

nichž je dívka představována jednou umělou figurínou a podruhé živou bytostí. Také hodující jsou na některých záběrech neživí, na jiných naopak jde o skutečné, aktivní účastníky události.

Třetí výjimečnou aktivitou surrealistů - nebo přesněji některých - byly tzv. seance. V dnešní terminologii bychom asi použili obecnější označení happening. Do této kategorie činností patřily kolektivní akce zaměřené jednak přímo ke spontánní, nevědomé automatické tvorbě, jednak k jejím specifickým obdobám. Postupné doplňování částečně zakrytých kreseb dostalo podivné jméno "vzácná mrtvola" (cadavre-exquis). K "seancím" lze započítat také některé sekvence surrealistických filmů, vytvářených René Clairem, Hansem Richtrem nebo Luisem Bañuelem (Andaluský pes, Zlatý věk a další). Na prvních se podílel i Dali, s nímž se Bañuel seznámil za studií v Madridu. Brilantní ukázkou filmového happeningu je nepochybně i pasáž z pozdější tvorby tohoto španělského režiséra, který ve filmu *Viridiana* (1961) parafrázuje proslulou Poslední večeři, fresku Leonarda da Vinci: kolem dlouhého stolu rozsadí skupinu opilých žebráků věrně imitujících gesta apoštolů. Podobný charakter měla i různá aranžmá pro fotografickou dokumentaci. K zahraničním dokladům se přiřadil významný český příklad: činnost postsurrealistické skupiny Ra. Na schůzkách její brněnské sekce, které se konaly počátkem čtyřicátých let v bytě Václava Zykunda, vznikly fotografické sekvence nebo aranžované záběry - jako záznamy zpola spontánních "řádění". Objevují se tu tváře pomalované kresebnými znaky nebo polepené novinami, nůž zasunutý ve vlasech ženy, několik rukou propletených provazy, otevřená ohořelá kniha. Ze vzpomínek účastníků vyplývá, že do záběrů volně pronikaly okamžité nápady, prostředí se improvizovaně měnilo a aktéři se přesunovali z bytu až na hromadu uhlí ve sklepě.

Materiálové události

Akční umění (umění akce) velmi úzce souvisí s novým pojmáním úlohy materiálů při výtvarné tvorbě. Nejde o problém nových technologií, nemyslíme na nahrazování olejových barev barvami akrylovými, ani na záměnu kovových ploten za umělohmotné grafické matrice či na vystřídání sádry cementem nebo umělou pryskyřicí. Problém spočívá v objevování výrazových možností umělecky nevyužívaných materiálů i postupů při jejich zpracování. Sama "hmota" a proces její aktivizace jsou nositeli duchovního poselství, popřípadě stopou psychomotorické tvůrčí reakce. Takové využívání matérie má ovšem svou historii: v malbě ji lze sledovat od okamžiku, kdy umělec použil tzv. vysokou pastu a kdy k práci štětcem přidal zásahy špachtlí či prstem. (Zjednodušeně lze tento postup vidět v oblouku od Rembrandta k van Goghovi.) V sochařství mají podobný smysl nedokončené skulptury (tzv. nonfinita), v nichž se sochařsky opracovanými tvary působí i zbývající kamenný blok, jehož formy se teprve vynořují (lze je sledovat od Michelangela k Rodinovi).

"Materiálové události" v umění klasické moderny reprezentuje tvorba kubistů: ti objevili účinnost strukturované barvy (rozrývání pastózního nánosu hřebenem či vidličkou), aktualizovali drsnění plochy přimísenou práškovou pemzou, popelem, pískem a využívali koláže (totiž vlepování reálných částí novin, tapet a vinět do plochy obrazu). Zkrátka se připojili také sochaři, kteří spolu se sádrou používají plech, dřevo, drát, sklo.

Paralelně s kubisty rozvíjeli naznačené postupy i futuristé a dadaisté. Příkladem je tu dílo Kurta Schwitterse, který zhodnotil tajemné účinky banálních zbytků lidské činnosti. (Jeho MERZ je založen na zpracování ústřížků dopisů, obálek, použitých jízdenek, úlomků nábytku a jiného "odpadu". Z fragmentu dopisu komerční banky vznikl i název této metody: koMERZ).

Odtud je pouhý krůček k metodám surrealistů. Převzali a rozvinuli frotáž i koláž, naučili nás esteticky hodnotit nalezené objekty (objects trouvés) a odhalili působivost asambláže. Spojováním a kombinováním nespočetných reálných prvků (assambler = francouzsky shromažďovati) mohli uskutečnit princip "náhodných setkání", o němž už

před sto lety snil jejich předchůdce - básník Lautréamont. Surrealisté hledali nové tvůrčí postupy, snažíce se zachytit alespoň zlomky "psychického automatismu" či pootevřít brány lidského podvědomí. Mnohé z těchto postupů mají co dělat s proměnami různých hmot a lze je chápat jako elementární "materiálové události": otiskování silných nánosů barvy (dekalky), zakuřování či zásahy do vrstvy sazí (fymáže), trhání, drásání a pálení papíru, otisky provázků a pohozených nití, kapání (dripping) barev, laků i vosku a četné další příspěvky do rejstříku výtvarných prostředků.

Umění po druhé světové válce mnohé postupy znovu oživilo, obohatilo a hlouběji prozkoumalo. Z nepřehledného množství experimentů vyniká několik nejnápadnějších: připomeňme akční malbu (action painting), která Pollockem zužitkovává drippingové metody Maxe Ernsta, připočítejme gestickou malbu Hanse Hartunga a Georgea Mathieua i konečně informální abstrakci (nazývanou také abstrakcí texturální nebo strukturální). Tu rozvíjeli ve Francii Jean Fautrier a Jean Dubuffet, ve Španělsku Antonio Tapies, v Itálii pak Alberto Burri a další. Rozpětí aktivit uvnitř této tvorby bylo úžasné: zatímco Burri napínal do rámců děravou pytlavinu, hnětl Tapies obrazy z barev smíšených s pískem či mletým kamenem a Dubuffet zase vylepoval svá plátna něžnými úlomky motýlích křídel.

Objektové umění (které mnohým neprávem zcela splývá se sochařstvím) se postupně vyvinulo v samostatnou tvůrčí disciplínu. Blíže než k polymateriálovým sochám kubistů a futuristů má afinitu k podnětům dadaismu: vyrůstá z Duchampových ready-made, z Man Rayových empaketáží (zabalených předmětů) či z asambláží Picassa i Joana Miróa. V umění druhé poloviny dvacátého století se znovu rozvíjí v Rauschenbergových kombinovaných malbách (malby spojené s reálným předmětem: vycpaným ptákem, pneumatikou, židlí, hadicí), v Armanových akumulacích (objektech sestavených z mnoha předmětů jednoho druhu), v obrazech-pastích (tableaux-pieges) Daniela Spoerriho, v měkkém umění (soft-artu) reprezentovaném obrovskými šitými dorty nebo užitkovými předměty Claesze Oldenburga.

