

UMĚNÍ AKCE

UMĚNÍ AKCE

Úvodem

Nevím ani jak začít, abych nebyla zbytečně sentimentální. Tato výstava měla být v domácích podmínkách uspořádána už dávno, patrně v jisté časové posloupnosti, a ne naráz po dvaceti letech jako jedna velká retrospektiva. Ale stalo se, že naši autoři v minulých dobách nesvobody museli vystavovat převážně na podobných výstavách v zahraničí, pokud se to vůbec povedlo, a všechny tematické prezentace doma měly buď pololegální nebo ilegální charakter. Souvisí to bezpochyby s tím, že tzv. akční umění či umění akce, zahrnující chronologicky happeniny, eventy a performance, se vyznačovalo vždy hlubokou revoltou proti jakékoli systemizaci a omezení lidského myšlení, proti banalitě a schematizaci lidského života, a v neposlední řadě také proti jakékoli nesvobodě, ať už politické či sexuální, nebo prostě nesvobodě projevu. Hraničním pólem nesvobody je totalizující ideologie, zatímco hraničním pólem svobody je anarchie. Ani jedno ani druhé není společensky žádoucí, obě lze vystupňovat až k patologickým projevům (nový historický stav dokonce naznačuje, že oba protipóly jsou schopny se v rámci patologie domluvit). Ale viděno pouze z hlediska minulosti, byl jakýkoli protestní hlas toužící po svobodě shledáván ideologickou totalitou jako protipól, tj. jako anarchický, provokující, amorální a odsouzený předem k obecnému nepochopení. Proto se akční umění často dostávalo do konfliktů se státní mocí. Nekončovalo to jen nezávažnými dialogy, ale konkrétními represemi, krutými postihy a vydíráním. Umělci se s těmito skutečnostmi vyrovnávali každý po svém. Proto bychom dnes mohli být sentimentální. Že můžeme výstavu akčního umění svobodně pořádat, svobodně vystavovat a projevovat se. Ale tím není řečeno, že jsme vše vyhráli, a že se nám tím historický stav nesvobodného umění končí. Porevoluční statut nově nabyté svobody neznamena pouze dar, z kterého se nutno těšit, je především pracně získaným předpokladem, z něhož smysl svobody je teprve třeba vytěžit. Pořád je mezi námi velký počet lidí, kteří vnitřně svobodní nejsou, protože nesvoboda má své hluboké kořinky. Může spočívat v nedostatečné poučenosti, neinformovanosti, netoleranci, necitlivosti, pohodlnosti a nedostatku sebekritičnosti. Ostatně tento jev nastává i v zemích, kde svoboda je už dlouho přiznávaným obecním darem. Jedno se však liší. V takových zemích jsou lidé vedeni k tomu, aby dovedli rozpoznat svobodu od patologie, aby chápali každý rozumný hlas proti jako jedno velké pro, a od těchto hlasů se učili. I my bychom se mohli poučit od všeho, co se nám na první pohled nelíbí, ale stojí za uvážení. Tato činnost je ovšem dobrovolná.

Výstava Umění akce je pořádána s úmyslem zaplnit prázdné místo v našich dějinách umění druhé poloviny století. Předpokládá jistý významový přesah. Jednak by neměla být jen ohlédnutím za jednou uzavřenou kapitolou naší lidské a umělecké minulosti, ale v mezích možností by měla naznačit možnosti vývoje tohoto typu umění směrem vpřed. Zadruhé, přestože je pořádána velmi hravou, letní festivalovou formou, může se vzhledem ke svým hlubokým vazbám k životu, společenské praxi a k otázkám vnitřní svobody jevit jako improvizovaný parlamentní projev, skrývající ostny, jež je třeba ulomit anebo je možno také se jimi nechat drásat. Z téhož důvodu výstava třeba neobsahuje nestorské práce Vladimíra Boudníka, jejichž historický význam pro vznik akčního umění je nedocenitelný, ale zakládá se převážně na malířské myšlence 50. let, a našemu životu a době je už hodně vzdálen. Stejně tak možno uvést příklad akčních prací Huga Demartiniho ke sklonku 60. let, k nimž se ještě v katalogu vrátíme, ale které dle našeho soudu podléhají výhradně potřebě rozbití uzavřeného sochařského tvaru, k lidské situaci akčního umění se nevyjadřují, a patrně proto se v jeho tvorbě dále neopakují. Podobných výrazných příkladů a mezních projevů by se v našem umění dalo najít ještě více, ale výstava i při své rozprostraněnosti si žádá jednoznačného zaměření. Významové přesahy jsou žádoucí jen z hlediska současného stavu umění a společnosti, dále z hlediska profilace našeho akčního umění pro budoucí vývoj.

