

4_PODOBY „AKČNÍHO UMĚNÍ“. JACKSON POLLOCK A GUTAI. ALLAN KAPROW A HAPPENINGY. PODOBY PERFORMANCE (TESTOVÁNÍ HRANIC TĚLESNÝCH MOŽNOSTÍ, RITUALIZOVANÉ ÚKONY, POLITICKÉ PŘESAHY) A JEJÍ DOBOVÉ I MÍSTNÍ PROMĚNY (VÍDEŇSKÝ AKCIONISMUS, FLUXUS, JOSEPH BEUYS, CHRIS BURDEN, MARINA ABRAMOVIC...)

Pojem „akční umění“ v kontextu západní teorie a dějin umění označuje především tendence, které od přelomu 40. a 50. let vyznačují překračování hranic malby směrem k většímu akcentování role fyzické akce v procesu tvorby. Charakteristická je v tomto ohledu práce **Jacksona Pollocka** a některých představitelů „tašismu“ (nejvýraznější jsou v tomto ohledu práce **Georgesa Mathieu**, který v evropském kontextu jako první realizoval akční malbu jako inscenované vystoupení). V evropském umění pak do tohoto kontextu patří akční pojetí tvorby v podání představitelů francouzského nového realismu (**Yves Klein** a jeho „antropometrie“ nebo „střílené malby“ **Niki de Saint Phalle**). Akční umění v tomto pojetí otevírá cestu k dalším formám, jako jsou happeningy a umění performance.

V českém prostředí se pojem „akční umění“ užívá spíše jako souhrnné označení zahrnující happening, performance a event jako tři distinktivní formy (v tomto smyslu např. s těmito pojmy operovala Vlasta Čiháková-Noshiro v doprovodném textu k výstavě *Umění akce*, která v roce 1991 shrnula projevy českého akčního umění 60. až 80. let)

http://issuu.com/nvbes/docs/1991_vlasta_ih_kov_noshiro_per .

Vliv „akční malby“ Jacksona Pollocka

Fotografie Hanse Namutha zachycující Jacksona Pollocka při práci se staly důležitým inspiračním zdrojem pro práci umělců z okruhu japonské skupiny **Gutai**. Mentorem a sponzorem skupiny byl malíř **Jiro Yoshihara**, nejvýraznějšími umělci skupiny ale byli **Kazuo Shiraga** a **Saburo Murakami**, kteří důsledně naplňovali tezi, že akční gesto je důležitější než samotný artefakt, který v jeho důsledku vzniká.

„Působivost tvoření hlavně v prvních dvou letech po vzniku skupiny (1955 a 1956) závisela především na náhodě a nepředvídatelnosti. K nanášení barvy nebo inkoustu používal Akira Kanayama elektrické autíčko, Yasuo Sumi vibrátor, Toshio Yoshida rozprašovač umístěný tři metry nad připevněným povrchem; Shimamoto rozbíjel sklenice s barvou o kámen položený na plátně nebo používal pušku, zatímco Shiraga raději propíchoval váčky s barvou pomocí šípů.“

(*Umění po roce 1900*, s. 374)

<http://www.aaa-a.org/2012/01/18/conversation-with-reiko-tomii/> (fotodokumentace akce Kazua Ishigura)

Jackson Pollock a odkaz jeho akční malby byl zásadní i pro uvažování **Allana Kaprowa**. Ten v roce 1958 v *Artnews* publikoval text s názvem „Odkaz Jacksona Pollocka“, v němž navrhuje, že vedle „krocení“ Pollockovy malby, jaké bylo patrné v práci většiny představitelů druhé generace abstraktních expresionistů, je druhým východiskem Pollockovy práce nárok na to, aby se malba „rozpustila v environmentu“. Kaprow mluví o happeningu a o konkrétním umění, důležitá je vůle hledat umění ve všech projevech každodennosti, v obyčejných předmětech a situacích.

Happeniny v sobě zahrnují několik aspektů:

- dostupnost celého světa, všech jeho předmětů (včetně odpadu) a událostí, které se odehrávají v čase, jako nového materiálu pro vznik umění;
- rozpuštění hierarchií a tradičních hodnotových systémů;
- potlačení specifčnosti médií a simultánní zapojení všech oblastí vnímání do estetického prožitku.

