5 → **Olaf Hanel** *Vltava – Pocta B. Smetanovi*, 1974
- 6 → **Zorka Ságlová** *Házení míčů do průhonického rybníka Bořín*, 1969
- 7 → **Vladimír Havlík** *Svatba*, 1982
- 8 → **B. K. S.** *Třetí den Májového výletu B. K. S. v roce 1991, podvečer v rašeli-
ništi u Nemanic na Šumavě*, 1991
- 9 → **Jan Mlčoch** *Noclehárna*, 1980
- 10 → **Jan Steklík** *Letiště pro mraky*, 1970
- 11 → **Zorka Ságlová** *Pocta Gustavu Obermanovi*, 1970
- 12 → **Jiří Valoch + MPVU** *Vymezení lesa*, 1970
- 13 → **Josef Hampl** *Šipka*, 1976
- 14 → **Ivan Kafka** *Pro soukromou maxipotřebu*, 1979
- 15 → **Ivan Kafka** *Cyklus bez názvu*, 1979–80
- 16 → **Ladislav Novák** *Kladení kamenů*, 1977
- 17 → **Miloš Šejn** *Skála a tělo*, 1983
- 18 → **Petr Štembera** *Štěpování*, 1975
- 19 → **Miloslav Sonny Halas** *Voda kontra gravitace*, 1972
- 20 → **Jan Steklík** *FISH*, 1974

- 21 → Milan Kozelka *Zavěšení*, 1979
 22 → K. Q. N. *1. velký plenér – Ohňová událost*, 1973
 23 → Vladimír Merta *Kresby větrem*, 1979
 24 → Milan Maur *9. května 1988 jsem šel od úsvitu do soumraku za Sluncem*, 1988
 25 → Miloš Šejn *Padající Slunce*, 1983
 26 → Vladimír Havlík *Pokus o spánek*, 1982
 27 → Miloš Šejn *Vymezení prostoru ohněm*, 1982
 28 → Jiří Valoch *Body poems*, 1969
 29 → Karel Miler *Identifikace*, 1973
 30 → Karel Miler *Bliž k oblakům*, 1977
 31 → Petr Štembera *Biograf*, 1976
 32 → Petr Štembera *Narcis 3*, 1976
 33 → Jan Mlčoch *20 minut*, 1975
 34 → Jan Mlčoch *Zavěšení – Velký spánek*, 1974
 35 → Jiří Kovanda *Bez názvu*, 1976
 36 → Jiří Kovanda *Kontakt*, 1977
 37 → Vladimír Ambroz *Hlavní třída*, 1980
 38 → Pavel Büchler *Hranice (Obřad pro ty, kteří odešli)*, 1976
 39 → Tomáš Petřivý *Zkuste mě mít rádi*, 1980
 40 → Margita Titlová-Ylovsky *Pohyb stromu a těla*, 1980
 41 → Margita Titlová-Ylovsky *Stín a předměty*, 1980–83
 42 → Marian Palla *Na tomto obraze jsem existoval dva dny a snědl 7799 zrnek rýže*, 1981
 43 → Tomáš Ruller *8. 8. 88*, 1988
 44 → Pavel Ryška *Posed – Veřejná knihovna*, 1997
 45 → Petr Lysáček *Dřevěný obleček*, 1997
 46 → Jiří Surůvka *Batmanovy koule*, 1998
 47 → Kamera Skura *Velká vánoční autogramiáda*, 1998