I při velkém počtu 65 samostatných autorských listů lze říci, že výstava je výběrová. Samozřejmě by nás velmi mrzelo, kdybychom při rekapitulaci na některého podstatného autora zapomněli, ale chyba se může vždycky stát. V takovém případě se předem velmi omlouváme a věříme, že další příležitost budeme schopni vytvořit. Již tímto početním stavem vytváříme pro instalaci a její docenění velmi nesnadné podmínky.

Volné autorské listy v katalogu slouží tomu, aby jednotliví autoři mohli být samostatně komunikováni, kontaktováni, a s jejich vlastním svolením i reprodukováni, eventuálně řazení do chronologického pořádku dle úvahy každého z nás. Instalace výstavy už tuto svobodu nepřipouští, upřednostňuje subjektivní úsudek komisaře výstavy, ale katalog je abecedně a paritně řazen, protože při subjektivním hodnocení těžiště činnosti umělců snadno dochází ke zmechanizované diskriminaci, jež je nepřipustná.

Jiný delikátní problém se týká fotografů. Těžiště instalace i katalogové úpravy výstavy se týká fotozáznamů, fotodokumentace a fotomodelových situací. Konsensus takovýchto případů předpokládá uvedení jmen všech fotografů, kteří se na prezentaci tohoto typu umění podíleli, avšak v našem případě je pravý opak výjimkou. Řečeno jasně a nekompromisně, uvádíme jména pořizovatelů fotografií jen v těch případech, kdy autor záměru akce na tomto požadavku trval, a až nadbytečně tento požadavek zdůrazňoval. Znamená to pro nás, že spolupráce fotografa se mu stala nedílnou součástí realizace jeho záměru, že bez této spolupráce by jeho akce nebyla možná, že stupeň manipulace s fotografií byl výraznou podmínkou uskutečnění akce, a že bez spolupráce obou stran by akce vlastně neexistovala. Ve všech opačných a ostatních případech autora snímku záměrně neuvádíme. Nesnižujeme tím jeho kamarádkou pomoc, ani technickou podporu vzniku akcí, respektujeme pouze autora záměru v jakémkoli

konečném provedení, ať už snímky náleží jeho vlastním, či jiným amatérským pokusům, anebo profesionálnímu zařazení. Souvisí to s naší filosofií, že zde vyhodnocujeme hlavně záměry a postoje umělců k akci, jež svou povahou nemusí nutně být vždy zhmotnělé a zviditelněné. Proto děkujeme touto cestou všem fotografům, s jejichž pomocí akce vznikla či byla rekonstruována a omlouváme se ještě jednou za anonymitu, s níž jsou prezentováni.

Dále, považuji za vhodné se zmínit o jisté prioritě existence katalogu před vlastní instalací. Při retrospektivě je celkem pochopitelné, že hlavní důraz se klade na nepomíjivost dokumentačního materiálu, avšak v našem případě jsme byli nuceni konstatovat, že pokud některý autor se nakonec nezúčastní instalace, dochází k tomu v důsledku závažné destrukce systému jeho hodnot, za niž neseme celospolečenskou zodpovědnost. Upřednostnili jsme tedy s jeho svolením prezentaci v katalogu před instalací, která je záležitostí pomíjivou a proměnlivou.