Neobvyklá funkce materiálu se objevují i u některých osamocených osobností soudobého umění. Tak v díle německého sochaře Josepha Beuyse byly mnohokrát zužitkovány zcela netradiční materiály - například med. Beuys jimi nenahrazoval hmoty doposud používané, ale přiřkl těmto substancím úlohu symbolů, snažil se prostřednictvím medu, tuku nebo plsti navázat spojení s přírodní magií a evokovat přírodní procesy v jejich prazákladní podobě. (Jde o symbolické vyjádření přírodního koloběhu, o proces vznikání a zanikání, o střídání tepla a chladu, o potřebu ochrany i pocit bezpečí.)

Podobnou funkci má materiál v dílech zemního umění (pojednáváme o něm ve zvláštním oddíle), kde se uplatňuje hlína jako "pocit země", kde se kámen stává rituálním znamením, kde střídání ročních dob demonstruje voda ve všech skupenstvích (jako déšť, jako sníh, jako led i jako oblak). Přemísťování hlíny, tání sněhu či vypařování vody představuje typické materiálové události, zviditelnění děje odrážejícího ve zmenšeném měřítku zákonitosti kosmu. Když Angličan Robert Smithson nechává do opuštěného lomu stékat masu asfaltu, dospívá v gigantickém měřítku k témuž procesu, jaký v komornější formě reprezentuje výron pryskyřice, vosk kanoucí po svícnu nebo slzy řinoucí se po tváři.

V českém i slovenském umění lze v posledních desetiletích sledovat podobné posuny ve vztahu k materiálu: kdo chce adekvátně pochopit již půl století staré objekty Zdeňka Rykra, musí je "materiálově prožít". Stejně musí vnímat materiál ten, kdo chce proniknout k tvorbě soudobého slovenského sochaře Juraje Meliše. Jen prostřednictvím materiálu lze dospět k podstatě "aktivních grafik" Vladimíra Boudníka; vznikly totiž otiskem kovových desek rozbrázděných údery kladiva a zásahy pilníku. Přehlídka československého informelu, jež se počátkem roku 1991 konala v Praze, předvedla plejádu výtvarných děl, vesměs postavených na aktivitě různých hmot. Ty byly fixovány v obrazech, v grafikách, v reliéfech nebo sochách. Malby, které vznikly ze zvrásněných

barevných past nebo vlepaných kusů textilu, i sochy vytvořené za pomoci autogenního hořáku svařujícího kov nebo propalujícího dřevo (Jan Koblasa, Aleš Veselý či Jozef Jankovič) jsou dokladem akčních operací s mnoha hmotami. Asambláž je tu všude významně doplňována cílenou destrukcí, která dává dílu ráz stopy či reliktu se specifickým svědeckým vyzněním.

Zemní umění (land-art)

Mezi lety 1960-1965 kulminovala v Čechách a na Slovensku vlna strukturální abstrakce. V téže době se v západním světě rozvíjely dvě protichůdné tendence: na jedné straně pop-art, reprezentovaný tvorbou R. Rauscheberga, Jasperra Johnse a Andy Warhola (jeho "portrét" polévkové konzervy pochází z roku 1962), na druhé straně abstraktní minimal-art, zastupovaný díly sochařů Sol LeWitta, Carla Andreho, Watera de Marii, Roberta Smithsona, Donalda Judda, Roberta Morrise a dalších. Klíčové výstavy minimalistů se konaly pod názvem Primární struktury (New York, 1966) a Minimální umění (Haag 1968, Düsseldorf 1969) a obsahovaly krajně jednoduché geometrické objekty, často mnohonásobně opakované a řazené jako prvky ze stavebnice.

Minimalismus se brzy opět rozdělil: jeden jeho proud se stal základem konceptového umění (concept-art), druhý dal vzniknout zemnímu umění (land-art). Je pozoruhodné, že právě mnozí minimalističtí sochaři náhle opouštějí chladné prostory galérií a soustřeďují se k práci pod širým nebem. Walter de Maria kreslí v Mojavské poušti (Nevada) dvě rovnoběžky na rozprýskanou zem (1968), Robert Morris buduje v holandském Arnhemu kruhový hliněný val Observatoře (1971) a Robert Smitson pracuje v zatopeném lomu na Spirálovém kopci a Přerušeném kruhu (1971).

Zemní umění vstoupilo do širšího povědomí výstavou Earth Works (Zemní práce). Konala se v New Yorku roku 1968, a byla zopakována na universitě v Ithace (ve státě New York). Tam také měla výstava - sestavená především z fotografických dokumentů - silný ohlas. Toto hnutí se později označovalo jako land-art, v doslovném překladu "umění krajiny". Jeho první fázi byla léta 1968-1970.

Mezi nejvýznamnější americké průkopníky land-artu se v této době zařadil Michael Heizer, původně malíř, který svou činnost v přírodě (většinou v nevadských pouštích) pojal jako velkoplošné zásahy do terénu, uskutečněné pomocí těžkých stavebních strojů, buldozerů a jeřábů. Z roku 1968 pochází Heizerova Klička, klikatý mělký zákop vyrytý v délce třiceti sedmi metrů. O rok později dal Heizer vysekat a přemístit mnohatunové balvany (Padesát tun žuly), ve Dvojitém negativu (1969-70) zase tisíce kubíků zeminy.

Z evropských zástupců land-artu vynikají zejména dva: Angličan Richard Long a Holanďan Jan Dibbets. Dibbets se stal známý svými antiperspektivními "kresbami", například čtvercem, vymezeným na trávníku bílým lanem, nebo televizní akcí, při níž nechal traktorem vyrývat paralelní brázdy do mořské pláže tak, aby linie sledovaly obvod obrazovky. Tak popřel perspektivní sbíhání: v pohledu diváka se brázdy jeví jako nezkreslený obdélník, ve skutečnosti kreslil pluh tvar úplně jiný.

Richard Long chápe land-artové činnosti jako obřad. Jeho součástí je sběr přírodnin (větví, kamení), jejich skládání v pásy či kruhy nebo opakovaná chůze po určité trase. Long chodí tak dlouho, dokud vyšlapaná stezka nevytvoří v krajině zřetelnou dlouhou linii.

Osobitou variantu land-artu vytvořil "balič" Christo. Několikrát se zabýval balením přírodních útvarů do obrovských umělohmotných plachet, vytvářel dlouhé "zdi" z visící fólie nebo přepažil celá údolí gigantickou textilní oponou. Zabalené australské pobřeží (1969) či plátnem zarámované ostrůvky na Floridě (1983) jsou další díla tohoto mistra "empaketaže", světoběžníka bulharského původu.