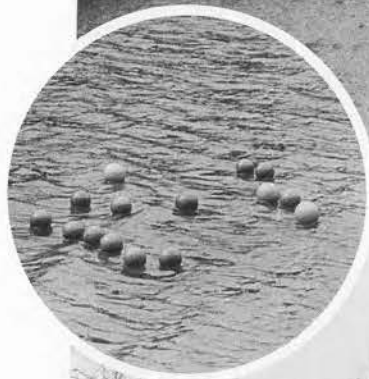
② ③



④

⑤





⑥



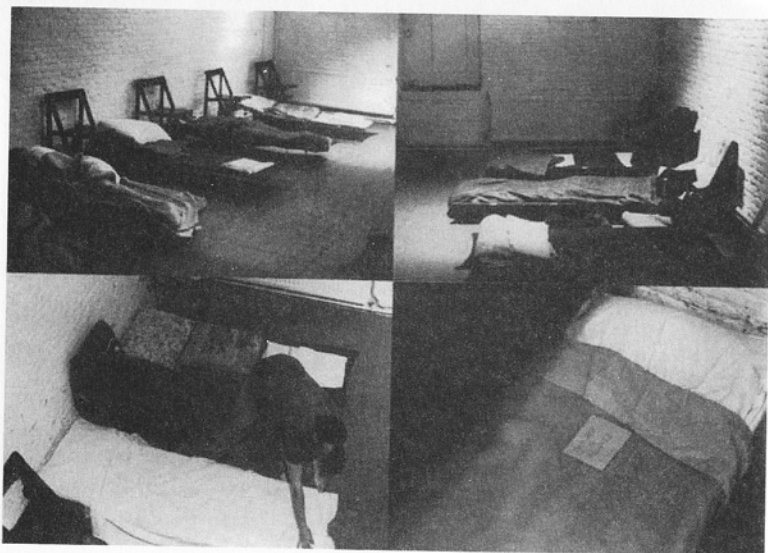
⑦



AKČNÍ UMĚNÍ
pavčina morganová



8



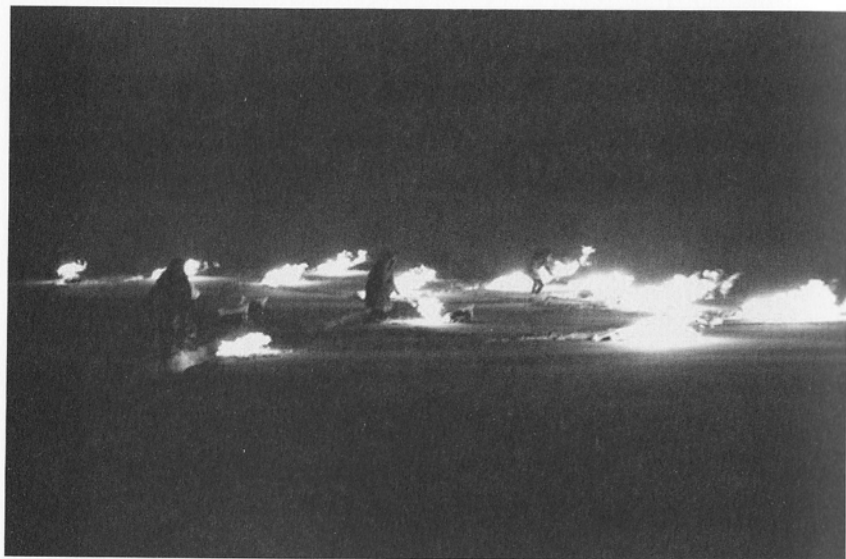
9

obrazová dokumentace
AKČNÍ UMĚNÍ

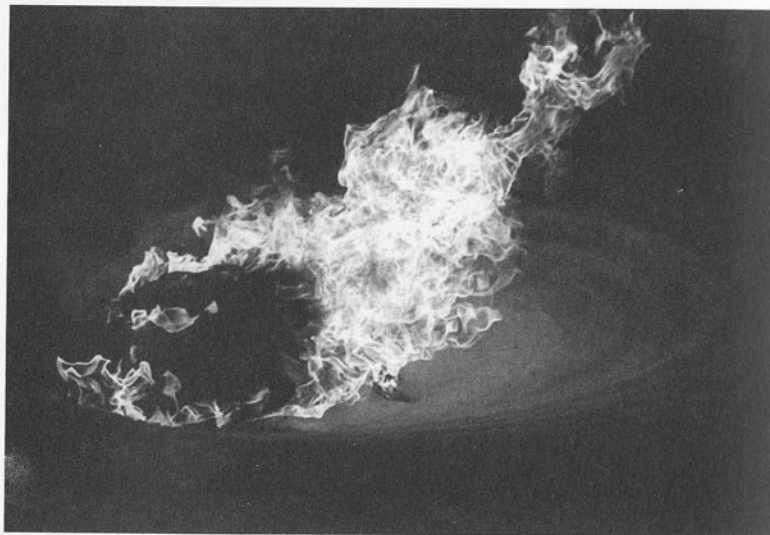


10

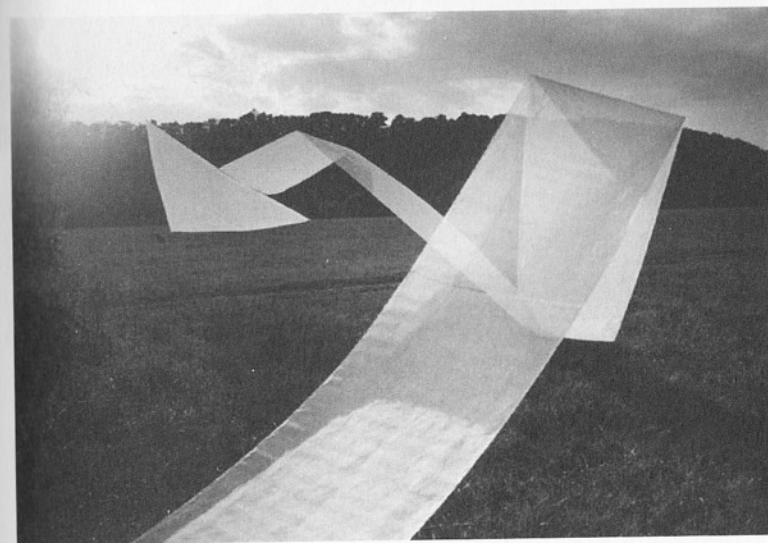




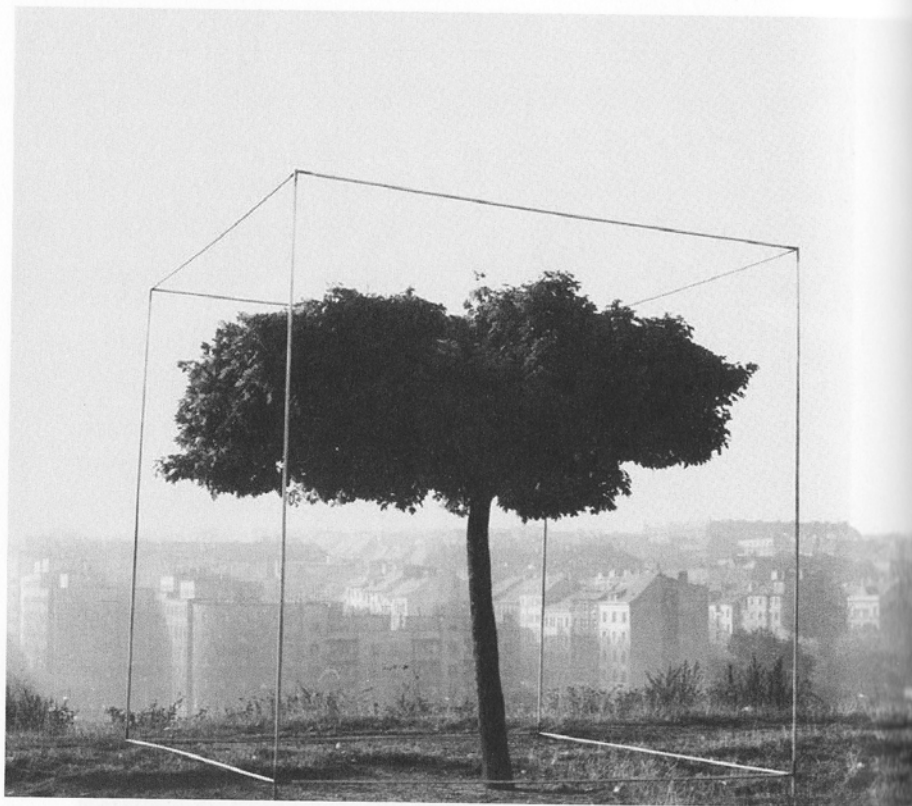
11



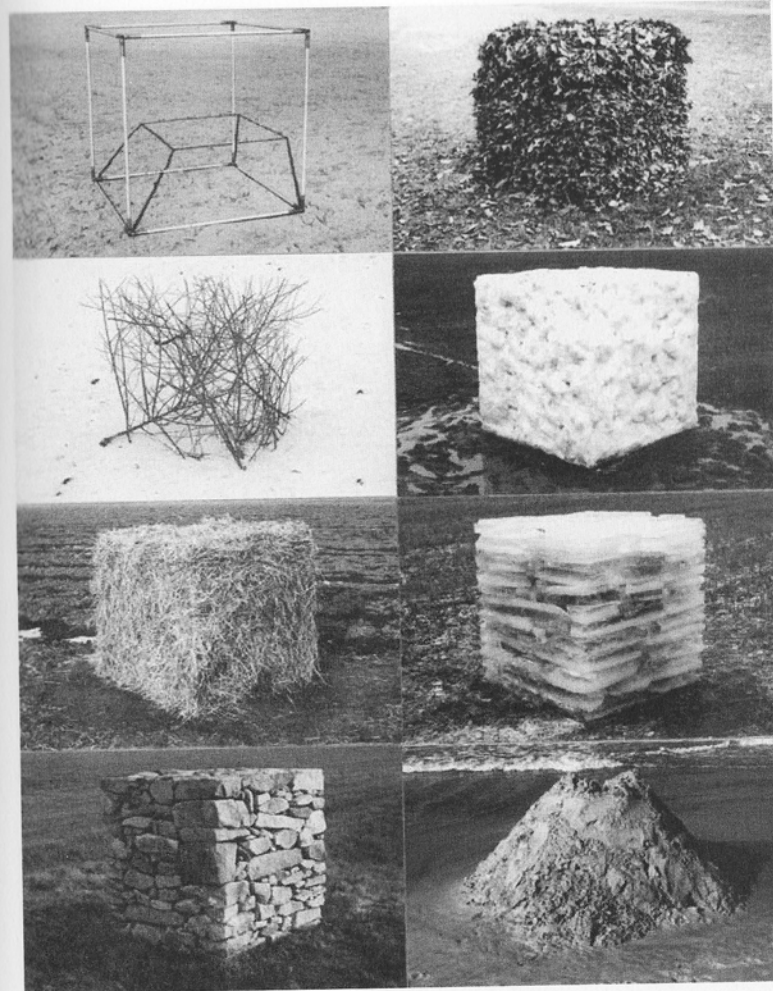
12



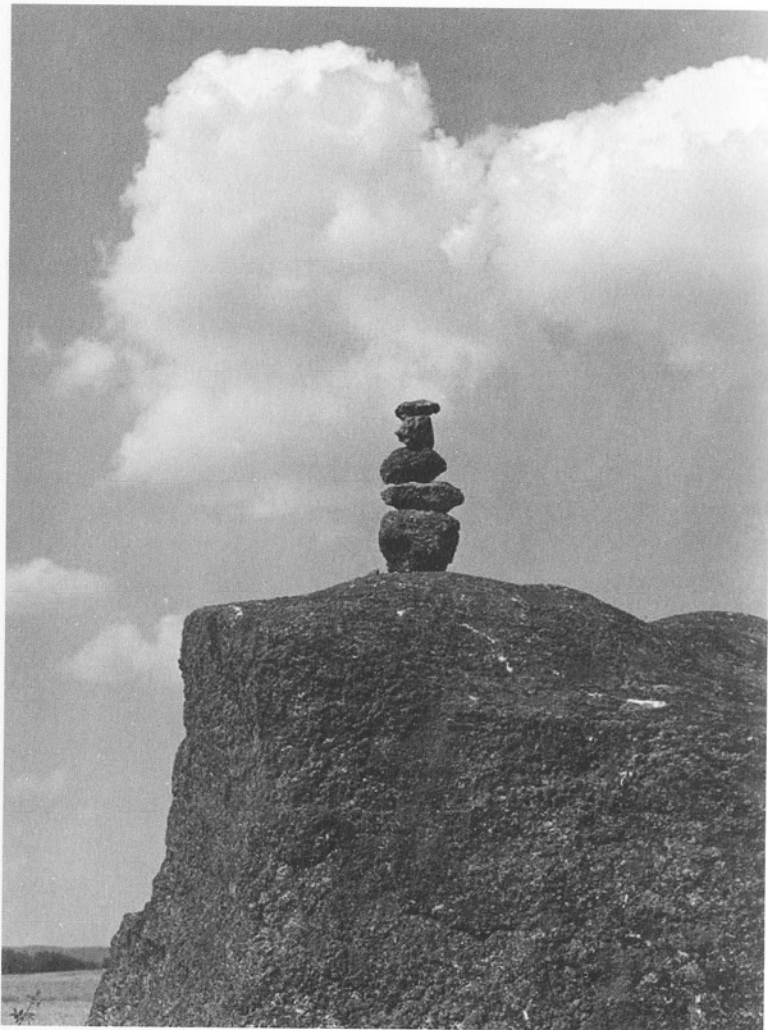
13



14



15



16

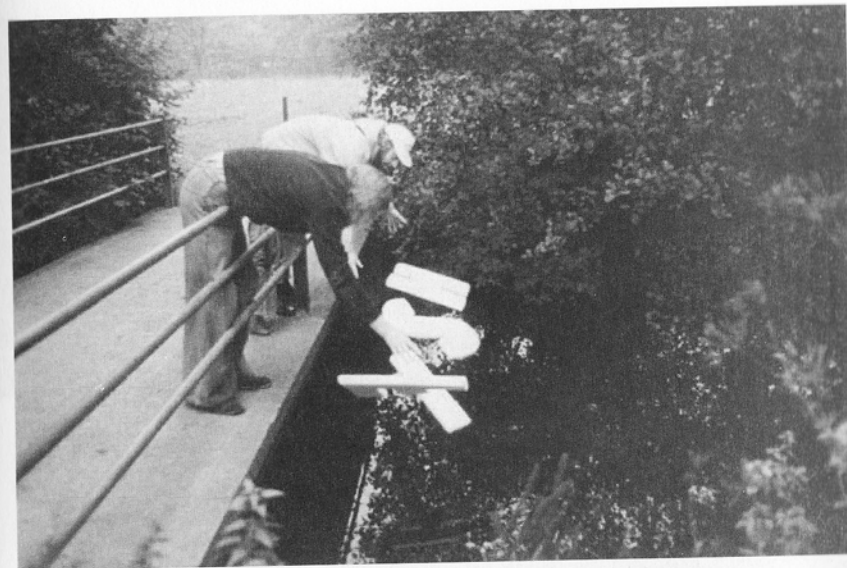


17

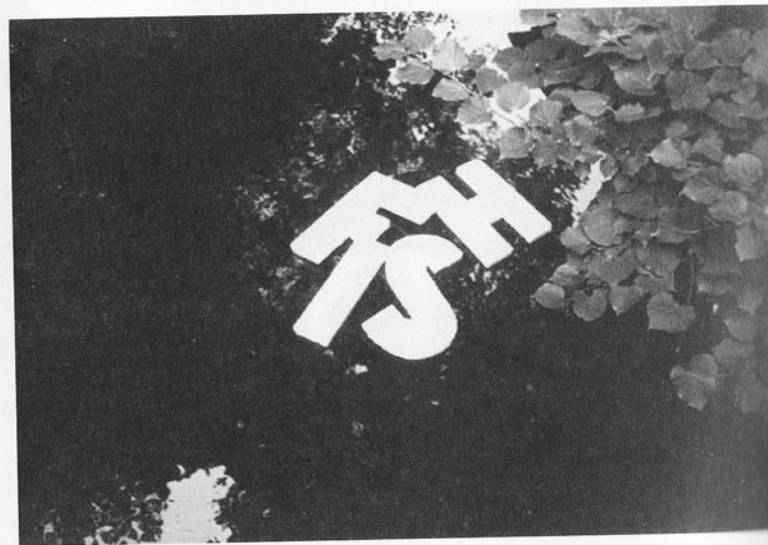
18



19



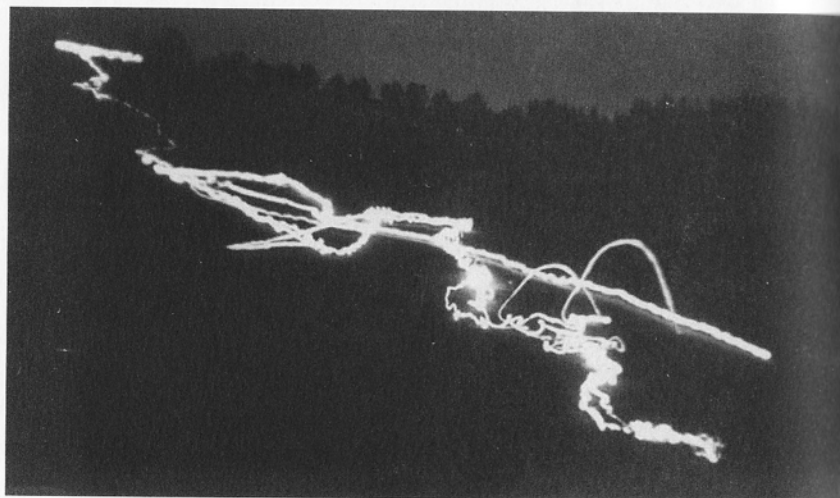
20



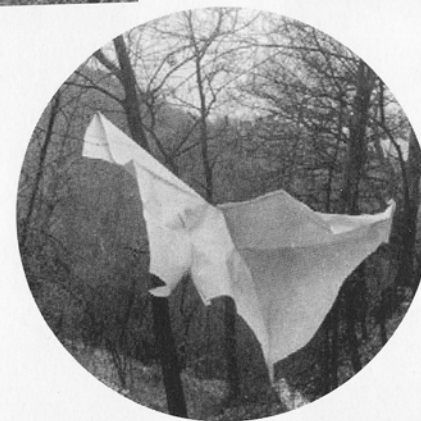
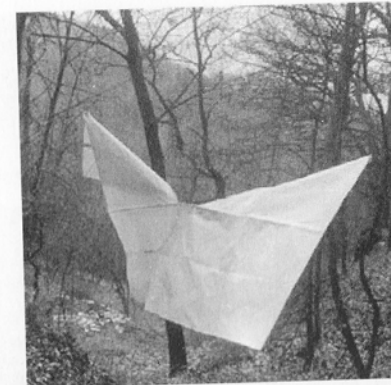
AKČNÍ UMĚNÍ
pavína morganová