Sám Kaprow začal už na konci 50. let posouvat svou práci směrem k tomu, co se začalo označovat jako **environment** – jedním z charakteristických výstupů takové práce je jeho *Dvůr* (1961), který spočíval v zahlcení dvorku Martha Jackson Gallery v New Yorku hromadou starých pneumatik. Při hledání toho, jak environmenty rozšířit o další, především zvukové efekty, narazil Kaprow na **Johna Cage**, který na New School of Social Research vyučoval experimentální kompozici. Ve stejné době u Cage studovali např. **George Brecht** a **Dick Higgins**, klíčové postavy hnutí **Fluxus**, které se zformovalo začátkem 60. let.

První happeniny, např. Kaprowův projekt *18 Happenings in 6 Parts* (1959, Reuben Gallery v New Yorku), se odehrávaly v galeriích a byly určeny relativně malému publiku. Další představitelé raných happeninů, kteří se pohybovali kolem zmíněné galerie, ale i v dalších prostorách, byl např. Robert Whitman, Claes Oldenburg nebo George Brecht. To, co bylo pro happeniny od začátku charakteristické, bylo zjevné oslabení hranice mezi „herci“ a „diváky“, tato hranice se ještě dále ztenčovala v 60. letech a s posunem happeninů do veřejného prostoru. Důležitým rysem happeninů, který je opět výrazně odlišuje od divadla, je jejich silná situační ukotvenost a faktická neopakovatelnost. I když se odvíjejí podle scénáře, jsou otevřeny aktivním zásahům participujícího publika a obecně náhodě. Happeniny zapadají i do dobové sílící nevole vůči komoditnímu charakteru umění. Charakteristický byl např. Kaprowem koncipovaný happening *Fluids* (1967), který spočíval v postavení několika ledových objektů na různých místech v Pasadeně a v Los Angeles a jejich následném roztátí.

Claes Oldenburg realizoval svůj první happening *Momentka z New Yorku* (1960) v Judson Gallery v kulisách environmentu *Ulice*, který tam předtím vytvořil především z materiálu (odpadu) nalezeného na ulici. Předměty, které environment obsahoval, si mohli diváci zakoupit v „ray gun měně“, která byla na výstavě distribuována. *Ulice* měla reprízu v „bílém kostce“ Reuben Gallery, což ale Oldenburga příliš neuspokojilo. Galerijní fetišizaci odpadu se vzepřel v roce 1961, když otevřel svůj „Obchod“ (provozovnu své „Ray Gun Manufacturing Company“) na ulici plné secondhandů a bazarů, kde bylo možné jednotlivé exponáty zakoupit stejně jako v jakémkoli jiném krámku na ulici.

Na tyto rané happeniny a environmenty, v nichž se objevuje více či méně artikulovaná kritika (amerického) konzumerismu a komoditního charakteru umění, navázali na konci 80. let **Paul McCarthy** (1945) a **Mike Kelley** (1954–2012) http://www.ubu.com/film/mccarthy_family.html v improvizovaných i připravených kolaborativních performancích. Do hry ovšem v jejich případech vstupovaly navíc otázky psychických traumat vypěstovaných v rámci rodin deformovaných silami odcizení a deprivací všeho druhu. Mike Kelley většinu první dekády tohoto století pracoval na projektu *Day is Done*, v němž se vracel ke svým školním letům – taky zde sehrává významnou roli akce, ovšem posunutá již do daleko komplexnější produkční formy – Kelley tady fungoval daleko víc jako režisér, choreograf, skladatel... Komplexní prezentace díla Mike Kelleyho zde <http://www.youtube.com/watch?v=nrGslopapFk>

Fluxus

Mezinárodní hnutí pojmenované (založené) v roce 1961 litevským emigrantem **Georgem Maciunase** (1931–1978, do USA přišel v roce 1948). Pro vznik hnutí byl důležitý silný vliv dada v kontextu americké neoavantgardy na konci 50. let, důležitou roli sehrál také John Cage, který na konci 50. let (1957–1959) vyučoval řadu pozdějších členů Fluxu na New School of Social Research v New Yorku. Co se týče inspiračních vlivů, Maciunas mimo jiné akcentoval vliv radikální ruské avantgardy (LEF, Levá fronta umění a produktivismus). Fluxus byl charakteristický internacionalismem – pestrá skladba národností členů Fluxu mj. odrážela důsledky migračních vln způsobených 2. světovou válkou. Z hlediska vnímání Fluxu jako pevněji vymezeného hnutí byly zásadní fluxové festivaly, které v letech 1962 a 1963 odehrály v německém Wiesbadenu <http://www.youtube.com/watch?v=ADX5KnWGZDo>. Důležitou roli sehrála taky možnost pravidelné publikace fluxových textů, manifestů nebo eventových partitur, díky nezávislému vydavatelství Something Else Press, založenému v roce 1963 Dickem Higginsem <http://www.youtube.com/watch?v=iKAhRlsbawc>.