Zdá se, že české a slovenské land-artové práce mají vesměs rituální charakter. Je to podmíněno převahou romantizujících tendencí, jež v našem umění obvykle převládají, ale má to zároveň i zcela věcné příčiny: k nákladným a technicky náročným činnostem nemáme objektivní podmínky. Proto musíme akce československých landartistů - pokud nejsou vyslovenými "obřady" jako aktivity Miloše Šejna - označit jako lyrické intervence ozvláštňující přírodní prostředí.

K nejranějším patří Ošetřování lesa, akce Jana Steklíka (1970), či kresby na balvanech provedené rukou Ladislava Nováka (Metamorfózy kamenů, 1972). Z téže doby je Jany Želibské Snúbenie jara (1970) a projekt Zorky Ságlove nazvaný Kladení plen a realizovaný u Sudoměře (1970).

Rituální povahu měly akce Milana Knížáka (Kamenný obřad, 1977), Den hor (1972) Alexe Mlynářčika, Hledání podzimu a další činnosti Tomáše Rullera (1978-80). Všechny tyto obřady byly spojeny s vytvářením a vnímáním archetypálních obrazců (kamenných kruhů či rytých linií) a souvisely s prožíváním prostoru, světla, tmy i přírodních živlů: větru, vody, ohně, slunce.

Spaní na stromě, které podstoupil v roce 1976 Petr Štembera, nebo zápas s prudce tekoucí vodou, v němž si Milan Kozelka ověřoval hranice svých fyzických možností (1980), byly umístěny do přírody a zkoumaly lidské postavení v ní, svým důrazem na námahu, fyzickou odolnost a tělové zkušenosti však spíše spadají do oblasti body-artu (o tom viz závěrečný oddíl této kapitoly).

Zvláštní polohu mezi oběma póly, totiž mezi prostou intervencí do krajiny a mezi přírodním obřadem, zauímají aktivity Ivana Kafky. Kafka inscenuje vlání, zahalování, nafukování, skládání přírodních materiálů (proměny krychle), navázení a sypání (kuzele z rozličných hornin). Tím má blízko jak k tělovému projevu tak ke konceptové tvorbě, spočívající na předem určené ideji, např. na reflexi tvarových vztahů.

Happening, jeho původ a smysl

Happening je umělecká forma, která vznikla zhruba před čtyřiceti lety. O happeningu existuje bohatá cizojazyčná literatura (Michael Kirby, Allan Kaprow, Wolf Vostell aj.), v zahraničních časopisech je zaznamenáno mnoho vzpomínek na konkrétní akce; vše je ještě natolik časově blízké, že si obecný obraz těchto dějů nedokážeme vytvořit.

Sporné je samo označení "happening". Jde o anglický výraz, odvozený ze slovesa "happen", jež znamená "přihodit se, náhodou se udát". Většina happeningů však není náhodná, byla záměrně připravena, i když ovšem měla nepředvídané, neplánované vyznění: Wolf Vostell vzpomíná, jak zašel do buffetu, sedl si ke stolku a zahleděl se do novin. Nápadně obracel stránky, pak výtisk prudce odložil a rychle vyšel na ulici. Spatřil ještě několik hostů, kteří se sbíhali k odloženým novinám a snažili se zjistit, jaká zpráva mohla být příčinou jeho spěšného odchodu.

Autora uvedeného počínu, který zaktivizoval řadu lidí, lze nazvat "happnerem". Akci si předem promyslel, nevěděl ovšem, jakou reakci vyvolá. Navozená událost byla mimo dosah jeho vlivu, vyvíjela se spontánně a náhodně. Událost (anglicky: event) se změnila v nepředpokládaný děj, v happening. Hlavními účastníky byli lidé okolo, "diváci se změnil v aktéra".

Diváckou účast považujeme za základní rys happeningu. Má prvotní smysl v tom, že narušuje pasivitu. I pouhé vnímání (tedy i pozorování obrazu nebo sochy v galérii) musí být aktivní, jenže taková aktivita je skrytá a těžko ji lze kontrolovat. Divák, který věří happnerovi, je však bezprostředně zapojen do děje a účastní se v něm konkrétní činností. Happening se tak odděluje od běžnějšího představení (performance).

V počátcích happeningu se tyto rozdíly nebraly příliš v úvahu. Sledujeme-li historii happeningu, zjistíme, že začíná "pódiovým vystoupením", jemuž diváci zprvu jen přihlížejí. To se týká dadaistických kabaretů a futuristických soirée. Tam však -

vzpomeňme na ruské "budětljany" - postupně docházelo k diskusím, ba dokonce k šarvátkám mezi jevištěm a hledištěm.

V roce 1952 uspořádal americký avantgardní skladatel John Cage "koncert" v sále Black Mountain College, na němž z vysokého žebříku dirigoval tři interprety: malíře Roberta Rauschenberga, klavíristu Davida Tudora a tanečnicka Merce Cunninghama. Souběžně byly na jevišti promítány filmy a světelné obrazy: dirigent doplňoval produkci přednesem textů německého středověkého mystika Mistra Eckeharta. Opodál stály prázdné "bílé obrazy" Rauschenbergovy. Podivný "koncert" vstoupil do dějin jako jeden z prvních happeningů, ačkoli jiní autoři soudí, že větší vliv na vznik kolektivního akčního umění měla japonská divadelní skupina Gutai, která v roce 1955 zahájila činnost v Osace, už v roce 1957 o ní referoval obsažný článek v newyorských Timesech a o rok později ji Amerika poznala z přímého vystoupení.

V té době už u Cageho studoval Allen Kaprow, který přejal a rozvinul podněty svého učitele a první použil termínu "happening". Stalo se tak v článku, publikovaném v říjnu 1958 a věnovaném vzpomínce na malíře Jacksona Pollocka, zemřelého dva roky před tím. Spojení nebylo náhodné: Pollockova akční malba prováděná rozléváním a kapáním barev na vodorovně ležící plátno, byla předzvěstí nového pojetí výtvarné tvorby, využívající tělesná gesta a pohyby.

Allan Kaprow - ve spolupráci s Němcem Wolfem Vostellem - zorganizoval řadu happeningů v USA i Západní Evropě. Zval na ně publikum tak, jako je zvykem je zvat na zahájení výstav, předpokládal však, že je "zaměstná", že je zapojí do nejrůznějších neočekávaných situací. Vodil je na mořské pobřeží, nutil je, aby se prodírali houštinami, vybízel, aby šlapali po hromadách ojetých pneumatik. Wolf Vostell pak tyto akce rozvinul ve velkém měřítku: jeho nejznámějším happeningem je řada událostí připravená (1964) pro účastníky v západoněmeckém městě Ulmu: Vostell převážel obecnostvo autobusy z divadla na letiště, z letiště na jatka, potom do podzemních garáží, za tmy k bazénu, do benediktinského kláštera, do sauny. Všude jim připravil výrazné "zážitky", počítal s únavou, s hladem i stoupajícím odporem těch, kdo se na akci podíleli.