Mimoto bych se ráda zmínila o problému tzv. autodidaktů. Osobně se velmi výrazně nesnáším s tímto zavedeným pojmem, protože mi symbolizuje příliš složité společenské pozadí, jímž mohl být autor sociálně ukřivděn. Řekněme si, že takový autodidakt býval citován jako protipól akademicky vzdělaného umělce, jehož akademické zázemí často nestálo vůbec za nic. Nehledě k náhodnosti nabytých titulů, v jejichž osvojení je nadále zapotřebí udělat důkladný pořádek. Proto neuvádíme v katalogu ani jinde nikoho s titulem nebo obligátním životopisem, protože by asi došlo ke konstatování nepoměrné sociální frašky, jež sama o sobě je příkladným motivem k objektivaci tohoto druhu umění. Ptá-li se někdo, zda tedy takové umění doopravdy a ve skutečnosti, opravdu uměním je, ač není ani akademicky potvrzené, odpovídám, že by tazatel měl začít přemýšlet o mém předchozím tvrzení, že ne pouze hmota a všechno viditelné je hlavním parametrem pro posouzení uměleckosti. Existuje i neviditelná součást záměru, konceptu, scénáře akce a umělcova postoje. Proto se doporučuje vyjít z viditelného a zapojit do posuzování i vlastní poučenost a představitivost. Dále se doporučuje respektovat prohlášení o umění samotným autorem, protože ani pro posuzovatele není vyloučené, že by se jednou sám nechtěl stát uměleckým autorem. Poslouží zde i srovnání s kontextem světového umění a s jeho konstatovaným přínosem pro vývoj vizuálního jazyka, kde primárního významu nabývá otázka jak a proč bylo vše uděláno, před otázkou co bylo vlastně uděláno. Připojíme-li k tomu otázku, kdy a kde co bylo uděláno, získáme pak celkem úplnou mozaiku pro rozlišení hodnot a nehodnot.

Závěrem bych ráda poznamenala, že i mezi odborníky často slyším hlasy, které zpochybňují naše akční umění jako opičení se za světovým vývojem, za nezdařilé přicmrdivání, a za nedostatek původnosti a originalnosti. Chce se tím patrně říci, že se nevyrovnáme světovému land-artu, body-artu a concept-artu, ač o to ze všech sil usilujeme. Ráda bych tedy namítla, že naše úsilí jakkoli pošetilé, je přece jenom původem jen naše vlastní. A že je třeba z této premisy vyjít, protože jak výstava dokazuje, je vskutku hromadným, dlouhodobým a celonárodním jevem, jenž navíc vykazuje svá etnická specifika. To, že se konfrontuje se světovým vývojem je naprosto normální a přirozené, a to že nedospělo k světovému protagonismu je také zcela logické. Nato bychom museli bydlet někde jinde. Ostatně ani našim kuboexpresionistům dnes nikdo nevyčítá, že se ve své době nestali buď Francouzi nebo Němci, a jejich hybridní projev je verifikován se znaky původnosti. Rovněž tak s ruskými kubofuturisty, kteří ještě stačili vyprodukovat originalitu konstruktivismu. Proto nevím, proč bychom se měli za nedostatek světové proslulosti předem omlouvat, když stejně čas oddělí zrna od plev a naše akční umění je možná založeno právě na svých zdánlivých nedostacích a opožděnosti. Tato výstava by měla účelu vyhodnocení výrazně posloužit.

Děkuji tedy všem institučním pořadatelům výstavy i zúčastněným jednotlivcům, nevyjímaje kunsthistoriky, za jejich velkou akceschopnost a schopnost improvizace při její krátkodobé přípravě, a obzvláštní poděkování patří mým nejbližším nejmenovaným spolupracovníkům.