Kromě umělců s evropskými a americkými kořeny tak v hnutí bylo také mnoho umělců asijského původu, např. **Nam June Paik** (1932–2006), **Yoko Ono**, **Ay-O**, **Shigeko Kubotao**, **Mieko Shiomi** http://post.at.moma.org/content_items/241-intermedia-transmedia#Fig%201-3%20jump Velmi silné, jak šlo i z toho výčtu vidět, bylo zastoupení žen.

Významné postavy Fluxu: **Robert Filliou**, **George Brecht**, **Ray Johnson**, **Dick Higgins**, **Robert Watts**, **Alison Knowles** http://www.youtube.com/watch?v=064qvwx_-kA, **Ben Vautier**...

Robert Filliou zajímavým způsobem rozvinul nepřímou institucionální kritiku obsaženou v díle *Krabice v kufří* Marcela Duchampa. V roce 1962 „otevřel“ svou *Galerie légitime* <http://stoppingoffplace.blogspot.com/2010/10/galerie-legitime-robert-fillious-hat.html>, což byla galerie v klobouku, mobilní a vždy těsně spojená s postavou galeristy (vs. „naše“ Galerie v peněženke: <http://galerievpenezence.tumblr.com/>). Jinak charakteristickou formou prezentace práce umělců Fluxu byla především účast na různých festivalech (formát, který se vymykal svazující stereotypnosti galerijní prezentace). Z řad Fluxu vyšli umělci, kteří dále experimentovali s formami narušujícími mechanismy světa umění: např. práce s návody, mail art atp.

V těsné blízkosti Fluxu (ale nikdy se nestal jeho členem) se pohyboval **Joseph Beuys** (1921–1986). Tento umělec na sebe výrazně upozornil v první polovině 60. let. Nejprve to bylo vydáním zčásti fiktivního životopisu (*Životopis / Pracovní životopis*), v němž mimo jiné představil mýtus vlastního „zrození“ jako umělce; jednalo se o příběh, kdy byl během druhé světové války jako pilot Luftwaffe sestřelen nad Krymem a zachráněn kočovnými Tatary – odtud se vzalo vysvětlení používání jeho symptomatických materiálů: tuku a plsti. V závěru knihy Beuys navrhl zvýšení Berlínské zdi o 5 centimetrů z důvodů vylepšení kompozice, čímž vyvolal menší skandál. Pozdvižení vyvolala také jeho performance během Festivalu nového umění (pod hlavičkou Fluxu) na technické univerzitě v Cáchách (1964), která skončila napadením pravicově smýšlejícími studenty. Beuys podobně jako Yves Klein dokázal využívat skandály a kontroverze jako součást budování své image. Jeho akce, sochařská tvorba, pedagogická činnost a koncepce „sociální plastiky“ byly od konce 60. let doplňovány také stále systematictějšími politickými aktivitami (Beuys byl jedním ze zakladatelů německé Strany zelených). Radikální manifestací propojení umění a života byla Beuysova účast na **Documenta 5** (1972), jejichž 100 dní strávil setkáváním s návštěvníky výstavy v improvizované kanceláři Organizace pro přímou demokracii prostřednictvím referenda, kterou o rok dříve založil. Documenta 5 byla

pozoruhodná mj. právě tím, že to byla jedna z prvních (ne-li první) významných akcí mezinárodního formátu, na které se dlouho okrajové projevy současného umění, jako např. právě happeningy a performance posunuly do středu pozornosti.

skupina vídeňského akcionismu

Vídeňský akcionismus představuje další specifickou podobu akční malby směřující k performanci. Nejvýznamnějšími umělci této skupiny byli **Günter Brus** (1938), **Otto Mühl** (1925–2013) a **Hermann Nitsch** (1938). Pro Mühla je charakteristický přechod od akčního pojednání plátna a dalších povrchů k malířské práci s vlastním tělem, které se staví do středu ritualizované akce. Nitsch začínal od pollockovského gesta lití (rudé) barvy na plátno, performativní rozměr jeho práce získává ve formátu Divadla orgií a mystérií. Také Brus využíval své tělo jako podklad zpracovávaný během akce.