Říká se, že americké happenings byly zaměřeny k sebereflexi (sebeuvědomění) účastníků, zatímco evropské - přesněji řečeno německé - měly nežádoucí extrovertní politický podtext (proti válce, proti neofašismu, proti zbožnění konzumní společnosti). Navíc prý se v Evropě kladl větší důraz na celkový "vzhled" happeningu, na prostředí v němž se koná, i na úroveň relikvií, které po akci zůstávají. Závažný je nepochybně názor Allana Kaprowa, který vyjadřuje hlavní myšlenky svých akcí: "Moje díla - obecně vzato - jsou chápána ve čtyřech rovinách: první z nich je vlastní podoba akce, totiž to, co se bezprostředně děje bez dalšího významu. Toto fyzické, smyslově hmatatelné bytí je pro mne velmi důležité. - Druhou rovinu tvoří skutečnost, že v akci jsou předváděny fikce, ne přesně život sám, ale fantazijní deriváty života. - Ve třetí rovině jsou moje práce vnímány jako organizované struktury událostí. - Čtvrtou, nejméně důležitou rovinou, je význam akcí v sugestivním a symbolickém smyslu".

Také v českém a slovenském prostředí se v šedesátých letech uskutečnilo několik happeningových akcí, které byly založeny na aktivitě účastníků nebo byly koncipovány jako děje ve velkých skupinách osob, vtažených do věci víceméně náhodně a bez předběžné detailní instrukce.

Zmínili jsme se již o "demonstracích" či "procházkách", organizovaných Milanem Knížákem a jeho přáteli v hradčanských uličkách (Demonstrace pro všechny smysly, 1964; Aktuální procházka, 1964; Hry, 1965). V katalogu Knížákovy brněnské výstavy (1988) se o nich píše: "Jestliže se američtí tvůrci obraceli k umělecky vzdělanému publiku a jejich "happenings" byly organizovány třeba menšími, ale etablovanými galériemi nebo univerzitami, pak Knížákovy publikum bylo naopak nehledané, náhodné. Diváky jeho prvních instalací a prostředí byli chodci na ulici, kteří se neočekávaně setkávali s podobou umění, jakou dosud neznali. Na některé akce pak chodili přátelé a známí, ale také lidé, kteří se o Knížákových aktivitách nejrůznějším způsobem dozvěděli. Takové

nesourodé publikum reagovalo různě, ale každý byl konfrontován se zážitkem nového typu, který nepatřil ani do běžné utilitární sféry (kam odkazovaly použité elementy nebo jednotlivé součásti instalací a prvních akcí), ani do tradiční sféry umění (kam směřovala celková koncepce díla, ale kterou zároveň pokaždé znova překračovala)".

Určit přesné hranice happeningu je někdy dost nesnadné. Může stejně snadno přecházet do performancí a body-artu, jako splývat s land-artem. Proto lze akce Zorky Ságlové nebo Jany Želibské, uvedené v jiné souvislosti v předchozí kapitole, považovat také za inscenované kolektivní události - happeningy.

Velmi jasně se k happeningům hlásili slovenští autoři Alex Mlynárčik a Stanislav Filko, když v roce 1965 provedli v Bratislavě tři akce nazvané zpoila ironicky a zpoila vážně "happsoc" (happening sociologický). Promyšlenými pokyny vedli pozvané publikum ke sledování běžné, každodenní skutečnosti města - jednou tak, že vybízeli k registraci pouličních lamp, osob, televizních antén nebo psů, podruhé výzvou k několikahodinovému sledování života na bratislavském nádraží. Mlynárčik si později hledal jinou cestu. Mezi jeho kolektivními akcemi, pro něž vždy dokázal získat překvapivě velké počty aktérů, se nejproslulejší stala Evina svatba, uspořádána na podzim roku 1972. V knize Na hranicích umění o ní píše Jindřich Chaloupecký: "Mlynárčik použil svatby dvou mladých Žilinčanů, elektrotechnika a kadeřnice, aby z jejich sňatku udělal velkolepou slavnost. Po svatebním obřadu na radnici přiletěla nad náměstí helikoptéra, jež shodila do velkého shluku lidí blahopřání nevěstě, následoval svatební průvod po městě, svatebčané usedli po starodávnu na pomalované a pozlacené žebříňáky, tažené ofábrovanými koňmi, a během jejich dlouhé cesty byla příležitost k provedení řady svatebních zvyků..." Podle názoru slovenského teoretika umění Tomáše Štrause, organizoval Mlynárčik tuto akci vědomě jako parafrázi známé malby Ludovíta Fulla (tato Svatba je dnes umístěná ve Slovenské národní galerii) a rozsadil účastníky tak, aby se podobali Fullou zobrazeným svatebčanům, jedoucím na žebřinovém voze.

Po prvních úspěších happnerů (zvláště mezi lety 1960-1965) divácký zájem všude na světě ochladl. Snad to bylo tím, že autoři kladli na účastníky stále větší nároky, možná tím, že "fantazijní deriváty života" byly někdy až příliš umělé a tudíž nepřesvědčivé. Vyjadřuje to i pozdější výrok Milana Knížáka, který napsal: "Měl jsem možnost číst některé Vostellovy texty a objevil jsem v nich spoustu si odporujících tvrzení. Vostell například volá: Skutečnost je zajímavější než fikce - a při tom nechá srazit dvě lokomotivy a auto. Účastníci se na to dívají klidně, poněvadž vědí, že se nikomu nic nestane, že nejde o neštěstí, ale o představení, neštěstí pouze předstírající".

Divák, který řekne, že o nic nejde, že všechno je jen divadlo, soudí správně, pokud chápe divadlo tradičně jako polaritu mezi odděleným hledištěm a jevištěm. Něco takového však nikdo z happnerů nechtěl. Pokud mluvili o divadle (např. Kaprow), mysleli vždy na "totální divadlo", v němž se herec s publikem propojují v jednotě děje a zážitku, v jednotě sálu bez pódia a bez opony. Na rozdíl od divadla se happening předem "nestuduje". Může mít připravený scénář, nelze jej však nacvičovat, zkoušet a se stejným programem jej zpravidla nemůžeme reprízovat.

Angažovaný divák, ochotný podstoupit řadu obtížných a obtěžujících situací, je velmi vzácný. Účastníci happeningu si přejí zůstat svobodnými ve svých rozhodnutích a proto reagují často jinak, než předpokládá úvodní projekt. Také kolektivita happeningů je problematická; mnoho citlivých lidí chce umění prožívat privátně, po svém a bez vnějších projevů účasti. Publikum se nechá pozvat ke hře, pokud je to hra nezávazná a nejde mu příliš "pod kůži". Kolektivní akce happeningového typu mohou mít úspěch především tam, kde nabízejí vstup do nepříliš drastických situací a kde přinášejí pozitivní, oživující zážitky. Události odlišného druhu musí umělci inscenovat bez účasti diváků. Tím se ortodoxně pojímaný happening mění v jiný typ akce, totiž v představení - performanci.