21



obrazová dokumentace
AKČNÍ UMĚNÍ

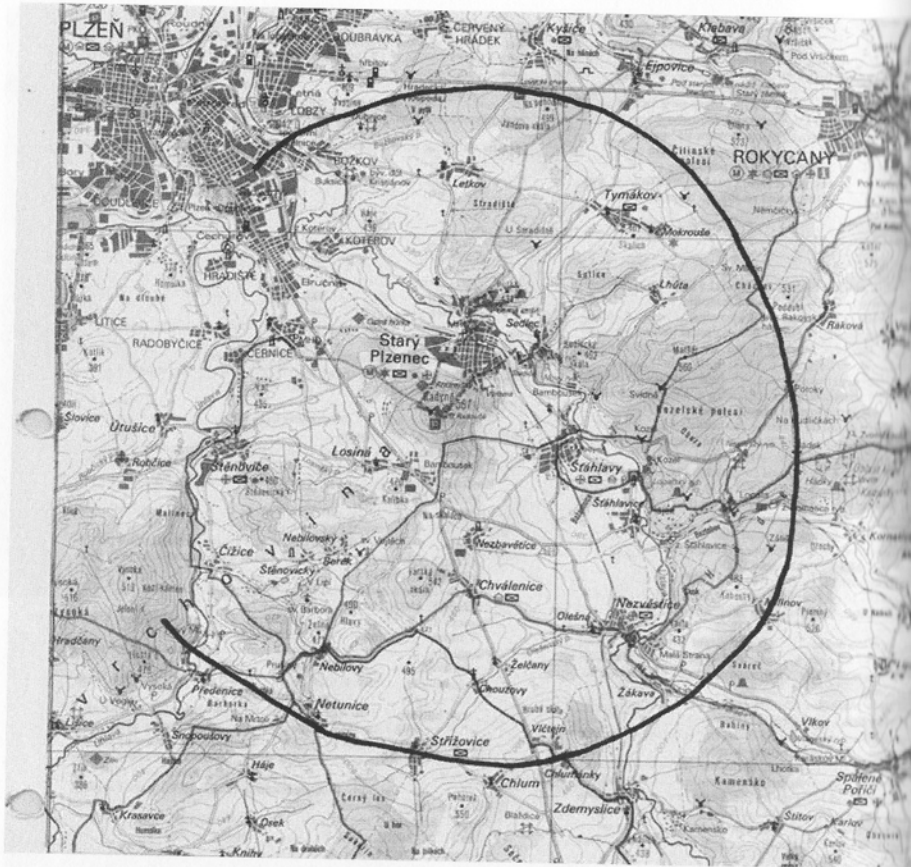


22



23





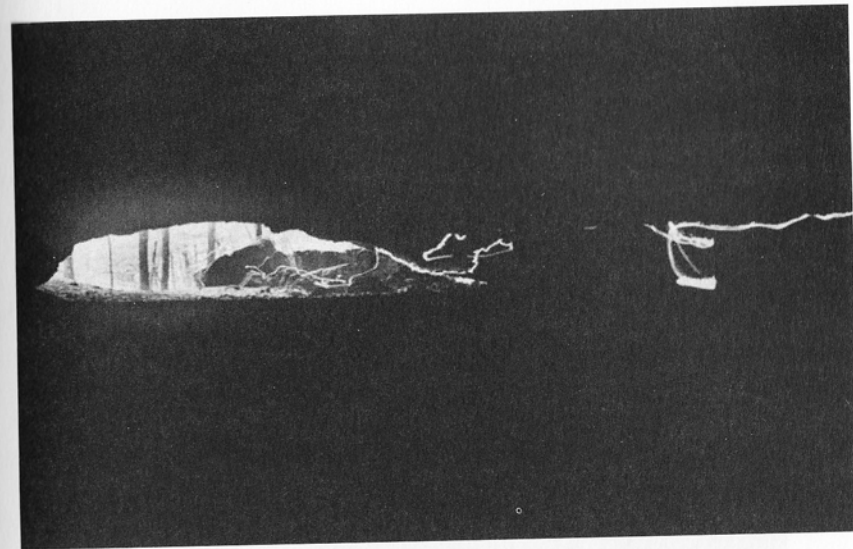
24



25



26



27



28

AKČNÍ UMĚNÍ
pavčina morganová

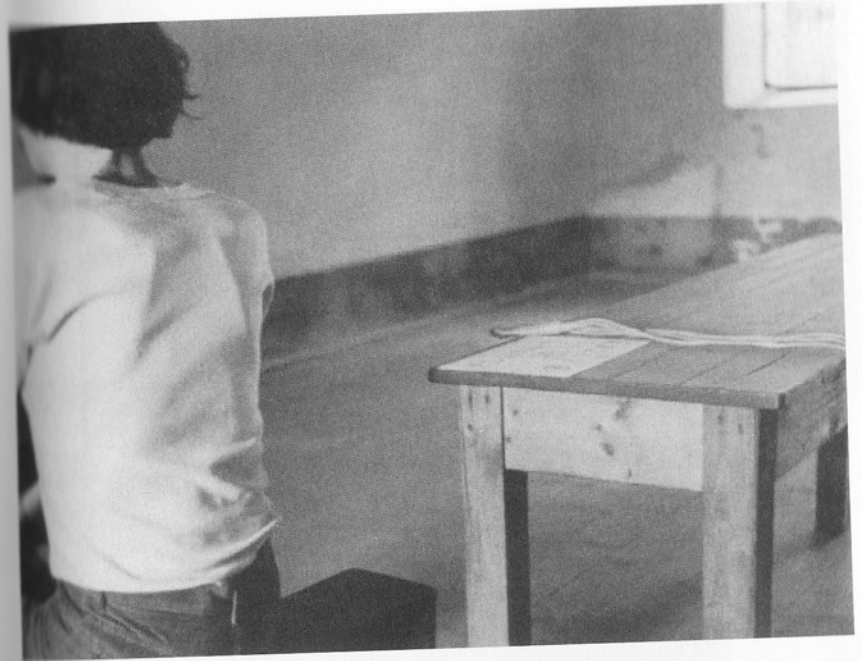


29



30

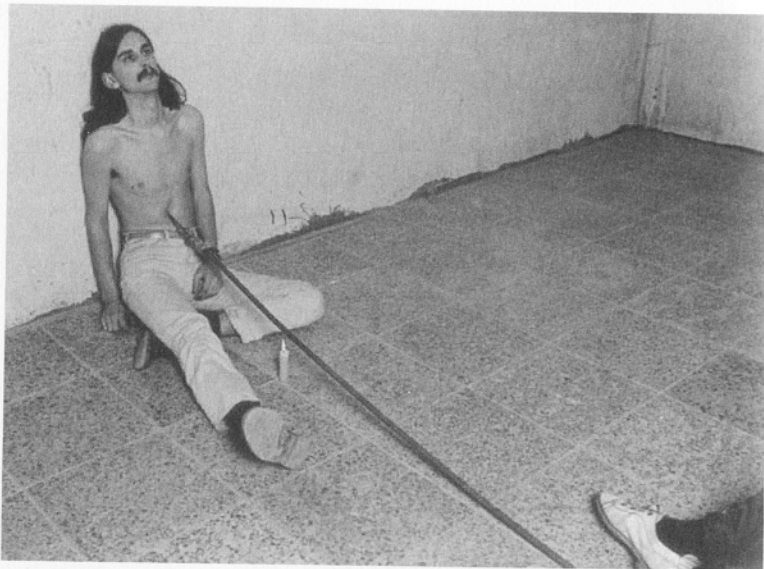
obrazová dokumentace
AKČNÍ UMĚNÍ



31

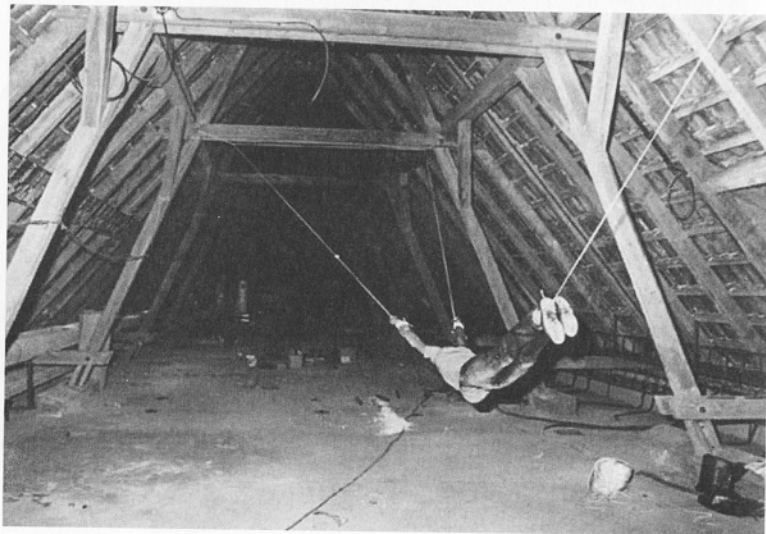


32



33

34



35



36





37

38



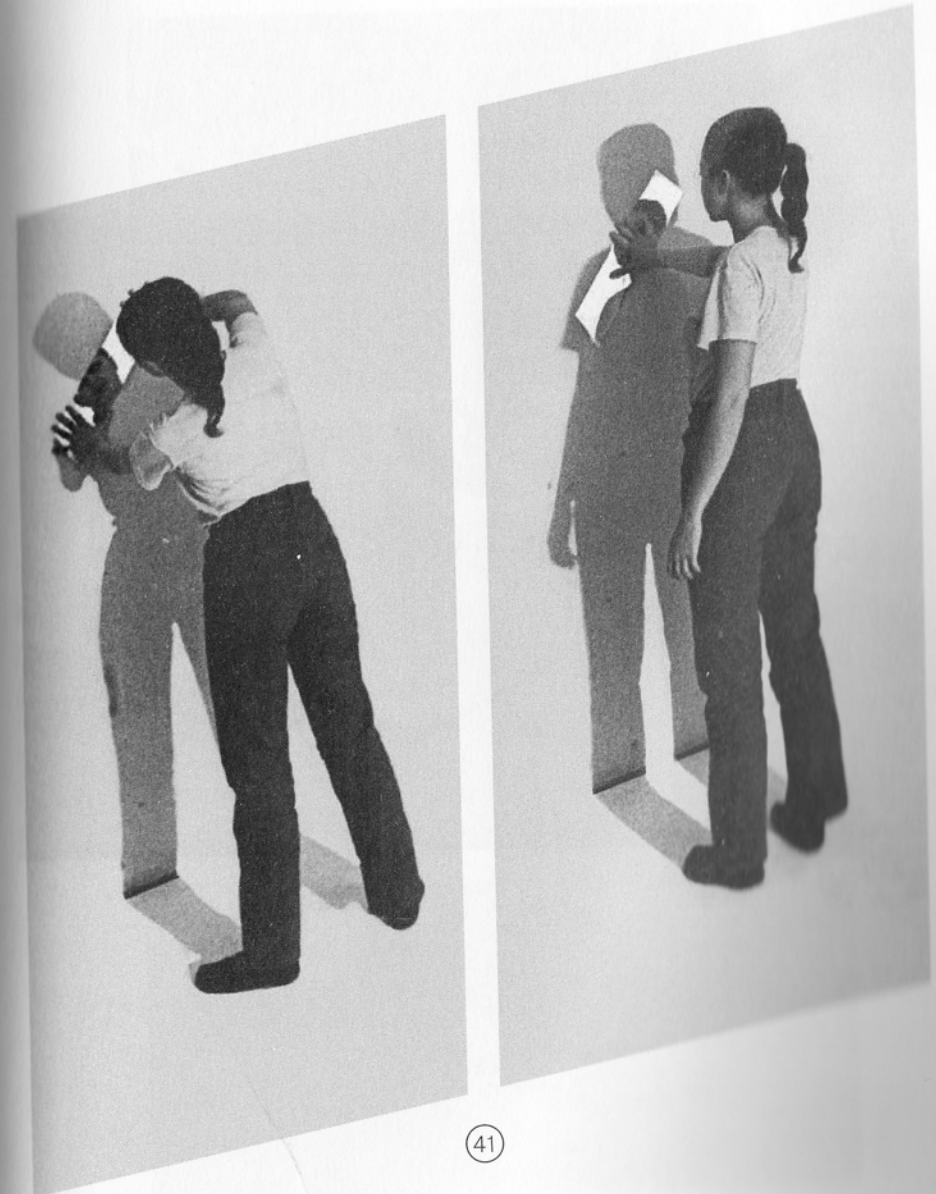
39

ZKUSTE MĚ MÍT RÁDI
TRY TO LIKE ME





40



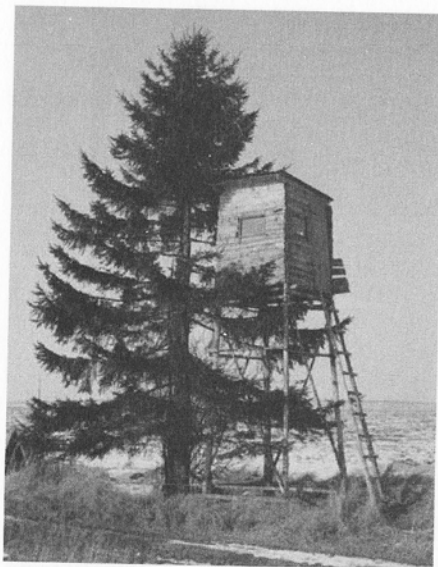
41

42



43





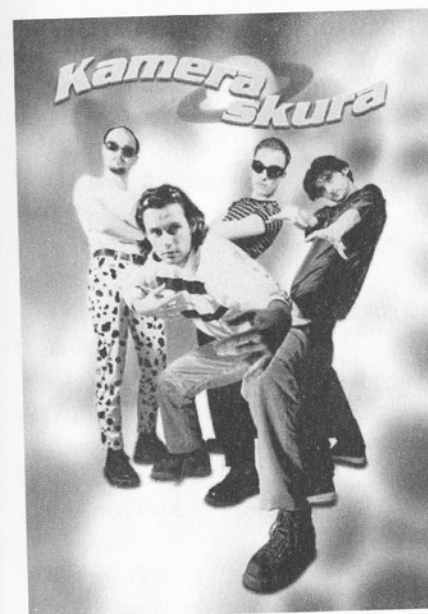
44



45

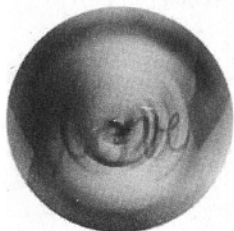
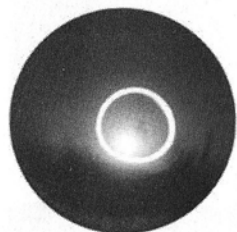
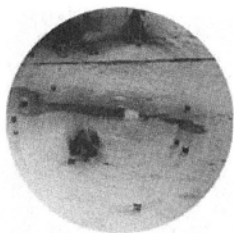


46



47





Soupis akcí

→ **Karel Adamus** (1943)

1973 *Hold šlépějím II*

1983–1993 *Peripatetické básně*

Větrné básně

1991 *Krátká řeč o umění I*, Eindhoven, Het Apollonius (25. 5.)