Vídeňský akcionismus, za jehož první veřejné vystoupení lze považovat společnou akci Nitsche, Mühla a Frohnera s názvem *Krvavé varhany* (1962) se od amerických happeningů v mnohém odlišoval. Jeho exaltovanost, tíhnutí k mystice a rituálu souviselo jednak se snahou vyrovnat se s traumaty 2. světové války, dalším výrazným zdrojem byla psychoanalýza, návraty k Freudovi a Jungovi a pitvání se v měšťáckém a maloburžoazním podvědomí. Ke slávě vídeňského akcionismu přispěly kontroverze, které na konci 60. let vyvrcholily zatčením Bruse a Mühla kvůli jejich angažmá na studentském protestu. Během akce, kterou později nazvali „Umění a revoluce“ Brus mj. veřejně masturboval a zpíval u toho rakouskou hymnu. Mühl v roce 1970 založil Komune Friedrichshof <http://www.sammlungfriedrichshof.at/en/archiv-friedrichshof/>.

Jistou protiváhu maskulinní (machistické) mystice vídeňského akcionismu představovala v rakouském umění přelomu 60. a 70. let performativní praxe **Valie Export** <http://www.valieexport.at/>, která jiným a snad i daleko účinnějším způsobem odkrývala tabu a traumata spojená s životem v konzervativní společnosti, jež se sice navenek otevřela svobodě spojené s rozvojem konzumní společnosti, vnitřně ale zůstala velmi konzervativní a svázaná skrytým systémem příkazů, zákazů a očekávání týkajících se morálky, generových stereotypů atp.

„protofeministická performance“

Zpřístupnění performance, respektive **body artu** (chápaného obecně jako přístup, v němž je tělo umělce zároveň subjektem i objektem díla) feministické umělecké tvorbě se otevírá na konci první poloviny 60. let v tvorbě **Carolee Schneeman**. Na začátku je tu stále ještě pojetí akční malby – fotografické záznamy akcí, v nichž Schneeman pracovala (podobně jako např. vídeňští akcionisté) s vlastním tělem, s „masem“, jako s rozšířením povrchu plochy, na níž je realizována malba. Od série *Oko tělo* (1962 – 1963) pak už vedla cesta ke kolektivní performanci *Radost masa* (1964), během níž skupina polonahých mužů a žen skotačila na pódiu pokrytém čerstvou barvou, igelitem, lany a kusy syrového masa http://www.youtube.com/watch?v=Fw_wW2v45eI. Další příklady protofeministické performance mohou představovat příspěvky autorek z okruhu skupiny Fluxus – *Vagina Painting* **Shigeo Kubotao** (1962) nebo *Cut Piece* (1965) **Yoko Ono**.

„Úkolová performace“

Její předobrazem jsou nepochybně „events score“, které nacházíme v počátcích aktivit Fluxu – jednoduché instrukce, podle kterých lze vykonat nějakou akci. V trochu jiném duchu tento druh

performance na přelomu 60. a 70. let rozvíjel **Vito Acconci**. Jedním z příkladů je *Step Piece*, performance postavená na úkolu vystoupit na stoličku a zase z ní sestoupit v tempu 30 výstupů za minutu až do úplného vyčerpání. *Following Piece* (1969) byla akce, kterou Acconci naplňoval po dobu 23 dní na Manhattanu. Opět měla jednoduchý návod: „Každý den někoho sleduju. Jdu za ním tak dlouho, dokud nevejde do nějakého soukromého prostoru (svého bytu, kanceláře), kam za ním nemohu.“ Acconci se zároveň zaměřoval na práci s vlastním tělem s vymezováním vztahu těla a prostoru. Jedním příkladem je *Proximity Piece* (1970), akce založená na tom, že v galeriích a muzeích umění Acconci shromažďoval do skupinek náhodně vybrané lidi a snažil je v těchto skupinách udržet co nejdéle.

Radikální příklady performancí s návody nalezneme například v práci **Francise Allýse**. *Re-enactment*, 2001 („Jdi po ulici s 9mm Berettou v ruce tak dlouho, jak budeš moci.“); *Sometimes making something leads to nothing* <http://www.youtube.com/watch?v=ZedESyQEnMA>, *Doppelgänger* („Když přijedeš do nového města, dívej se okolo sebe, jestli narazíš na někoho, kdo by mohl být tebou. Pokud někoho takového najdeš, běž za ní(m) tak dlouho, dokud svou chuť nepřizpůsobíš té jeho/její. Když neuspěješ, opakuj akci v dalším městě.“)

Performance s návodem vykonávali velmi systematicky několik let také členové skupiny **Rafani** (řada akcí z let 2006 až 2010 se odehrávala podle přesně stanovených návodů, které byly většinou velmi jednoduché, např. strávit 24 hodin v 24h otevřeném Tescu, tlačít auto se 4 zapálenými svíčkami na střeše tak dlouho, dokud nedohoří apod.

http://www.youtube.com/watch?v=ahujUiYcbt8&list=UU82_LrKiQSLUITnhnnv69Q)

Performativní přesahy minimalismu

Bruce Nauman a Richard Serra víceméně ve stejné době (v letech 1967 až 1969) hledají možnosti fúze mezi médií sochařství a filmu. Tato tendence koresponduje s posunem k postminimalismu, jehož je Serra zřejmě nejvýraznějším představitelem.

