

pavčina morganová

→ **AKČNÍ UMĚNÍ**
VÍCE NEŽ DŮLEŽIT

nakladatelství
J·V·A·C·I

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 domýšlení 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 spoutávání. 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 zvítězila 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 nejprogresivnější 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 formální 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 tanec Merce Cunninghama, 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 koláží 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 nejnámější 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 jízdou na silnici, pod kupou hadrů, v přítelovské 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 spoluvůdčem 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 myšlenku *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 neoddělitelně 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 *videňský 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 štětci – *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 znovuoddělením 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 oddělovány a zpracovávány v rámci vlastního vývoje, vázícího se většinou ke specifické skupině umělců, v českém umění se ustálil souhrnný název *akční umění* nebo *umění akce*. České slovo 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 uspokojivě 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 autotypových – 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 *Výhruzný 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 nebývalý 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 Šmidřihovo hudebního tělesa, v roce 1960 *Slavnostní akademie ku vzpomínce V. V. Plumlovského* nebo *Šmidřihova laterna magika*. Tyto aktivity logicky doplňují maliřskou 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 vtipu, 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 upotřebení*

ní 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 vtipu. 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 našim 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 nejpříznivějším 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 nepostizitelnost 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 objects (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, jež 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 nezbyvá než se pokusit o zdánlivě nemožné a zpracovat tento fenomén v co největší úplnosti. O nemožné proto, že akce je ve svém celku a ve všech svých aspektech objektivně slovy nezachytitelná a nepopsatelná. Autor může vydat svědectví o svém záměru a o svém pocitu z akce. Přírný účastník může vylíčit svůj subjektivní zážitek. Ale člověk, který si prohlíží nebo čte dokumentaci akce, je spíše v pozici archeologa, jež 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 závažující skutečností, že české akční umění jako celek je téměř nezpracovaným fenoménem. Je pravda, že o některých okruzích a jednotlivcích (například Křížovnická škola, pražská body artová „trojka“, tvorba Milana Knížáka) 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.

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 Pavlině 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 nenabývaly 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 expresionalismu je shodné jako před sedmi léty – zbit člověka zábran vůči výtvarnému umění jeho aktivním zapojením do spolutvářčeho

- 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 Mičoch, 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 Stratila 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

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.

3. Přitom naslouchej velmi pozorně všem zvukům okolo sebe. Jestliže tě však někdo osloví, nesmíš otevřít oči a odpovědět.

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. Kdyby se tě někdo ptal, nepotřebuješ-li pomoci, není-li ti špatně, hrdě odpověz, že jsi pohybově recitoval básně „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

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

- Ve vysokém prosluněném lese, kde je cítit pryskyřice.
- Neobyčejně zvyšuje trpělivost, stupňuje sebeovládání a nepřímou 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. Nejvíce bodů vyhrává.

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

→ PŘÍLOHA Č. 4

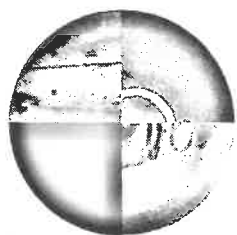
Milan Knížák – *Procházka Prahou* (1965)

Je zapotřebí:

- libovolný předmět nejméně 20 cm velký
- kus křídly
- asi 3 metry provazu
- rudá rtěnka nebo jiná červená barva, kterou je možno malovat na pokožku
- alespoň 10 Kčs

Všechny body musí být přesně dodržovány !!!

165 →



→ pavlína morganová

AKČNÍ UMĚNÍ VÍCE NEŽ OBLIKY

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

POVINNÝ VÝTISK