Krátká řeč o umění II, Milán, 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 víkend*

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 Geneviève Bénamou), Brno

1978 *Zrcadlo*, Brno

Splynutí, Brno

Čmárání, Brno

Odrazy, Brno

Bez názvu (Zed), Brno.

AKČNÍ UJENÍ

pavčina morganová

- Jen dál*, Brno
- 1979 *Bez názvu*, Brno
- 1980 *Medianman*, Brno
- Odpadky*, Brno
- Plakáty*, Brno
- Hlavní třída*, Brno
- 1981 *TV piece*, Brno (leden)

→ **Jan Ambrúz** (1956)

- 1986–1988 *Kresby kameny*, řeka Bečva
- 1987–1988 *Plovoucí konstrukce*, lom v Ološovci

→ **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 *Zátiší (jarní verze)*, Praha
- Happening v Hlávkově koleji*, Praha (duben)
- Díkuvzdání*, Praha
- Patření na ideu obrazu*, Praha, Galerie V. Špály
- Happening č. 7 (Polidštěná křižovatka)*, Praha
- Happening v Teplicích*
- 1968 *Mystifikační svatba*, Praha
- Zátiší (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

AKČNÍ UJENÍ

soupis akcí

- 1970 *Sluneční hodiny*, Roztoky u Prahy
 - Měsíční hodiny* (realizace J. Hlina 1991)
 - Dalekohledění* (s Rudolfem Němcem), Praha
 - Duhové louže*, Praha
 - 1991 *Zátiší 2 a půl*, Praha
 - Zátiší 3*, Praha
 - 1992 *Televizní happening Díkuvzdání*, Praha
 - 1993 *Prezentace knihy Sud kulatý*, Praha
 - Návrat Šemíka*, Praha
 - Předávání výtvarné múzy Národní galerii v Hradčanské jizdárně*, 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 *Jádro pudla*, Brno, Dům pánů z Kunštátu
 - Prezentace knihy Útěcha z mystifikace na Vítkově*, Praha
 - 1996 *Literární výlet*, Praha
 - Odhalení ideálního domu*, Praha
 - Škola hrou*, Brno, Dům pánů z Kunštátu
 - 1997 *Poslední hatrick 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 jsem podtrhal slovo „láska“ ve všech českých slovnících.*
 - 1977 *2200 m n. m.*, Lomnické sedlo (26. 5.)
 - Až po nejmenší zrnko písku*, Poprad, Slovensko (květen)
 - Křestní jména*, Praha (13. 6.)
 - Jako bych na někoho čekal*, Praha
 - Kámen, který jsem dostal*, Praha
 - Homage to N. Y. C.* (akční kniha)

AKČNÍ DĚJENÍ
pavčina morganová

- 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
Zmuchlat / 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 *Demonstrace v prostoru*

AKČNÍ DĚJENÍ
soubor akcí

- **Group m.** (založena 1971)
 1971 *Snow day*, Utěchov (2. 1.)
Merde, Bílovice u Brna
- **Miloslav 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.)
Nasyčený prostor a jeho stopa, Brno (6. 12.)
- 1972–1973 *Autoatlas hmyzu*
Geodetický 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, The Joslyn Art Museum, U. S. A. (1.–23. 4.)
Průtok m³/sec., Řičky (10. 5.)
Křížení ve 14.20 hodin, Brno (9. 8.)
- 1974 *Neolitická malba*, bývalé stříbrné doly u Domašova (13.–16. 4.)
Globus
- 1976 *Ošetřování lesa*, okolí obce Lipůvka
Kráslení lesa, okolí obce Ořešín
Velká galaxie, okolí obce Lipůvka (9. 5.)
Pokus o reálný záznam krajiny, Brno
Moje zahrada

AKČNÍ UMĚNÍ

pavčina morganová

- 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

AKČNÍ UMĚNÍ

soupis akcí

- Výš a chlupatějč*
 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)*
Blaník – Buzení Blanických rytířů (s kapelou Sen noci svatojánské band)
Vltava – Pocta B. Smetanovi (s Karlem Neprašem a kapelou Sen noci svatojánské band)
Poselství pro příští generace
 1976 *Free step show* (s Marií Benetkovou)
- **Vladimír Havlík** (1959)
 Soupis ve spolupráci s autorem zpracovaly: Terezie Nekvindová (1978–1989)
 a Štěpánka Bielešová (1991–1998)
 1978 *Bílá linie* (*Bílá linie, červený čtverec*), Českomoravská vrchovina, okolí obce Dalečín
Bez ná zvu (*Geometrie na louce*), Českomoravská vrchovina, okolí obce Dalečín
Bez názvu (*Tělo v krajině*), Českomoravská vrchovina, okolí obce Dalečín
Bez názvu (*bílý kvádr*), Českomoravská vrchovina, okolí obce Dalečín
Obydlí, Českomoravská vrchovina, okolí obce Nyklovice
Narušení bílé plochy, Českomoravská vrchovina, okolí obce Nyklovice
 1979 *Cesta*, Českomoravská vrchovina, okolí obce Nyklovice
Pocta Kazimíru Malevičovi, Českomoravská vrchovina, okolí obce Dalečín
Vítání jara, Olomouc, Bezručovy sady

- Komunikace*, Českomoravská vrchovina, okolí obce Milovy
Spánek, Českomoravská vrchovina, okolí obce Dalečín
Stíny, Českomoravská vrchovina, okolí obce Milovy
Loučení, Českomoravská vrchovina, okolí obce Milovy
Jako pták, Českomoravská vrchovina, okolí obce Milovy
Přehrájí J. S. Bacha větru, Českomoravská vrchovina, okolí obce Nyklovce
Daruj krev (Propagační akce pro zvířata), Českomoravská vrchovina, okolí Nyklovic
Spojení, Českomoravská vrchovina, okolí obce Nyklovce
Čítárna pro zvířata, Českomoravská vrchovina, okolí obce Nyklovce
V kleci, Českomoravská vrchovina, okolí obce Nyklovce
Obrazy – představy – domy – sny (Mušov), Mušov
Bez názvu (Proprání denního tisku), Vířská přehrada
Linie (Pocta R. Magrittovi), Českomoravská vrchovina, okolí obce Nyklovce
Linie II., Českomoravská vrchovina, okolí obce Nyklovce
Akce Černá ruka, Olomouc, Žerotínovo náměstí
Ztotožnění, Olomouc
 1979–1980 *Hmatové malby*, Českomoravská vrchovina, chata u Havlíčkova Brodu
 1980 *Záznam jarního táni*, Českomoravská vrchovina, okolí obce Nyklovce
Zahřívání stromu (Vítání jara), Olomouc, Bezručovy sady
Bez názvu (Zavlažování), Svatý Kopeček u Olomouce
Nabídka pomoci, Nyklovce
Vlasy na tváři, Nyklovce
Partitura pro obličej, Nyklovce
Partitura pro tělo, Nyklovce
Partitura pro ruce, Nyklovce
Partitura pro les, Českomoravská vrchovina, okolí obce Nyklovce
Partitura pro pole, Českomoravská vrchovina, okolí obce Nyklovce
Akce pro Jakuba, Českomoravská vrchovina, okolí obce Nyklovce
Socha svobody, SSSR, Soči
Barvení kaluží, SSSR, Krasnodar
Strašáci, Českomoravská vrchovina, okolí obce Nyklovce
 1981 *Kontrolovaný pád*, Českomoravská vrchovina, okolí obce Nyklovce
Sedm koncertů v Lipníku nad Bečvou, sad u Lipníka nad Bečvou
Koncert pro dešťovou kapku, sad u Lipníka nad Bečvou

- Kterak se státi andělem*, Olomouc, Riegrova ulice 17
Květiny pod sněhem, Olomouc, Čechovy sady
Hudba pro Maleviče, Českomoravská vrchovina, okolí obce Nyklovce
Přírodní partitura, Českomoravská vrchovina, okolí obce Nyklovce
Sad (Vítání jara), Olomouc, Náměstí Míru a Svatý Kopeček u Olomouce
Cesta II, Českomoravská vrchovina, okolí obce Nyklovce
Vymezení (Místo, kde nic neroste), Českomoravská vrchovina, okolí obce Nyklovce
Ukončení léta, Českomoravská vrchovina, okolí obce Nyklovce
Malá záměna, Českomoravská vrchovina, okolí obce Nyklovce
Hudba pro vítr, Olomouc, Bezručovy sady
Psychologická hudba, Olomouc, Bezručovy sady
Pokusná květina, Olomouc, Riegrova ulice
Záměna, Olomouc, Náměstí Míru (dnes Horní náměstí), Riegrova ulice 17 a Bezručovy sady
Stolní květina, Olomouc, Riegrova ulice 17
Rohožka, Olomouc, Riegrova ulice 17
Konfrontace – bolest stromu a bolest člověka, Olomouc, Bezručovy sady a Riegrova ulice 17
Dva bílé sloupy, Českomoravská vrchovina, okolí obce Nyklovce
Ohně na řece, Českomoravská vrchovina, řeka Svratka, okolí obce Dalečín
Holičství, Olomouc, Náměstí Míru (dnes Horní náměstí)
 1981–1982 *Čtverec – kámen, voda, mráz, led*, Českomoravská vrchovina, řeka Svratka
 1982 *Vymezení I*, Opatovice (u Hranic na Moravě)
Vymezení II, Praha, Stromovka
Otisk v dešti, Dalečín
Pokus o spánek, Českomoravská vrchovina, okolí obce Dalečín
Přivolávání podzimu, Českomoravská vrchovina, okolí obce Dalečín
Svatba, Českomoravská vrchovina, okolí obce Nyklovce
 1984 *Krabička*, Olomouc – Nové Sady, břeh řeky Moravy
20 čtverců bílých, 20 čtverců černých, Olomouc, Vídeňská ulice
Záměna II (Velká frotáž), Olomouc, Riegrova ulice 17 a Václavské náměstí
 1985 *Taneček*, Olomouc, Bezručovy sady
 1988 *Ztotožnění II*, Olomouc
 1989 *Mezistátní setkání proběhlo v přátelské atmosféře*, Nové Zámky

AKČNÍ UMĚNÍ
Pavlína Morganová

- 1991 *Bílé vánoce*, Galerie pod podloubím, Olomouc
Ten, který tančí s labutěmi, nábřeží Váhu, Piešťany, SR
Březový háj, březový les u Hodonína
Kontakty, Bezručovy sady, Olomouc
Boxerský zápas pro Josepha Beuyse, Divadlo hudby, Olomouc
- 1993 *Široký úsměv*, Vlastivědné muzeum v Olomouci – Studio V, Olomouc (Performance na vernisáži výstavy Vladimír Havlík. Můry, kozy, veverky.)
Znaková řeč, Galerie Caesar, Olomouc (Performance na vernisáži výstavy Vladimír Havlík. Leda s labutí.)
- 1994 *Umění překlada*, Galerie Fiducia, Frýdek-Místek (Performance na vernisáži výstavy Vladimír Havlík. Obrázky z cest.)
Bílý prach, Ostrava (Malamut 94 – Performance Meeting. 1. ročník mezinárodního festivalu.)
- 1996 *TOŠ – IBA*, Dům umění města Brna – Galerie Jaroslava Krále, Brno (Performance na vernisáži Vladimír Havlík. Windows 96.)
- 1997 *Exhibition*, Galerie U dobrého pastýře, Brno (A.K.T. – I. Performance Meeting)
Public Exhibition, Ostrava (Malamut 97 – Performance Meeting. 4. ročník mezinárodního festivalu)
- 1998 *Demonstrativní odhalení*, Muzeum umění Olomouc (doprovodná akce k výstavě Tělo jako důkaz)

→ **Lumír Hladík** (1952)

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.