V roce 1990 byla v rámci benátského Bienále uspořádána satelitní výstava označená latinským rčením *Ubi Fluxus ibi motus* (Kde je Fluxus tam je pohyb). V několika místnostech starého paláce na ostrově Giudecca byly shromážděny doklady o činnosti uměleckého hnutí, které "prošlo západní Evropou" mezi lety 1960-1970 a navazovalo na odkaz futuristických a dadaistických kabaretů. Mezi autory, kteří byli výstavou připomenuti, figurovala jména Američanů Johna Cage, Allana Kaprowa (který je Cageovým žákem) i Georgea Maciunase, zakladatele Fluxu. Byli zastoupeni Francouzi Ben Vautier, Robert Filliou, Němci Joseph Beuys a Wolf Vostell, světoběžníci Naum June Paik, Yoko Ono či La Monte Young a jako jediný Čech - Milan Knížák.

Návštěvník viděl řadu nezvyklých objektů, z nichž mnohé byly pozůstatky někdejších veřejných vystoupení Fluxu, mohl sledovat videoklipy na soustavě monitorů, kde paralelně běžel záznam letu ptáka a koncertu N. J. Paika s Josephem Beuysem. Byl nabízen poslech vícejazyčných pokynů pro meditaci, divák měl příležitost rozezvučet původní futuristické "zvukové stroje" nebo vstoupit do drátěné klece a přehazovat tam naskládané pneumatiky. Vše oživovalo památku fluxových aktivit a demonstrovalo pravdivost hesla použitého v názvu výstavy.

Hnutí označené Maciunasem jako Fluxus (= věčné plynutí), se vyvinulo ze scénických pořadů, uskutečňovaných hudebníky, výtvarníky, tanečníky a jinými umělci (mnozí spojovali uvedené profese v jediné osobě). Koncerty a mezinárodní festivaly probíhaly pod společnou etiketou v New Yorku, Kolíně nad Rýnem, Wuppertalu, Amsterdamu a jinde. Byli tu zapojeni hudební instrumentalisté, klavírista David Tudor nebo cellistka Charlotta Moormanová, spolupůsobili skladatelé Mauricio Kagel, Dick Higgins a četní další. Aktivit Fluxu se zúčastnili i japonští umělci ze skupiny Gutai, například Atsuko Tanaková či Takao Saito. Fluxus nechtěl být pevnou skupinou s vymezenými členy, smíme proto mezi jeho družinu zařazovat každého, kdo se (dokonce i nevědomky) na akcích podobného typu podílel.

Fluxové "koncerty" obsahovaly rozličné aktivity: zvuk magnetofonu i hru na různě preparované nástroje, zpěv i křik, vyluzování nejfantastičtějších tónů, deklamaci textů, projekci filmových smyček i diapozitivů a samozřejmě řadu ryze výtvarných činností: rozhazování barevných pigmentů a rozlévání barvy, psaní po zdi i po podlaze, úkony s nejrůznějšími předměty, převleky, manipulaci s lesklými fóliemi, se světlem, s ohněm. Reakce přítomných nebyly vždycky jen kladné. Publikum, původně zvědavé a schopné platit vysoké vstupné, se nezvyklých zážitků do té míry nasytilo, že nechtělo spolupracovat a bylo ochotno nanejvýš přihlížet. I tak došlo někde ke konfliktům: nejznámější se odehrál v roce 1964 na technice v Cáchách, kde se jeden z radikálních studentů v diskusi tak rozhnil, že do krve rozbil Beyusovi nos, bez ohledu na to, že šlo o nos vysokoškolského profesora.

Představení mohla zahrnovat všechno: od trhání nebo mačkání papíru až po složitě akce lidského těla. Vše je spojováno od jediného uměleckého záměru, který "nezná žádnou specifickou tvůrčí doktrínu". Robert Filliou dodává, že smyslem Fluxu je obrana "proti hlouposti, smutku, zbedněnosti, které neustále zužují náš život". Fluxus chce podporovat svět naplněný spontánností, radostí, humorem i novou moudrostí.

Akcí umění se odvolává k dávným zdrojům: první leží v počátcích evropského umění dvacátého století, druhý sahá mnohem hlouběji; těží z kulturní minulosti lidstva a inspiruje se starými obřady a magickým rituálním chováním. Jedna část akcí je zaměřena extrovertně, a spokojuje se s určitým typem vnějších přeměn (například přeměn věcí nebo prostředí, jež člověka obklopují), druhá introvertně, směrem ke změnám vyvolávaných v nitru lidské mysli. Na sklonku šedesátých let, kdy abstraktní umění vystřídali pop a nová figurace, vznikla zároveň i reakce na nadměrné zdůrazňování kultu věcí a chladné objektivitu. Reakce měla různé podoby: romantickou představovala ta část umění směřující k existencialismu, k destrukci a k narušování intaktních stavů. Dále

šlo o polohu racionální, která se od předmětnosti vzdaluje do čiré představivosti a intelektuálních procesů. Ty skončí posléze až v konceptovém umění. Akční tvorba stojí někde uprostřed: akce může být plná imaginace a fantazie, mívá však také ráz strohé reflexe a rozumové analýzy.

Program záměrného směřování uměleckých médií označil Američan Dick Higgins, sám aktér řady happeningů, názvem "intermédiá". Vyjádřil tím formu mezi výtvarnictvím, hudbou a divadlem. Cílem intermédiálních akcí je totální působení na diváka, připomínající Wagnerův "Gesamtkunstwerk"; na jevišti předvedený kus neměl zastávat jen sluch, ale i zrak, zpěv se měl pojit s dramatickou akcí, hudba s pohybem. Intermédia obsahují ještě jeden podstatný moment, významný především pro výtvarné umění: je jím resignace na hmotný výsledek tvorby, odklon od definitivního artefaktu v předmětné podobě. George Maciunas to vyjádřil slovy: "Fluxus je striktně proti tomu, aby se umělecké produkty staly zbožím, jež nemá jinou funkci, než aby bylo prodáváno a poskytovalo umělcům obživu. Proto je Fluxus antiprofesionální. Proto je Fluxus i proti umění, sloužícímu jako prostředek k prosazení umělcova já".