Bruce Nauman – skloubení (post)minimalismu a performance, v němž zvlášť důležitou roli sehrálo médium videa. Naumana můžeme považovat za jednu z průkopnických postav videoperformance, přístupu, v němž kamera není pouze neutrálním záznamovým médiem, které uchovává performance pro ty, kdo jí nemohli být přítomni. Obvykle je kamera jediným „svědkem“ performance, od počátku je tu záměr nekonfrontovat diváka přímo s fyzickou akcí, ale s jejím záznamem. Průběh a podoba akce je zároveň podřízena technologickým možnostem videa a v tomto smyslu vše (akce, místo, záznamové médium) tvoří jeden koherentní (souvislý) celek.

- *Walking in an Exaggerated Manner around the Perimeter of a Square*

http://www.youtube.com/watch?v=Qml505hxp_c (záznam pořízen na 16mm kameru, délka 10minut, 30 vteřin)

- *Walk with Contraposto* (1968) <http://www.lacma.org/beyondgeometry/artworks8.html>

Ranné filmy **Richarda Serry** pochází z roku 1968 a příznačné je, že vznikají v ovzduší blízkých kontaktů a spolupráce s hudebníky Stevem Reichem a Phillipem Glassem. To, co všechny spojuje, je zájem o materiál a strukturu, o procesy. V roce 1968 vznikají první „procesuální plastiky“, ale také filmy, *Hands Catching Lead*, *Hands Tied*, *Hands Scrapping*, *Hands Lead Fulcrum* a *Frame*.

<http://www.youtube.com/watch?v=JQQELIWYn4w>

Robert Morris, kterého si v příští přednášce představíme jako klíčového představitele minimalismu, na přelomu 60. a 70. zúročuje lekci z procesuality a namísto „sebestředných“ performancí Naumana nebo Serry vyzývá k participativnímu zapojení přímo diváky (výstava *Neo Classic*, Tate Modern, 1971): <http://rolu.terapad.com/index.cfm?fa=contentNews.newsDetails&newsID=186453&from=list> .

Performance jako testování hranic (morálky, těla, bolesti...)

Chris Burden (1946) – už jeho první piece, který realizoval jako student, byl extrémním fyzickým výkonem – nechal se zavřít do školní skříňky na věci, napojen pouze na dvě nádoby (na vodu a na moč). Nejznámější jsou jeho akce *Shoot* (1971), kdy si nechal prostřelit paži, a *Přikování* (1974), během níž byl „ukřižován“ na kapotě Volkswagenu Beatle.

Jan Mlčoch (1953) – realizoval v polovině 70. let akce testující fyzické limity; odehrávaly se (např. na rozdíl od Chrise Burdena) pouze před svědky z úzké komunity spřízněných umělců a přátel <http://artlist.cz/?id=3301>. Situace 70. let v ČSSR už neumožňovala veřejné akce, jaké provádělo např. hnutí Aktual v polovině 60. let. Reakcí tedy byl buďto přesun do přírody nebo do soukromí bytů...

Bas Jan Ader (1942–1975) <http://www.basjanader.com/> jeho performance byly v mnoha ohledech také extrémní, ale chyběla jim Burdenova „údernost“ nebo Acconciho „zarputilost“. Baderovy performance jsou v něčem křehčí a emocionálně vypjatější, pozoruhodný je osud tohoto umělce, který se ztratil během své poslední akce nazvané *In Search for the Miraculous*, během níž plánoval na malé jachtě přeplout Atlantik. Po šesti měsících od vyplutí byl vrak lodi nalezen na březích Islandu.

Marina Abramovic (1946) – realizuje performance od roku 1974, od počátku byly zaměřené především na vlastní tělo; od r. 1976 (po emigraci do Amsterdamu) do r. 1989 spolupráce s Uwe Laysiepenem (alias Ulay) – ukončena byla akcí, při které se setkali uprostřed Velké čínské zdi, každý vyšli z jednoho konce, ušli 2500 km a uprostřed se rozloučili...

- AAA AAA (1978) <http://www.youtube.com/watch?v=iAlfLnQ26JY&feature=related>

- *Rest Energy* (1980) <http://www.youtube.com/watch?v=3Tz-K4EC8hw&feature=related>