AKČNÍ UMĚNÍ
Soupis akcí

- 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, Kosoř
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, Setkání na tenisových dvorcích Sparta
Propojení (nerealizováno)
- 1982–1984 *Sebraný odlesk*, Praha
- 1982–2007 *Malé omšení*, Českomoravská vysočina
- 1983 *Kopec / Stoh* (nerealizováno)
Předělení / Rozdělení (nerealizováno)
Zavěšení, Mutějovice, symposium Chmelnice

AKČNÍ UMĚNÍ
pavína morganová

- 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 hrad 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 (zastřešení)*, 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, Řezno, 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 – minulé přítomnost, Banská Bystrica, Barbakan 92, Slovensko

AKČNÍ UMĚNÍ
soudpis akcí

- Plno prázdna*, Praha, GHMP
 1992–1993 *Odnikud nikam*, Praha, Mánes (později opakovaně realizováno)
 1993 *Temné světlo*, Kremže, 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, Velká Británie (koncept z roku 1992, později opakovaně realizováno)
Říp na západě / Kopec k obcházení, Plasy, Hermit
Mystifikační pohrobek, Praha
Prostor volnosti (i skleslosti), Mělník (koncept z roku 1975, později opakovaně realizováno)
Permanentní povstání, New York, World Financial Center, U. S. A. (koncept z roku 1989)
Lesní koberec pro náhodné houbaře II, Praha
Rej 1399–1995, Praha, Nová síň
 1995–2045 *Omšeni*, 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 (variaci konceptu z roku 1992)
Letmý stolec, Praha, Galerie '60/'70
Projekt pro jedno lesní 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
Chřčení do prázdna, Litoměřice, Galerie výtvarného umění (koncept z roku 1987)
Stolec k obhlédnutí, Litoměřice, Galerie výtvarného umění (koncept z roku 1969)
Letmý stolec II, Praha, Mánes (koncept z roku 1960)
 1997–1998 *„Ostrov“ volnosti (i skleslosti)*, Linec, Rakousko
- **Svatopluk Klimeš** (1944)
 1973 *Blíž k zemi*
 1982 *Záznam pohybu*, Jánské lázně
 1983 *54 kamenů a 24 kusů plátna*, Mutějovice, symposium Chmelnice

AKČNÍ UMĚNÍ

pavčina morganová

- 1985 *Testování*, Praha, ÚKDŽ
 1986 *Banket s ohněm*, Praha, ÚMCH ČSAV (14. 4.)
Očista zahrady, Košice, Slovensko
 1988 *Ekologická performance na mostecku*, Litvinov
 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, Katovice, 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*, Praha
 1963 *Seance*, Praha
Demonstrace objektů, Praha
Šperky, Praha
Prostředí, Praha, Mariánské lázně
 1964 *První manifestace Aktuálního umění*, Praha
Individuální demonstrace, Praha
Totální demonstrace, Praha
Demonstrace jednoho, Praha

AKČNÍ UMĚNÍ

soupis akcí

- Aktuální procházka po Novém Světě – Demonstrace pro všechny smysly*, Praha
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
Demonstrace 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
Slož dvoumetrovou papírovou vlaštovku, Praha
Procházka Prahou (provedení zablokováno VB)
Hry – šíření nápisů na zdech a chodnicích, na vlaštovkách, v dopisech neznámým, atd.
 1966 *Nápisy na zdech a chodnicích*
Events pro Fluxus
Kalendář, Praha
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, více míst 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

AKČNÍ UMĚNÍ

pavína morganová

- 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. Wittmannem)
Svatební obřad, Praha
Jak si zdobit obličej, Krásné u Mariánských Lázní a jinde
Poselství – agitace – spis rozšiřování všemi způsoby
 1968 *Kapela Děti bolševizmu*, Mariánské Lázně
Den pospolitosti (s Janem Patočkou), více míst na světě
Ležící obřad, New York, Douglas University, U. S. A.
An action for my mind – Akce pro mysl, vězení ve Vidni, Rakousko
 1969 *Obtížný obřad*, New York, U. S. A.
Akční přednáška, Lexington, University of Kentucky, U. S. A.
Night ceremony, Beneville, U. S. A.
The way of the fire – Cesta ohně – obřad, U. S. A. (zakázáno požárníky)
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
Okamžitě chrámy
Kamenný obřad, okolí Mariánských Lázní
 1972 *Kamenný obřad* (film), okolí Mariánských Lázní
Zabijení 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* (nerealizováno)
Očista (nerealizováno)
Dům (nerealizováno)
 1975 *Burning mind ceremony* (nerealizováno)
Svatební obřad – Tanec na poli

AKČNÍ UMĚNÍ

soupis akcí

- Móda* (individuální akce), na více místech České republiky
Architektura (individuální akce), na více místech České republiky
Posvícení, Klíčov
 1976 *Architektura vztahů* (individuální akce), 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)
Obydli (proces pro mysl)
 1979 *Člověk* (proces pro mysl)
Berlin painted red (projekt), Berlín, Německo
 1980 *Akce pro polovinu myslí 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 destrüované hudby, Lutych, Belgie
Koncert destrüované hudby, Ženeva, Švýcarsko
Koncert destrüované 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)

AKČNÍ ŽIVĚNÍ
pavlaína morganová

- 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), Hamburk, 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, Hamburk, Kunsthalle, Německo
Módní přehlídka, Milán, Museo Alchimia, Itálie
- 1987 *Módní demonstrace při otevření výstavy v galerii Potocka*, Krakov, Polsko
Dekorace lidí – performance při otevření výstavy v Liget gallerie, 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, Slovensko
Koncert při otevření výstavy v Brně

AKČNÍ ŽIVĚNÍ
soubor akcí

- 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, Milán, Festival Milano-Poesia, Itálie
- 1991 *Koncert pro 2 keybordu a 4 gramofony a 4 magnetofony*, Stuttgart, Schloss Solitude, Německo
- 1992 *Stripping* (performance), Milán, Milano-Poesia festival, Itálie
Koncert pro 2 keybordu, 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 surroudings
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.)

AKČNÍ JMENÍ
pavčina morganová

- 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
 Klinky 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

AKČNÍ JMENÍ
soudis akcí

- 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 (s kameny 1978–80)
 – Zavěšení s kamenem (dvakrát), Praha
 – Kontakt s kamenem na vařiči
 – Kontakt s vařičím 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 potoku
 – Stání v peřejích
 – Zavěšení (pod LSD a normálně)
 – Chůze proti proudu (čtyřikrát)
 – Přehrazení
 – Zvedání
 – S kulatinou v zubech
 1980 Kontakty (s hlinou)
 – 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

AKCÍ UMĚNÍ
pavína morganová

- 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 *Hardcore 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 Sylvii 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.), (reprizováno)
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)

AKCÍ UMĚNÍ
soupis akcí

1. *mechanický koncert*, Praha (19. 12.)
1973 *Velikonoce*, Úvaly u Prahy (21. 4.)
Kytice růží, Praha (3. 7.)
1. *velký plenér – Ohňová událost* (27.–28. 9.)
2. *koncert*, Praha (21. 10.)
2. *velký plenér* (30. 12.)
1974 *Generálové*, Praha, Divadlo v Nerudovce (21. 1.), (reprizováno)
Vernisáž (23. 3.)
Noviny, Praha, Plzeň, České Budějovice, Jindřichův Hradec (16. 1.)
Giocondy, Praha (leden)
Velikonoce (v rámci symposia Neolitická malba, organizovaného Sonny Halašem), 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 humoru 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 Dotečky a rastry (cyklus)

Pokus o utajení doteků a rastrů (cyklus)

– 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 kmeney schnoucích stromů v Krušných horách.

Na kamenitěm polostrůvku vyběhávajícím 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.

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

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 větvíčku, jejíž všechny listy jsem postupně označil. List nejbliž kmenu číslem 1 a poslední list na špičce větvíčky číslem 5. Od 12. 10. do 26. 10. 1983 jsem pak zaznamenával pořadí, v němž listy z větvíčky opadávaly.

Na tavole kalinolisté, rostoucí v Plzni Na Slovanech, jsem si vybral větvíčku, jejíž všechny listy jsem postupně označil. List nejbliž kořenům číslem 1 a poslední list na špičce větvíčky 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 Plzeňce 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 třiminutových 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 natolik, 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.

AKČNÍ UMĚNÍ

pavčina morganová

- 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 tvorbu, 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 Plzně 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.

AKČNÍ UMĚNÍ

soupis akcí

- 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 symposia v Zubřicích*
Bez názvu, okolí Frýdku Místku
Bez názvu, okolí Frýdku Místku
- 1982 *Přerušený 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
Citěn čerstvou travou, Praha
- 1977 *Blíž k oblakům*, Praha
Svatý já, Praha
Bud' se mnou, Praha
I'm gathering flowers and you, Praha

AKČNÍ UMĚNÍ
pavína morganová

- Medový políbek*, 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.)

AKČNÍ UMĚNÍ
soudpis akcí

- **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 Hałas, Dana Jágríková, Zdeněk Lindovský, František Maxera, Jiří Valoch), (4. 10.)
- **Rudolf Němec** (1936)
 1970 *Kuklení*
 1971 *Pronikání I*
Obydlí
Pronikání II
- **Ladislav Novák** (1925–1999)
 1964–1973 *Básně pro pohybovou recitaci*
Erotomagické polohy
Imperativy
Hmatové básně
Metamorfózy
 1970 *Devět salónů*
Ob-léčení

AKČNÍ UMĚNÍ

pavčina morganová

Iniciace

Krápníkání

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

1980 *Dvacetičtyřhodinová čára*

1981 *Na tomto obraze jsem existoval dva dny a snědl 7799 zrnek rýže.*

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, Klatovy, Šedá cihla

Český kámen do Evropy

AKČNÍ UMĚNÍ

soupis akcí

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 (se 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 J. Steklíkem), Brno, Skleněná louka

Těžké doby bez taktu, Brno, Divadlo Husa na provázku

Florian na koních (s P. Kvičalou a M. 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 P. Kvičalou), Plasy

1998 *Holící diskotéka – kolínská voda* (s A. Heintl, E. Brikciem a J. Steklíkem),

Brno, Skleněná louka

Čajový obřad (s A. Heintl a J. Steklíkem), Brno, Galerie U dobrého pastýře

Prádelna II (s J. Steklíkem), Praha, Divadlo Na zábradlí

Místo hudby rum (s J. Steklíkem), Brno, Skleněná louka

→ **Tomáš Petřivý**

1980 *Pokus o dohovor*

Zkuste mě mít rádi, Praha

Mletí masa, Praha

→ **Tomáš Ruller** (1957)