Když Milan Knížák pátil na pražské dlažbě papíry a po svém boku umístil tabulku s výzvou "prosím kolemjdoucí, aby při míjení tohoto místa kokrhali", nemohl vážně počítat s tím, že běžní chodci pokynem uposlechnou. Ověřoval si pouze, najde-li se někdo, kdo je stejně jako on "naplněn spontánností, radostí, humorem a novou moudrostí". Šlo však ještě o jinou věc: v tradičním umění hovořil výtvarník s divákem jen skrze dílo. Nikdy se člověku sám nepředváděl, byl skryt za svými obrazy nebo sochami. Citlivý divák vytušil, jaký autor asi je, rozpoznal jeho psychické založení, temperament i náladu. Malíři a sochaři však je odepřeno to, co v bohaté míře uspokojuje koncertní hráče, herce, dirigenty či tanečnický: nemá přímý kontakt s publikem, nezná jeho reakce, neslyší potlesk. Teprve akční umění se pokusilo překlenout tuto bariéru a navázalo přímé spojení s konzumentem. Když Jackson Pollock na přelomu padesátých let vytvářel své malby s využitím široké škály tělesných pohybů, odehrával se jeho "tanec nad malířským plátnem" za zavřenými dveřmi. Francouz George Mathieu se však rozhodl předvést své umění jako veřejnou produkci. Mimořádný ohlas mělo jeho vystoupení v Tokiu (1957), kde mu za jeviště posloužila výkladní skříň obchodního domu. On sám si dokonce oblékal speciální overal. Pro Japonce měl jeho výkon obzvláštní přitažlivost nejen tím, že byl formálně blízký východní kaligrafii, ale také proto, že se podobal závodům kaligrafů, totiž soutěžím v psaní obrovskými štětcí na mnohametrové pruhy na zemi ležícího papíru.

O výtvarném umění odedávna platí, že jde o tvorbu, která je statická, že neplyne v čase (jako hudba nebo divadlo), ale je svou hmotnou podstatou nehybně vázána na jediné místo. Spojením nehybných médií s hudbou a divadlem byl tento odvěký princip prolomen. I výtvarné formy se mohou odvíjet, mohou vznikat a zase mizet, mohou se navíc pohybovat v prostoru v podobě tekoucích barev nebo pestrých pigmentů rozprášených a roznášených nohama aktérů i diváků. Akce může pracovat i s proměnlivými a nepevnými formami plamenů, se světly reflektorů či laserových děl. Žádný druh pohybu není umělci odepřen a on toho také vrchovatě využívá. Akční umělci kalkulují se změnami prostředí i s překonáváním vzdáleností formou pěších procházek nebo dokonce s využitím dopravních prostředků: interiéry se střídají s exteriéry, činnost umělců se rozvíjí v budovách, na nádvořích, pod širým nebem.

Zatím co dřív bývalo umělecké dílo nadčasové a "věčné", počítají umělci Fluxu s mocným faktorem času: někdy jsou performance omezeny na několik minut, jindy jsou projekty velmi dlouhé, trvají hodiny ba dokonce i řadu dní. Pokyny účastníkům ponechávají ukončení akce otevřené, akci lze podle chuti prodlužovat nebo se k ní v libovolných intervalech vracet.

Zvláštní úloha připadá použitým pomůckám a rekvizitám. Často jde o předměty zcela běžné, jindy o objekty zvlášť vytvořené. Někteří performeři používají různé nástroje, jiní pracují s převleky, další vytvářejí objekty až během akce. Ty pak zůstávají

trvalou stopou toho, co se odehrálo, jsou vzpomínkou a reliktem děje. I když Maciunas ve jménu svých přátel prohlašoval, že akční umění odmítá umění jako zboží, ani Fluxus se tomu zcela neubráníl. Dnes jsou mnohé z pozůstatků jeho akcí nabízeny sběratelům jako výlučné kuriozity a moderní fetiše.

Body-art jako cesta jiné sensibility

V závěru Druhé manifestace aktuálního umění, uskutečněné na okraji Prahy 1965, předvedla Soňa Švecová zvláštní obřad: na pahorku mezi stromy zapálila hromadu větvi a pak začala házet kusy svého oděvu do plamenů, až zůstala jen v černém trikotu. Chvilí ještě sledovala své hořící svršky a poté zmizela divákům z očí.

5. srpna 1974 zorganizoval Jan Mlčoch výlučnou událost v půdním prostoru jednoho pražského paláce. Se zavázanýma očima a s ušima zalitýma voskem se dal zavěsit za ruce a nohy na trámy krovu. Pak zůstal po určitou dobu sám, potmě a v tichu, aby si co nejintenzivněji uvědomil prožitek bolestivého stavu, který označil jako Velký spánek.

Mlčochův přítel Jan Štembera, autor mnohých tělových akcí, vzpomíná v rozhovoru s Karlem Srpem na jednu z nich, realizovanou v Polsku v roce 1978: "V poznaňském piecu jsem nasypal vedle sebe práškový cukr (bílá) a hlínu (tmavá). S rukama svázanýma za zády jsem se po nich plazil. Jak jsem po nich lezl, došlo k jejich vzájemnému promísení. Na každém prstu u nohy jsem měl provaz, který můj asistent poléval kyselinou. Já jsem před ní prchal a zároveň tím promíchával materiál. Akce byla ztížena tím, že jsem byl do materiálu ponořen nosem a vše vdechoval. Mísilo se to ve mně i viditelně, když jsem posléze vstal a odešel. Byla to situace, kterou jsem se snažil vyřešit, ne od ní utéci. Chtěl jsem ji zvládnout, její forma však útěk již předem znemožňovala".

Uvedené příklady dokládají rozpětí "tělových aktivit" zcela názorně: od téměř lyrického "rozchodu s banálním zevnějškem", jak jej předvedla Soňa Švecová, sílil v dalších akcích podíl i pocit vlastního tělesného prožitku: námaha, sebezpřemáhání, bolest a strach se stávají integrální součástí události, v níž performer používá tělo jako zdroj dosud nepoznané, "jiné" sensibility.

Při prvním pražském Rockfestu v roce 1987 bylo do doprovodného programu zařazeno také vystoupení mladého absolventa Akademie, sochaře Tomáše Rullera. Zatím co ostatní výtvarníci plnili sály Paláce kultury rozměrnými obrazy a sochami, Ruller se představil jinak - performancí nazvanou Pakulení. Byl v ní sám jediným aktérem. V úvodní fázi více než hodinového děje vrhl se ztrnule do hromady bílé sádry, několikrát se v ní obrátil, a když se opět vztyčil, zjevil se divákům proměněn nánosem bílého prachu. Jako by nebyl už sebou samým, jeho tělo bylo dokonale "zcizeno", působilo uměle a neosobně. Nastolil stav jaký poznal každý, kdo někdy sledoval líčení mima: bílá barva nanesená na tvář a tělo propůjčuje postavě zvláštní nehybnost, před námi stojí jiná bytost, někdo, s kým se ostýcháme promluvit.