Vlasta Čiháková-Noshiro

Akce 60. let

Objevujeme-li dnes, že jsou 60. léta v mnohém určující pro současnou podobu a situaci našeho umění, není to způsobeno a umožněno jen vzniklou distancí, která by zároveň poukazovala na to, že jsme tehdy byli zaujati každý svým hledáním vlastního místa v sociálním organismu společnosti a z něho budovali vztah k celku umělecké tvorby. Podstatnější je, že v průběhu těchto třiceti let byl vytvořen členitý kontext umění, který je dnes čitelný a srozumitelný (více než ve zpětném pohledu) z otevřenosti a politické i umělecké svobody přítomnosti. Podnětná situace výtvarného umění v 60. letech, kdy paralelní i následné průběhy jednotlivých linií výzkumu hranic umění a skutečnosti vytvořily pole akčních přístupů, formovala novou zkušenost plurality a významu lidské situace, která svědčí o duchovní proměně a zakládá v mysli každého jednotlivého člověka předpoklad pro jiné porozumění světu. Ztráta schopnosti přijímat skutečnost a obraz skutečnosti jako sourodé signalizovala už v průběhu 50. let vážný komunikační kolaps společnosti. Ideologické významy komunistické propagandy a "vědeckého světového názoru" tento rozpor mezi uměním a skutečností nejen nepřekryly, ale ještě ho zvýraznily. Manifesty explozionalismu a akční umění Vladimíra Boudníka reflektují přesně bezvýchodnost situace umělce, který se chce dostat komunikací z uzavřených mezi umění, riskuje konflikty a dokonce se podrobuje v dobré víře tomu, aby byla jeho tvořivost zkoumána a posuzována jako patologická; on sám se stal objektem psychiatrického vyšetřování. V nebezpečné zóně mezi uměním a psychiatrií byly posléze odborné výsledky vědy zneužity proti autorovi. Boudníkovy akční umění přesahovalo do akcí na ulicích: v letech 1949 - 56 jich uskutečnil desítky a doplnil je výzkumem, jenž předjímá parametry konceptuální tvorby.

Další významnou pozici ovlivňující zrod umění akce zaujali mladí autoři hnutí radikálního informelu, sdružení v okruhu neoficiálních Konfrontací. Jejich materiálová malba byla frontálním útokem na veškerou moderní estetiku a ve spojení s totálním existenciálním nasazením a přesahem umění do žité skutečnosti představovala znovuobjevení odpovědnosti a důstojnosti umělecké tvorby. Průlom události materializované ve skutečnosti obrazu se stal předmětnou stopou autentického jednání, vedle něhož se odvíjejí příběhy bezmoci z neschopnosti žít v pravdě jinak než tragicky, v mýtickém čase bez naděje na obnovení tkáně živých vztahů přirozeného světa.

Střetnutí různorodých směřování ke svobodě uměleckého projevu vytvořilo v průběhu 60. let diskontinuitu jednotlivých proudů výtvarných orientací, uplatňujících nárok na svůj "pravý obraz skutečnosti". Přes všechny nevráživosti a konflikty bylo zřejmé, že jen takto v dorozumění protichůdných formací lze dospět k vzájemnému respektu a toleranci. Vlastním způsobem se všechny svébytné výtvarné směry setkávaly v přesahování hranic jednotlivých uměleckých oborů, prosazovaly uměleckou tvorbu do konkrétní situace a aktivizovaly diváka, aby se stal spolutvůrcem uměleckého procesu. Terén relativní svobody konce 60. let byl nicméně podmiňován ideologickými významy, a politická moc střežila své tabuizované obsahy, mezi nimiž byla nejcitlivější zónou interpretace obrazu světa. Poučením byla zkušenost, s níž jsme se denně setkávali, že obraz světa lze vlastnit pouze mocensky. Proti této absurdní šíři obrazu světa se na poli umění formovala nová zkušenost osvobodivé destrukce estetických norem. Přirozenou obranou proti každodenní tyranizující skutečnosti se stala přímá akce jako možné jednání rozrušující konvenci vnímání i chápání skutečnosti, která se stává sama sebou, je-li zbavena balastu všech zmrtnvujících idejí. Holá přítomnost prožitá s plným nasazením ve věci svobody, tedy i odpovědně, se ukázala být vlastnějším polem komunikace než iluzivní jednota estetického smyslu a zprostředkovaných duchovních obsahů. Médium divadla, hudebních produkcí a živých okruhů kolem časopisů a progresivních galerií vytvářely prostředí, ve kterém pozvolna převažovala otevřenost tvořivé lidské situace nad pocitem výlučnosti umělecké tvorby.