1974 *CESTOU*, situace, jeskyně Pekárna, Moravský Kras

1977 *MEDITACE*, situace, Mušov

1978 *HLEDÁNÍ PODZIMU*, happening, Brno

AKČNÍ DĚJENÍ
pavčina morganová

- PYTEL LISTÍ, happening, Brno
 1979 BÝT ČI NEBÝT, rituál, Švédův stůl, Moravský Kras
 1980 HRA-NICE, akce, Malechov
 1981 MÍSTO TOHO, ceremoniál, Hostkovicice
 ODTUD AŽ POTUD, akce-instalace, Malechov
 OSLAVA..., multimedia performance (s Via Lucis), Brno
 1982 KAM..., akce-instalace, Praha, Setkání na tenisových dvorcích Sparta
 SEM TAM, akce-instalace, Pozdatín
 DIVADLO V POHYBU, akce-instalace (s DNP), Brno
 1983 HOSTOVÁNÍ, akce-instalace, Bratislava, Pamiatky a súčasnosť, Slovensko
 BRÁZDA, akce-místo, Mutějovice, symposium Chmelnice
 K ÁMEN, akce-instalace, Brno, Křížová chodba
 VĚCI, performance, Medzydroje, Expanded Theatre, Polsko
 ZA STÁNÍ, událost, Medzydroje, Expanded Theatre, Polsko
 1983-1984 ROZBÍJÍM SVĚ SOCHY, akce, Brno (video)
 PÁLÍM SVĚ 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, 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 PPPPP), 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. Nieslonym), 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)

AKČNÍ DĚJENÍ
soubor akcí

- VE DVOU, performance, Kolín nad Rýnem, Möltekerei 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, VÍCEMĚNĚ ARCHITEKTONICKÁ, PŘINEJMENŠÍM MALÍŘSKÁ – PREZENTACE (5 dní), Brno, Galerie Mladých (video)
 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. Tanakou a Mai Juku), Praha, Junior klub (video)
 VE TŘECH DNECH (72 h.) 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, (video – archiv STB)
 ZAHÁJENÍ PŘESTAVBY DUNAJE NA MORAVU, performance, Brno, Lidový dům
 PRO-JEV, performance, Bratislava, Czernadok, 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 (video)
 OTEVÍRÁNÍ, performance, Praha, Otevřená situace (video)
 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, U. S. A.

- 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, Műcarnok, Resource Kunst, Maďarsko (video)
 ČERNÝ TRH, Saarbrücken, Stadt Galerie, Německo
 ČERNÝ TRH, Glasgow, Newcastle, Edge 90, 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. (vi-
 deo)
 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 Galle-
 ry, 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)
 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 Britá-
 nie (video)
 PÁŘENÍ MERKURA A SÍRY, situ-akce, Cuxhaven, Kugelbake, Německo
 (video)
 TELEVIZNÍ OBŘAD, video-performance, Fukui, IV. Video Bieňale, Japonsko
 (video)

- PALÍRNA / LUČAVKA KRÁLOVSKÁ, demonstrace, Kolin nad Rynem, Molt-
 kerei, Německo (video)
 PALÍRNA / ZLATÝ DĚŠŤ, demonstrace, Cáchy, Ludvig Forum, Německo
 (video)
 1992 SLAVNOSTNÍ KAFÉ, performance, Brno, Kabinet Múz (video)
 PALÍRNA, demonstrace, Brno, Kabinet Múz (video)
 TELEVIZNÍ KAFÉ, video-performance, Brno, Kabinet Múz (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. (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 OHEŇ, situ-akce, Graz, Combustion, Schlossbergstollen, Stey-
 rische 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 (vi-
 deo)
 BAUHAUS CEREMONIÁL, video-performance, Dessau, Ost-ranerie Festival,
 Bauhaus, Německo (video)
 MONITORRING, media-situ-akce, Linec, Relikte & Sedimente, Offenes Kultur-
 haus, Rakousko (video)
 1994 „...“; zahajovací ceremoniál, Brno, Alembig, Esoterický Klub
 RYBA / VÍNO & CHOBOTNICE SE ŠLEHAČKOU, servis, Praha, Delikatesy,
 Behemót Galerie, (video)

AKČNÍ UMĚNÍ
pavčina morganová

- 1995 *INCIDENT*, media-situ-akce, Bern, Incident, Bellouard / Bolwerk, Švýcarsko (video)
TELEPRESENCE / DIS-PLAY, mediace (s M. Cliffordem), Atlanta, Chassie Post Galerie, U. S. A. (video)
TELEPRESENCE / DIS-PLAY, mediace, Cleveland, Performance Festival, Collonial Arcade, U. S. A. (video)
TELEPRESENCE / DIS-PLAY, mediace, Praha, Code-X, Behemot Galerie (video)
24 HODIN / IN BELFAST, video-akce, Belfast, Exchange Resources, Velká Británie (video)
1996 *INNER GARDEN*, performance (s Z. Piotrowskim a J. Baldygou), Varšava, Ujazdowski Zamek, Polsko (video)
SOBOTNÍ DOPOLEDNE, akce, (s A. MacLennanem, Z. Piotrowskim a B. Connollym), Praha, Serpens Performance Festival, Synagoga na Palmovce (video)
ZA VŠE, performance, Bytów, Castle of Imagination, Polsko
WISE, iniciace (s G. Piacentinim), Bytów, Castle of Imagination, Polsko
TICHO, prezentace, Performance Art, Culture & Pedagogy Symposium, Penn State University, U. S. A.
1997 *ČEKAJÍCÍ CESTUJÍCÍ*, situace, Cheb, Permanentni Performance (video)
TISH TUSH, situace, Tel Aviv, Performance Festival, Izrael (video)
V.I.D.E.O.A.R.T., 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 J. Kroutvorem), okolí Ústí n. Orlicí
1970 *Bílý kruh v trávě*, okolí Ústí n. Orlicí
Ošetřování stromů
Ošetřený stromek (s R. Němcem), okolí Ústí n. Orlicí

AKČNÍ UMĚNÍ
soudpis akcí

- Ošetřování jezera*, okolí Poličky
Bílý pás v lese (s P. Wilsonem)
Nadrovečeře, hrad Lemberk
Letiště pro mraky, hrad Lemberk
Pivo v umění, průběžná aktivita (s K. Neprašem)
- 1971 *Zajždění bílé čáry*, Kunštát na Moravě
1973 *Oslava jara*, Praha
1974 *Oslava jara*, Praha
Výstava v Anenském údolí (s A. Lamrem), Potštejn
Fish (ekologická akce), (s A. 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 poctě sládka Františka Ondřeje Poupěte), Brno, Galerie U dobrého pastýře
1996 *Prádelna* (s M. Pallou), Brno, Galerie U dobrého pastýře
1997 *Maňáskové konceptuální divadlo* (s M. Pallou), Brno, Skleněná louka
1998 *Holící diskotéka – kolínská voda* (s A. Heintl, E. Brikciem a M. Pallou), Brno, Skleněná louka
Čajový obřad (s A. Heintl a M. Pallou), Brno, Galerie U dobrého pastýře
Kuličky (pro skladatele Chad-Ming Tunga), zámek Kuřim
Prádelna II. (s M. Pallou), Praha, Divadlo Na zábradlí
Houslová čára / Houslová lízátka (s A. Heintl), Nové Zámky, Soun Off, Slovensko
Místo hudby rum (s M. 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 nutně tento seznam

- vnímat spíše jako ukázkou rozmanitosti autorovy tvorby. Těž 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.)

AKCÍ UMĚNÍ
pavčina morganová

- 1989 *I. autodafé Měkkohlavých* (s M. Pallou, P. Kvičalou, 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 *Okamžitě 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 T. Marionim), Praha (27. 9.)
Hašení, Praha (30. 11.)
1976 *Skok č. 1*, Praha (5. 1.)
Paralelní deprivace (s křečkem), Praha

AKCÍ UMĚNÍ
soudpis akcí

- 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, Vratislav, 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 (Kláda), (dvoudílná performance), Praha (5. 12.)
Bez názvu (Koleno), Praha
- 1979 *Bez názvu (Kuře)*, Vratislav, Polsko
3-dílná performance, Lodž, Polsko (2. 1.)
Bez názvu (Šipky), Praha (15. 3.)
Bez názvu (Jogi), Praha (27. 4.)
Bez názvu (Spreye), Praha (31. 5.)

AKČNÍ UMĚNÍ

pavčina morganová

- Bez názvu (Světloňoš), Kolín (30. 7. a 1. 8.)
 Bez názvu (Ryba), Kolín
 Dějiny Polska, Vratislav, Polsko
 Bez názvu (Jogi), Varšava, Polsko
 1980 *O rybách a lídech*, 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 V. 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
 Kresby do stínu
- od 1981 *Kresby bioplasmou*
 1981 *Akce v rámci soukromého sympozia v Zubřicích*
 1982 *Instalace s kamenem*, Sochařské sympozium v Zadní Kopanině
 Instalace s vodou, Sochařské sympozium v Zadní Kopanině
 Labyrint, Praha, Setkání na tenisových dvorcích Sparta
 1983 *Kresby rtěnkou*
 Kresba do písku smívaná mořem, pobřeží Černého moře, Bulharsko
 Triptych, Mutějovice, sympozium Chmelnice
 1984 *Kresby v exteriéru*, okolí Domažlic

AKČNÍ UMĚNÍ

soupis akcí

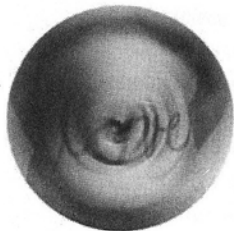
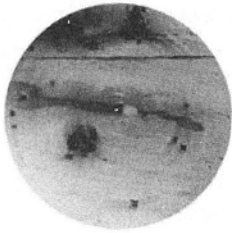
- Velká kresba, Kostelec n. černými lesy, Galerie H
 1985 *Bez názvu (O nepojmenovaných věcech)*, Praha
 1989 *Nepojmenované věci* (film s M. Vránkem a P. Komanžasem), Praha
 1992 *Předměty a tělo*
 1994 *Co andělé zapomněli*, New York, U. S. A.

→ **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*



Bibliografie

KNIHY

- Bachtin, M. M.: François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance. Odeon, Praha 1975.
- Bénomou, G.: L'art aujourd'hui en Tchécoslovaquie. Paris 1979.
- Bénomou, G.: Sensibilités contemporaines 1970–1984. Paris 1985.
- Benoist, L.: Znaky, symboly a mýty. Victoria Publishing, Praha 1995.
- Budil, I. T.: Mýtus, jazyk a kulturní antropologie. Triton, Praha 1995.
- 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.
- Drössler, R.: Když hvězdy byly ještě bohy. Odeon, Praha 1980.
- Éliade, 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.
- Glusberg, J.: Myths and Magic on Fire, Gold and Art. AICA – Buenos Aires 1979.
- Goldberg, R. L.: Performance Art. Thames and Hudson, London 1990.
- Harrison, J.: Ancient Art and Ritual. Moonraker Press, Bradford-on-Avon 1978.
- Havlík, V.; Horáček, R.; Zhoř, I.: Akční tvorba (skripta pro 3. a 4. roč. KVV PdF UP). Olomouc 1991.
- 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.: Na hranicích umění. Arkýř, München 1987.
- Chalupecký, J.: Nové umění v Čechách. H a H, Praha 1994.
- 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.: 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, Brno 1996.
- 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.
- 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.
- 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.
- 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.
- Srp, K.: Minimal, Earth, Conceptual Art. Jazzová sekce, Praha 1982.
- 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.

KATALOGY A DOKUMENTACE

- A. K. T. 1. Brno, Galerie U dobrého pastýře, 14.–16. 5. 1997 (úvodní text T. Peťšková).
- Archetypy. Praha, Mánes, září 1993 (úvodní text V. Čiháková-Noshiro).
- Jiří Beránek. Praha, České muzeum výt. umění, Gema, listopad 1994–leden 1995.
- 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. Jurénaite, L. Beke, O. Esanu, D. Grünbein, A. Jakubowska, I. Pintilie, J. Backstein, R. Matuščík, I. Zabel, J. V. Krpan).
- Vladimír Boudník / Corpus delicti. Pražská imaginace, Praha 1990, nestr.
- 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. Chalupecký).
- 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,

AKCÍ UMĚNÍ
pavlaína morganová

- 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. Chaloupecký).
- Josef Hampl / Svatopluk Klimeš. Praha, hala ústavu SUDOP, říjen–listopad 1984 (úvodní text R. Prah).
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 (úvodní 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 / Lauter Ganze Hälften. Hamburger Kunsthalle, SRN, říjen–listopad 1986.
- 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.