Performance sochaře Rullera obsahovala ještě další nezvyklé úkony, některé vyvolávaly v publiku vzpomínky na provokace dadaistů, jiné připomněly tajemné pohanské obřady. Nikomu ovšem nemohly ujít momenty po výtce výtvarné: kuželovitá hromada sádry se na podlaze postupně rozpadla a vytvořila písečné přesypy či rozbourané jezero bílého prachu, od něho byly na všechny strany rozšlapány jasně viditelné stopy. Reliéf sádrového prášku kontrastoval se skupinou pestrobarevných kbelíků a umělohmotných nádob, jež performer při akci používal. Vzniklo bizarní zátiší v bílé, žluté, oranžové a modré, zátiší, které během akce měnilo neustále svůj vzhled, původní klid a uspořádanost se rozpadly v chaos v němž se pohyboval umělý člověk - golem.

Cesta k soudobému tělovému umění byla přerývaná a klikatá a mnohdy splývala s jinými oblastmi akční tvorby - jednou s dadaistickou provokací, jindy s futuristicky pojatým "baletem", s happeningem a zejména s různými typy sebezpředvádění, tedy s individuální performancí. V západoněmeckém Hannoveru žije a tvoří jeden z

duchovních nástupců tamního dada - Timm Ulrichs. Dnes je jeho tvorba převážně konceptuální povahy, před třiceti lety však byl soustředěn k tvorbě, kterou nazýval "permanentní" nebo "totální" umění. Uměním mu bylo vše, co za ně prohlásil. V roce 1961 usedl Ulrichs do výstavní síně a vystavoval se jako exponát - živé umělecké dílo. Po první takové prezentaci následovaly další, v jiných místech a v jiných výstavních sálech. Všude si diváci mohli prohlédnout autora, jenž "rozvíjel vědomí, jež samo sebe chápe esteticky".

Nevíme, zda byl Timm Ulrichs skutečně první, kdo s touto myšlenkou přišel. Rozhodně však nebyl poslední. Světové proslulosti dosáhli dva spolužáci z londýnské St. Martins College of Art, podpisující se křestními jmény Gilbert a George. Pokusili se rozšířit rámec umění tak, aby obsáhlo celý jejich život. To pro ně znamenalo, že se budou veřejně předvádět jako "živé sousoší" (1968) a zakrátko také jako "zpívající plastika" (1970). Podle jejich názoru umožňuje lidská socha "vnímat citlivě vše, co si jen dokážete pomyslet". Mezi Ulrichem a touto britskou dvojicí není přímá souvislost. Ulrichs totalitu umění v podstatě jen vnějšně manifestoval, Gilbert a George však naléhavě poukazovali sami na sebe, neustále se objevovali spolu, nosili stejné obleky, tutéž vycházkovou hůl, v galeriích pózovali s pozlacenými obličejí vedle sebe. Jejich chování obsahovalo záměrné teatrální prvky, moment "exhibicionismu" byl vědomě zdůrazněn a byl mu přikládán podstatný význam. Zprvu šlo této dvojici především o provokaci, o pokus vyburcovat pozornost publika. Později k tomu přistoupily obsahy daleko komplexnější, "zobrazující nálady a stav mysli, vlastenectví, nudu, nahotu, opilost, náboženství, sexualitu, extázi a šílenství".

Využívání vlastního těla jako tvůrčího výtvarného prostředku je jedním z nepříliš často vídaných jevů. Udává se, že termínu Tělové umění (body-art, body-works) použil poprvé kritik Willoughby Sharp v časopise *Avalanche* (Lavina), když zde v roce 1970 shrnul to, co se na různých místech ojediněle objevovalo. Tělová díla vytvářeli totiž umělci vědomě i nevědomky dokonce už před staletími: stačí připomenout, co uvádí Merežkovskij v románu o Leonardu da Vinci, kde popisuje renesanční slavnost, pro níž Leonardo organizoval průvod s živými obrazy. Začleňoval sem "sochy" vytvořené z živých osob. Podobné příklady objevíme v manýrismu i v baroku. Na historických fotografiích v devatenáctém století můžeme najít snímky modelů, pózujících jako antické skulptury a vytvářející rozmanité "živé obrazy" a mytologické výjevy.

Významný podíl na tělovém umění má moderní divadlo. Předvádí stylizované lidské jednání a vychází při tom z prastaré tradice, o níž soudobý bodyart dobře ví: odvolává se na dávné kultické obřady, na magické rituály, při nichž docházelo k proměnám aktérů: s pomocí šamanských kostýmů, různých druhů masek, líčení těla i tváře se lidé změnili v nadskutečné bytosti, demony, dobré i zlé duchy.

Díky své otevřenosti vytváří umění dvacátého století ještě diferencovanější spoje mezi živým člověkem a jeho uměleckým projevem. Velmi se obohatily novodobé formy divadla a divadelních akcí, vznikly různé neklasické podoby baletu a ani výtvarné umění nezůstalo pozadu: dada vyzkoušelo nový typ "kabaretu", v němž prezentovalo umělce v nejpodivnějších akcích a metamorfózách, pozdější surrealistické slavnosti a hostiny využívaly živých těl, aby vytvořily mystifikující přechody mezi umělou figurínou (loutkou, krejčovskou pannou či figurou z výkladní skříně) a živým člověkem. Při této vzpomínce se nevyhneme jménu Marcela Duchampa. Ten vystupoval kdysi jako biblický Adam a později parafrázoval vlastní obraz jako *Figura*, sestupující se schodů. Také Salvador Dali zahrnoval do své paranoické tvorby neustále sám sebe, využívaje podivné převleky i svérázné, provokující činnosti.

To, co bylo v sedmdesátých letech označeno jako body-art, zahrnuje řadu značně odlišných aktivit. Bývá k nim počítán Francouz Yves Klein za použití lidského těla jako "živého štětce". V obrazech, známých pod názvem *Antropometrie* (Klein se jimi zabýval od roku 1958), pracoval s otisky živých modelek, které se podle jeho pokynů modře nabarveným tělem přitlačily na svislé nebo vodorovné plátno. Podobného postupu užil

později Italoameričan Vito Acconci, když vlhkým tělem vytvářel figurální stopy na stěnách silně pokrytých barvou. Otisky oblečených postav, tedy vlastně obrovské dakelky, se objevují také na obrazech českého malíře Rudolfa Němce (1967). Tělo se v body-artu může ocitnout i v jiných spojitostech. Roku 1961 podepsal Ital Piero Manzoni dva nahé modely a prohlásil je tak za "opere d'arte", za díla umění. Američan Bruce Naumann zase pózoval nahý na podstavci uprostřed bazénu a přiřadil se tak k umělcům, kteří vlastní tělo předkládali veřejnosti jako umělecké dílo.

Řekli jsme již, že krajní podoby body-artu bývají spojeny s náročnou tělesnou námahou, někdy s žízní či hladověním, někdy s fyzickou bolestí i zraněními. Američan Chris Burden realizoval (1974) akci Socha ve třech částech: posadil se na vyvýšenou židli, rozhodnut setrvat na ní tak dlouho, jak to vydrží. Po více než čtyřiceti hodinách bez jídla a pohybu omdlel a spadl na zem. Obrys jeho těla byl pak obkreslen křídou a umělec odnesen z místnosti.