AKCÍ UMĚNÍ
bibliografie

- 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. M. 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. Don-guy, J. Zemánek, M. Vojtěchovský, C. Basualdo, S. Rolnik, Ch. Iles, L. Cotting-ham, I. Lebeer, A. de Baecque, 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-No-shiro).
- Miejsc a chwile. Wrocław, Foto-Medium-Art, listopad 1979 (úvodní text J. Anděl).
- Jan Mlčoch / Free Dormitory. Amsterdam, De Appel, 28. 5.–10. 6. 1980 (úvodní text H. Kontová).

AKCÍ UMĚNÍ
pavčina morganová

- Někde něco. Praha, Špálova galerie, srpen 1969 (úvodní text J. Padrta).
- Rudolf Němec. Praha, Středočeská galerie, 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. Sekeřa, 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: K. Stiles, G. Brett, H. Klocker, S. Osaki, P. 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 výtvarného 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.

AKCÍ UMĚNÍ
bibliografie

- Pavel Ryška / Křeslá. 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).
- Petr Štembera / Performance. Jazzová sekce, Praha 1981 (úvodní text K. Srp a P. Štembera).

AKČNÍ UMĚNÍ
pavčina morganová

- 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).
 Umění a příroda. Praha, Institut Průmyslového Designu, červen 1976 (úvodní text P. Štembera).
 Umění zastaveného času (Akce, koncepty, události). Praha, ČMVU, září–listopad 1996 (úvodní text O. Hanel).
 Petr Váša / Básně, písně, tance, mapy. Brno, Galerie mladých U dobrého pastýře, červen–červenec 1995 (úvodní text J. Valoch).
 Vertikální nostalgje. Praha, Galerie V. Špály, únor 1992 (úvodní text I. Boháčová).
 Vysokoškolský klub Hradec Králové, prosinec–listopad 1977.
 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. Strauss, L. Hegyi, G. Dziamski, J. Denegri).
 Zemi. Praha, ČMVU, prosinec 1993–leden 1994 (texty: V. Jirousová, J. Valoch).

ČASOPISY A SBORNÍKY

- Abbottová, B.: Performance meeting – Malamut, Ostrava 1994 (rozhovor s E. Ovčáčkem). In: Ateliér č. 24/1994, str. 5.
 B. K. S. / Dvacet let tajné organizace. In: Výtvarné umění č. 3/1992.
 Borecký, V.: Brikciovy kapitulace a rekapitulace. In: Výtvarné umění č. 3/1991, str. 43–55.
 Boudník, V.: Explosionalismus. In: Výtvarná práce č. 24–25/1965, str. 8.
 Brikcius, E.: Kdybys mlčel, zůstal bys mudrcem aneb Brikcius koriguje článek Roberta Wittmanna „Aktual koriguje“ ve Výtvarné práci 22–23, r. 1968. In: Výtvarná práce č. 5–6/1969, str. 15.
 Burda, V.: Happening ve smyčce. In: Výtvarná práce č. 15/1968, str. 1, 3, 10.
 Burda, V.: Exil & utopie. In: Výtvarná práce č. 18/1968, str. 10–11.
 Catoir, B.: Řeč těla a výtvarné umění. In: Body art a performance, etc. Samizdat, str. 38–46.

AKČNÍ UMĚNÍ
bibliografie

- Čeliš, J.: Mažarná – Vymezení prostoru ohněm. In: Československá fotografie 34/8, 1983, str. 353.
 Čiháková-Noshiro, V.: Perfomace jako morální postoj. In: Ateliér č. 12/1990, str. 8.
 Čiháková-Noshiro, V.: Od solitéru k interakci a alternativě. In: Ateliér č. 26/1990, str. 8.
 Čiháková-Noshiro, V.: Umění akce a fotografie, tvorba nových medií v průběhu 70. a 80. let. In: Výtvarné umění č. 4/1990, str. 48–50.
 Čiháková-Noshiro, V.: Umění jako postoj. In: Výtvarné umění č. 4/1991, str. 15–30.
 Čiháková-Noshiro, V.: Alchymie v umění. In: Ateliér č. 6/1998, str. 2.
 Daněk, L.: Olomoucký okruh. In: Výtvarné umění č. 1–2/1996, str. 189–216.
 David, J.: Kam vítr, tam plášť (rozhovor s J. Kovandou). In: Výtvarné umění č. 4/1991, str. 47–54.
 Drbalová, P.: Permanentní performance. In: Ateliér č. 7/1997, str. 7.
 Drbalová, P.: Performance v 90. letech. In: Ateliér č. 12/1997, str. 3.
 Gabalová, Z.: Poznámky k jedné performanci. In: Někde něco 12, jaro 1989.
 Gorsen, P.: K performanci. In: Jazz 26/1980, str. 54–55.
 Glusberg, J.: Úvod do tělesného jazyka: body art a performance. In: Body Art a Performance, etc. Samizdat, str. 1–12.
 Hanel, O.: Křížovnická škola. In: Výtvarné umění č. 3–4/1995, str. 46–52.
 Heidegger, M.: Umění a prostor. In: Výtvarné umění č. 2/1991, str. I–II.
 Hlaváček, J.: Panychida? In: Ateliér č. 2/1996, str. 16.
 Hlaváček, L.: Vzpomínka na akční umění 70. let. In: Výtvarné umění č. 3/1991, str. 61–78.
 Hlína, J.: Měsíční hodiny. In: Ateliér č. 16/1991, str. 13.
 Horáček, R.: Pootočení uvnitř vlastní kůže. In: Výtvarné umění č. 2–3/1993, str. 23–29.
 Horáček, R.: Umělec ve svém díle. In: Ateliér č. 1/1993, str. 8.
 Horáček, R.: Meditativní estráda Mariana Pally. In: Ateliér č. 12/1994, str. 6.
 Horová, A.: Stopy Svatopluka Klimeše. In: Ateliér č. 16/1991, str. 7.
 Hůla, J.: Vladimír Havlík. In: Gramorevue č. 6/1988.
 Chalupěcký, J.: Experimentální umění (Happeningy, events, de-koláže). In: Výtvarná práce č. 9/1966, str. 1, 7.
 Chalupěcký, J.: Úzkou cestou. In: Výtvarné umění č. 5/1966, str. 365–370.
 Chalupěcký, J.: Umění v našem věku. In: Výtvarné umění č. 2/1970, str. 65–74.

AKČNÍ UMĚNÍ

pavčina morganová

- Jappe, E.: Právo na létání – Performance: Rituál a postoj. In: Výtvarné umění č. 4/1991, str. 65–71.
- Jirous, I. M.: Pocta G. Obermannovi. In: Výtvarná práce č. 7/1970, str. 2.
- Jirous, I. M.: Current Expressions in Contemporary Czech Art. In: Arts Canada, Oct./Nov. 1971, str. 62–65.
- Jirous, I. M.: Zpráva o činnosti Křižovnické školy. In: Výtvarné umění č. 3–4/1995, str. 53–58.
- Judlová, M.: Sympozium v Mutějovicích: pokus o překonání možného. In: Výtvarné umění č. 1–2/1996, str. 54–60.
- Kafka, I.; Ruller, T.: Mezi vrstvami – výstavní odpoledne v Černé rokli. In: Výtvarné umění č. 1–2/1996, str. 94–95.
- Kesting, M.: Antonin Artaud a divadlo těla. In: Body art a performance, etc. Samizdat, str. 34–38.
- Klivar, M.: Dílna tvůrčího experimentu. In: Ateliér č. 16/1991, str. 7.
- Knížák, M.: Polemizují s J. Chaloupeckým. In: Výtvarná práce č. 13/1966, str. 2.
- Knížák, M.: Pocit instalace. In: Výtvarné umění č. 4/1994, str. 32–38.
- Knížák, M.: Krajíc chleba. In: Výtvarné umění č. 1–2/1996, str. 11–15.
- Knížák, M.: Performance jako vývoj i jako degenerace. In: Ateliér č. 16/1991, str. 12.
- Kolář, J.: Snad nic, snad něco. In: Literární noviny č. 36/1965, str. 6–7.
- Koleček, M.: Svatá hra Jiřího Černického. In: Ateliér č. 11/1996, str. 4.
- Kovanda, J.: Od akce k instalaci. In: Výtvarné umění č. 4/1994, str. 75–76.
- Kowolowski, F.; Sedláček, I.: Umění akce na výstavě 90. léta. In: Prostor č. 1/1996, str. 11.
- Kozelka, M.: Staronové postuláty – rozhovor s Vladimírem Mertou. Samizdat, Praha 1981.
- Kozelka, M.: Na půdě a v podpůdi. In: Výtvarné umění č. 1–2/1996, str. 16–20.
- Machalický, J.: Rozhovor s J. Hamplem. In: Výtvarné umění č. 4/1990, str. 44–47. (Přejato ze sborníku Někdo Něco 9.)
- Machalický, J.: Kaleidoskop (Retrospektiva tvorby Margity Titlové-Ylovski). In: Výtvarné umění č. 4/1992, str. 44–51.
- Miler, K.: Vzpomínky na léta minulá. In: Ateliér č. 6/1993, str. 2.

AKČNÍ UMĚNÍ

bibliografie

- Nedoma, P.: Palírna (rozhovor s T. Rullerem). In: Ateliér č. 11/1992, str. 16.
- Někde Něco, Výběr zajímavostí z domova i ciziny. Samizdat, Brno 1987.
- Ovčáček, E.: Malamut – Performance Meeting Ostrava (rozhovor s P. Lysáčkem). In: Prostor č. 12/1994, str. 2.
- Palla, M.: Florian. In: Konzerva na hudbu č. 6/1991, str. 19–21.
- Palla, M.: Čitelná kniha. In: Konzerva na hudbu č. 6/1991, str. 22–24.
- Palla, M.: O problematické tvorbě Mariana Pally. In: Host č. 1/1994, str. 139–143.
- Pane, G.: Zranění jako znak. In: Body Art a Performance, etc. Samizdat, str. 67–70.
- Pánková, M.: O „ptákovinách“ a životě (rozhovor s O. Karlíkovou). In: Výtvarné umění č. 3–4/1995, str. 59–62.
- Pánková, M.: Rozhovor s L. Novákem. In: Výtvarné umění č. 3–4/1995, str. 138 až 140.
- Perič, M.: Rituální akce Havran. In: Ateliér č. 16/1991, str. 16.
- Petrová, S.: Humánní utopie V. Ciglera opět v Praze. In: Ateliér č. 17–18/1992, str. 16.
- Petřík, P.: Soutěž akčních umělců Eugena Brikciuse a Georga Thomase Jungra. In: Ateliér č. 20/1994, str. 12.
- Pospiszyl, T.: Podpis Piera Manzoniho. In: Umělec č. 6–7/1997, str. 6–7.
- Raimanová, I.: Několik poznámek k výstavě V. Havlíka. In: Někde něco č. 4/1986.
- Restany, P.: Yves Klein. In: Výtvarné umění č. 2/1966, str. 74–81.
- Rezek, P.: Setkání s akčními umělci. In: Výtvarné umění č. 3/1991, str. 78–80.
- Ruller, T.: Mezi. In: Výtvarné umění č. 1–2/1996, str. 119–136.
- Sborník památce Alberta Kutala. Samizdat, Praha 1984.
- Slavická, M.: Pane Brikcusi, vítám vás. In: Ateliér č. 16/1991, str. 13.
- Srp, K.: Situace / Jiří Kovanda. In: Jazz 26/1980, str. 56–57.
- Srp, K.: České umění akce. In: Program VI. Jazzových dnů, květen 1978.
- Strauss, T.: Milan Knížák. In: Výtvarné umění č. 5–6/1992, str. 3–91.
- Ševčíkovi, J. a J.: Umění akce. In: Ateliér č. 16/1991, str. 4.

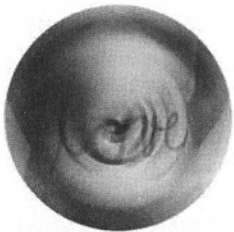
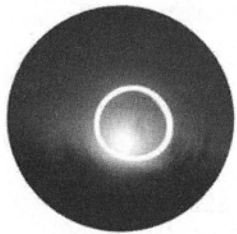
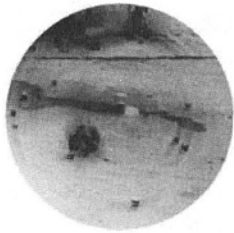
- Šmejkal, F.: Návraty k přírodě. In: Výtvarná kultura č. 3/1990, str. 15–21. (Převzato ze sborníku Památce Alberta Kutala.)
- Štembera, P.: Rozhovor s H. Kontovou. (15. 12. 1978); L. Lewis: Akce předvedené a zaznamenané. In: Artweek, Los Angeles, září 1978; Ch. Burden: Předmluva ke katalogu Polar Crossing, 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.
- Valoch, J.: Metafyzická ironie Josefa Daňka. In: Výtvarné umění č. 2–3/1993, str. 30–33.
- Valoch, J.: Brněnský okruh. In: Výtvarné umění č. 3–4/1995, str. 141–170.
- Valoch, J.: Nejen králíci. In: Ateliér č. 4/1996, str. 16.
- Vančát, J.: Akce a konzervy. In: Ateliér č. 16/1991, str. 1.
- Vojtěchovský, M.: Richard Long a umění chůze. In: Ateliér č. 24/1991, str. 16.
- Wittmann, R.: Aktual koriguje. In: Výtvarná práce č. 22–23/1968, str. 13.
- Zemánek, J.: Marian Palla na Sýpce. In: Ateliér č. 21/1993, str. 7.
- Zemánek, J.: Aleš Müller – Marian Palla. In: Ateliér č. 1/1993, str. 8.
- Zemánek, J.: Aktuální moralita na téma umění a ekologie. In: Ateliér č. 2/1996, str. 1, 4.
- Zhoř, I.: Tělo jako zdroj nové sensibility. In: Estetická výchova č. 1/1988, str. 5.

Jmenný rejstřík autorů a skupin

- A.K.T. → 144
 Acconci, Vito → 14
 Adamus, Karel → 104–105
 Akční Praha → 145
 Aktual → 32–33, 35–37, 40, 44
 Aktuální umění → 14, 25, 27–32
 Ambroz, Vladimír → 126–127
 Ambrúz, Jan → 91–92
 Anděl, Jaroslav → 103–104
 Austen, Yvonne → 142
 B. K. S. → 18, 26, 53
 Beránek, Jiří → 67, 88
 Beuys, Joseph → 14
 Black Market → 135
 Boudník, Vladimír → 17, 32
 Brener, Alexander → 145
 Brikcius, Eugen → 42–47, 54, 96, 137
 Brus, Günter → 13
 Budaj, Ján → 129
 Büchler, Pavel → 50–51, 127–129
 Burden, Chris → 15, 109
 Cage, John → 11, 14, 51
 Cigler, Václav → 62
 Cunningham, Merce → 11
 Cyprich, Robert → 129
 Černický, Jiří → 140
 Daněk, Josef → 56–57
 Demartini, Hugo → 61–62, 75
 Devětsil → 16, 18
 Dlouhý, Bedřich → 18
 Drtikol, František → 16
 Duchamp, Marcel → 10, 61
 Factum → 142
 Fajnor, Richard → 140, 144
 Fluxus → 14, 32–33, 39
 Fox, Terry → 109
 Gavlovský, Lukáš → 138–139
 Group m. → 66–67
 Gutai → 11
 Halas, Miloslav Sonny → 61, 87
 Hampl, Josef → 67–68, 79
 Hanel, Olaf → 47–48, 93
 Hartung, Hans → 11
 Hašek, Jaroslav → 16, 18
 Havlík, Vladimír → 59–63, 85, 91–92, 93, 106–107, 199
 Havrilla, Vladimír → 199
 Heizer, Michael → 15
 Hladík, Lumír → 107
 Holt, Nancy → 15
 Chalupecký, Jindřich → 30, 33, 64, 120, 123
 Chang, Patty → 145

- Chatrný, Dalibor → 55–56, 62, 149
 Chocholová, Blanka → 50
 IRWIN → 145
 Janssen, Servie → 142
 Jaroš, Milan → 50
 Jiránek, Miroslav → 50
 K. O. N. → 18, 26, 50–52, 127
 Kafka, Ivan → 68–72, 89
 Kamera skura → 141–142, 145
 Kaprow, Allan → 11, 14, 28
 Kintera, Krištof → 138
 Klein, Yves → 13, 46, 111
 Klingler, Monika → 142
 Klimeš, Dušan → 66
 Klimeš, Svatopluk → 57, 72, 94
 Knižák, Milan → 14, 19, 21, 23, 25,
 26–40, 42, 44, 76, 85, 92–93,
 95, 144, 148, 149
 Koblasa, Jan → 18
 Kocman, Jiří Hynek → 66, 109, 128,
 148
 Kocmanová, Jitka → 66
 Kodet, Karel → 50
 Kolář, Jiří → 18–19, 40
 Kolařík, Zdeněk → 50
 Komorous, Rudolf → 18
 Kontová, Helena → 126
 Koreček, Miloš → 16–17
 Kovanda, Jiří → 122, 123–125, 129,
 130
 Kowolowski, František → 140, 144
 Kozelka, Milan → 52, 68, 76–77,
 85–86, 90–91, 105, 107, 129–
 130, 137, 144
 Kozlík, Vladimír → 50
 Kroutvor, Josef → 63
 Křížovnická škola čistého humoru bez
 vtipu → 18, 19, 23, 26, 41–42,
 46, 47, 48, 50, 53
 Kulík, Oleg → 145
 Lamr, Aleš → 64
 Long, Richard → 15, 104
 Lysáček, Petr → 140, 141
 Maciunas, George → 14, 33
 Mach, Jan → 27
 Mach, Vít → 27
 Malamut → 143, 144
 Manzoni, Piero → 13–14
 Marioni, Tom → 14, 109
 Mathieu, Georges → 11
 Maur, Milan → 83, 86, 91, 96, 105
 Merta, Vladimír → 72, 88–89, 95
 Miler, Karel → 103, 109, 110–113,
 114, 119, 126
 Mičoch, Jan → 56, 103, 106, 109,
 112, 116, 119–123
 MPVU → 66
 Muehl, Otto → 13
 Nauman, Bruce → 14
 Němec, Rudolf → 46
 Nepraš, Karel → 18, 42
 Nitsch, Hermann → 12–13
 Novák, Ladislav → 19, 40, 75–76,
 77
 Ono, Yoko → 14
 Oppenheim, Dennis → 14, 15, 100
 Pacner, Miroslav → 89
 Palla, Marian → 80–82, 105, 132–134,
 137, 142, 144
 Perič, Milan → 140
 Permanentní performance → 141,
 144

- Petrišková, Tereza → 144
 Petřivý, Tomáš → 129, 130
 Pokorný, Jaroslav → 50
 Pollock, Jackson → 10–11
 Pražský parní válec → 145
 Předkapela Lozinski → 140
 Příhoda, Jiří → 140
 Rauschenberg, Robert → 11
 Rohan, René → 143
 Rozbořil, Blahoslav → 56–57
 Ruller, Tomáš → 72, 82–83, 107–
 108, 134–136, 137, 142, 144
 Ryška, Pavel → 139–140
 Ságlová, Zorka → 48–50, 54–55,
 61, 64–65, 93, 132
 Serpens → 143
 Sharp, Willoughby → 14
 Schwarzkogler, Rudolf → 13
 Skrytá tvůrčí jednotka K'd (Jednotka)
 → 138, 144
 Skupina Ra → 16, 18
 Smithson, Robert → 15
 Sozanský, Jiří → 116
 Steklík, Jan → 42, 52, 62–64, 84,
 88, 90, 92, 137, 89–90
 Strana mírného pokroku v mezích záko-
 na → 16, 18
 Surůvka, Jiří → 140, 141, 143, 145
 Šejn, Miloš → 77–80, 93, 94, 96–
 97, 102, 105, 137, 138, 142
 Šimotová, Adriena → 113
 Šmidrové → 18
 Štembera, Petr → 56, 65–66, 75,
 77, 82, 84–85, 88, 100, 103,
 106, 107, 109, 110, 112, 113–
 119, 120, 123, 126, 127, 129,
 148
 Švácha, Rostislav → 50
 Švecová, Soňa → 27, 30
 Titlová–Ylovsky, Margita → 72,
 130–132
 Toman, Jiří → 17
 Trtílek, Jan → 27
 Tudor, David → 11
 Váchal, Josef → 16
 Valoch, Jiří → 55, 56, 66–67, 88,
 90, 102, 103, 109–110, 126,
 128, 152
 Vaničková, Blanka → 50
 Váša, Petr → 137–138, 144
 Vautier, Ben → 14
 Vostell, Wolf → 14
 Wajsar, Oldřich → 50
 Watts, Alan W. → 103
 Wilson, Paul → 63
 Wittmann, Robert → 32
 Zemánek, Jiří → 142
 Zykmond, Václav → 16–17
 Žižka, Jiří → 50

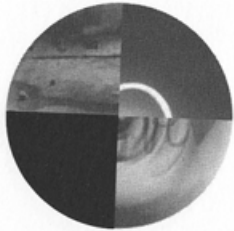


Poznámka k druhému vydání

Kniha Akční umění vychází znovu po deseti letech. Zůstává dodnes jedinou široce pojatou publikací o dějinách českého akčního umění. Přestože bych dnes některé pasáže napsala jinak, do knihy jako celku jsem nezasahovala. Její koncepce je zachována, je zde ponechán i původní doslov Jiřího Valocha. Doplnila jsem jen některé akce z 90. let a přidala několik fotografií. Další změnou, ve formální rovině, je přepis slov přejatých z angličtiny Body Art (tělové umění) a Land Art (zemní umění). V prvním vydání jsem je vzhledem k používání řady odvozenin (např. land-artisté) psala s pomlčkou. Tato transkripce se však v odborné literatuře neujala a dnes se tyto pojmy běžně píšou bez pomlčky.

Důležitou součástí knihy je soupis akcí. Je přehledem všech akcí od 60. do 90. let, které se mi podařilo zjistit a datovat. U některých umělců a skupin je soupis úplný, u dalších výběrový či jen torzální. Tato skutečnost je dána přístupem každého z nich k vlastní dokumentaci. Do soupisu jsem záměrně nedoplnila akce nejmladší generace. Situace na výtvarné scéně se po r. 1989 radikálně změnila a formy akčního umění se staly samozřejmou součástí nepřehledné palety možných způsobů uměleckého vyjádření. Většina současných umělců volně využívá řadu dnes už klasických forem akčního umění, zároveň je ale posouvá mimo jeho hranice, kombinuje s jinými postupy a často i reinterpretuje. V této situaci by uvedením akcí nejmladší generace pozbyl původní soupis jisté koncentrovanosti a vybočil tak z původního uceleného rámce. Přehled dění na poli akčního umění v 90. letech je částečně suplován závěrem, v němž jsem podrobně popsala všechny festivaly performance, které v České republice v těchto letech proběhly.

Pavína Morganová



→ pavlína morganová

AKČNÍ UMĚNÍ AKČNÍ UMĚNÍ

Druhé doplněné vydání

Doslov

Jiří Valoch

Fotografie

H. Pospíšilová, M. Resl, H. Wilson, H. Hamplová,

J. Ságl, A. Lamr + archivy autorů

Obálka Jiřina E. Vaclová

Vydalo Nakladatelství J. Vacl

v Olomouci roku 2009

ISBN 978-80-904149-1-4