V akcích body-artu existují různé typy vztahů mezi umělcem a publikem: kdy se akce uskutečňuje jako představení (performance), lze ji charakterizovat jako "vnímané jednání" založené na poznatku z teorie divadla, že totiž herec je hercem jen před diváky. Také performer se záměrně veřejně předvádí, ukazuje se v rámci akce, při níž je autorovo plné vnitřní vyžití podmíněno pocitem uspokojení nad tím, že je "v těle viděn a vnímán". V druhé skupině tělových akcí jde o činnost neveřejnou a prováděnou beze svědků. (Většinou bývá přítomen alespoň fotograf, který dokumentuje a verifikuje průběh celého dění). Samota má posilovat umělcovo soustředění, zintenzivnit vlastní prožitek, navodit úplný obrat do vlastního nitra, "umožnit cestu k sobě" (Petr Rezek). Podobně jako v některých asijských kultech je tento typ kontempace spojován s pocitem skrytosti a vychází z předpokladu, že určitý stupeň poznání je dostupný právě jen tomu, kdo se v izolaci podrobí náročné cestě za duchovní zkušeností.

*

Prostřednictvím těla dobývá člověk nové obzory. Rozšířená sensibilita začíná u nejzákladnějších smyslových kontaktů se světem: pracujeme s různými materiály, dotýkáme se jich, manipulujeme s nimi. Performer tyto zkušenosti stupňuje: jednou je zasypán pískem, jindy se brodí vodou či blátem, navazuje haptický kontakt s větrem, deštěm, ohněm. Tyto zkušenosti prožívá spolu s ním i ten, kdo pouze přihlíží - a není pochyb o tom, že je vnímá s intenzivním prožitkem.

Tělové akce jsou i významným prostředkem k tematizaci základních ontologických kategorií - prostoru a času. Člověk neregistruje prostor pouze tak, že změří jeho rozměry. Hloubku a rozprostraněnost poznává i hmatem nebo sluchem, velmi intenzivně se s ním seznamuje pohybem, přecházením z místa na místo, pochodem, jízdou, pádem nebo letem. Zkoumání okolního světa pohybem dokumentují piecy Franze Erharda Waltera. Aktéři se pohybují v místnostech, staví se ke stěnám nebo si lehají na zem do předem vyznačených míst; těla, spolu ještě s rekvizitami položenými na podlaze, skýtají účastníkům možnost vzájemného kontaktu i fyzického pronikání "do nitra" daného interiéru.

Specifickou tělovou zkušeností je prožívání času. Čas má, jak známo, objektivní a subjektivní stránky, které se podstatně liší: třiminutový interval se jeví velmi krátký, za jiných okolností může být mučivě dlouhý. Těloví umělci vědí, že pomalé nebo opakované pohyby vyvolávají netrpělivost a ústí nakonec v tísnivý pocit nudy. Namáhavé nebo nebezpečné úkony vzbuzují stavy opačné, probouzejí přání, aby vše rychle skončilo. Přímý zážitek času existuje nejen pro toho, kdo akci přihlíží, ale i pro performeru, jenž ji realizuje. Svědčí o tom velmi jednoduchá performance německého umělce Clause Rinkeho: Autor stojí čelem k publiku a zakrývá si oči. Pro tento úkon používá paže, ruku nebo prsty, pohyby však mají desítky variant. Jednotlivá gesta se nemění v pravidelném rytmu, ale střídají se tu rychle, tu zase zvolna. Divák se snaží pohyby navzájem rozlišit

nebo trpělivě čeká, až se performer pohne. Dlouhé nebo krátké trvání jednotlivých úkonů je zvýrazněno velkými hodinami s vteřinovou rafií ubíhající nad hlavou aktéra.

Jako všechny autentické umělecké projevy snaží se i body-art vytvářet intenzivní vazby mezi duchovním a tělesným, usiluje o koncentrované poznání skrze koncentrované zážitky. Chce vytvořit most mezi lidským a mimolidským, mezi pozemským a vesmírným. Mnohé tu záleží na citlivosti těch, kde se na performance dívají. Svědčí o tom záznam galeristky Marianne Heinzové, napsaný pod dojmem akce několika performerů: "Pohyb vytvářel protiklad klidu; naprosté ticho střídaly lehké zvuky. Časté opakování identických pohybů zvyšovalo koncentraci diváka a jeho snahu vypořizovat přesně každý detail. Z nepatrných změn v postavení aktérů vznikaly proměnlivé obrazce: jeden vyhledával kontakt s ostatními, jiný jej očividně ignoroval... Vše, co vznikalo, vznikalo v pozorovateli a odpovídalo stupni jeho soustředění."

K dokumentaci body-artu stačí někdy deníkový záznam, jindy fyzická stopa: např. sít čar, jak je zanechal Uwe Poth, písíci křídou kolem svého těla ležícího na podlaze. Roli dokumentu sehraává vše, co po akcích zůstane v podobě hmotných pozůstatků; někdy jde o věci vědomě vytvářené k další prezentaci, jindy jen o náhodné zbytky, určené k likvidaci. I ony ovšem mohou mít význam relikvie: takovou jsou třeba listy papíru, které aktér při performanci vytrhal z knihy, zmačkal a odhodil. Nejčastějšími dokumenty bývají dnes fotografie, film nebo videozáznam. Neobsáhnou sice celou atmosféru dění, nezdívka se však stává, že se obraz akce pomocí kamery naopak zvýrazní, vylepší, zdramatizuje.

V knize "Na hranicích umění" věnoval Jindřich Chaloupecký krátkou kapitolu akcím Jana Mlčocha a Petra Štembery, kde o tělovém umění říká: "Nejprvnější uměleckou tvorbu můžeme nejspíš uhadovat v tanci, a ten je docela tělesný a docela duchovní; je rozvinutím tělesného k novým významům, tělesné pohybování se stává lidským symbolizováním velkých dějů kosmických, prvotním způsobem jejich pochopování a uctívání. V tělesném se rodí i píseň a hudba. Vychází z tance a i když se od něho oddělí a stane se básní, zase i ona má svůj počátek nikoli v pouhém myšlení, nýbrž v konkrétní aktivitě lidského mluvení, v jeho hrdle a ústech. Výtvarné dílo se dá vyložit jako exteriorizace tance; sochař i malíř se vyjadřují pohybem, vytvářením v hmotné, tělesné předmětnosti. Body-art není než pokusem vrátit umění k onomu prvotnímu tělovému impetu (zanícení) a procesu, a tím k samotným jeho pramenům..."

Pozn. k následující příloze:

Obrazová příloha má především názorný a inspirativní chrakter. V žádném případě si nečiní nárok na umělecko-historickou systematicklost a úplnost.