Podobu generace 60. let výrazně určili ti, kdo zažili poslední válku jako děti. Nesli v sobě její zkušenost a byli bez viny. Je v nich uložen hluboko jako úzkost a závratnost prožitek hranice bytí a nebytí. Umělecká radikalita této generace je vyostřena odpovědností za podobu světa. Její biopozitivní orientace jí podstatně pomohla vyrovnat se s údělem ztracené generace, který jí byl dějinně přičten ztrátou svobody v roce 1968. Žili z naděje, aniž by si jí byli vědomi, a jedinou oporou pro ně bylo zakotvení v přátelství a bezpečí živých vztahů. Fascinace hranic a rozrušování všech umělých hranic je nejvlastnějším tématem této generace; a všude tam, kde je hranice a okraj, je místo jejího nasazení. Umění akce se pro ni stalo vyjádřením svobodného vztahu ke skutečnosti a otevřeným prostorem setkání nejprotichůdnějších individuálních přístupů lidí, kteří si ve své tvořivé cestě uvědomili význam svobodné komunikace a rozhodli se zabydlit a hájit tento pohyblivý a nejzávažnější hraniční terén.

Milan Knížák a skupina Aktual, Robert Wittmann, Eugen Brikcius, Rudolf Němec, Zorka Ságlová, Jan Steklík, Olaf Hanel a Křižovnická škola čistého humoru bez vtipu se svým širokým okruhem básníků a hudebníků představují dvě výrazné formace, které se podílely na rozšíření umění akce a ovlivnily povahu českého neoficiálního umění zhruba v letech 1965 - 1980.

Milan Knížák svým pojetím akce jako prosté anonymní činnosti zasahuje radikálně kontext výtvarného umění první poloviny 60. let, ruší fakticky jeho vymezení. Jeho výzvy ke komunikaci v konkrétním prostoru města, v ulicích Mariánských Lázní a na Novém světě v Praze jsou zároveň výzvou k vyjití z výlučnosti a uzavřenosti konvenčního uměleckého provozu. Navrhuje svoje akce jako otevřené proměnlivé dílo, které chce oslovit pozvané i náhodné publikum. Spolu s přáteli a členy hnutí Aktual, jimiž jsou Soňa Švecová, Jan Mach, Vít Mach a Jan Trtílek, uskutečňuje

Procházku po Novém světě jako Demonstraci pro všechny smysly, jejíž okamžitý zasvěcující rituální význam má následně vyvolat hlubší proměnu vnímání ve smyslu prožití jedinečnosti lidské situace, čelící otupujícímu průběhu každodennosti. Konceptuální prvky jsou zárodečně přítomny ve všech akcích Aktuálu a M. Knížák je v následujících letech rozvine do velkorysé aktivity přesahující hranice jednotlivých uměleckých oborů a zakládající životní styl umělecké tvorby integrované do života. Východiskem je mu tělesnost jako základní a poslední prostředek komunikace. Soustřeďuje pozornost na konkrétní tělesnost, která je v každém totalitním systému jediným a posledním místem garance svobody, jímž nemůže být už žádná zcizitelná a manipulovatelná předmětná skutečnost, nýbrž pouze tělesnost lidské bytosti a její schopnost hájit prostor komunikace a posléze otevřenost k projevu vlastní identity.

Milan Knížák, jehož aktivita se stala součástí mezinárodního hnutí Fluxu se angažoval ve věci svobody uměleckého projevu. V našem prostředí jeho výrazně biopozitivní integrovaná osobnost přitahovala jako magnet mladé lidi z okraje společnosti. Byli to většinou psychicky labilní a dezorientovaní jedinci - pravá mládež nesoucí následky totalitního systému, pro niž neexistoval žádný pozitivní věrohodný sociální program. M. Knížák spolu s hudbou skupiny Aktual je nabíjel energií a ztělesňoval pro ně vizi svobodné osobnosti, aniž by mohl dostát absolutnímu nároku psychoterapeutické role, kterou mu udělili. Sám byl ohrožen trvalými legálními i nelegálními ataky Státní bezpečnosti, několikrát trestně stíhán a vězněn pro uměleckou aktivitu, a protože odmítal vyřešit své konfliktní postavení svobodného umělce v nesvobodném režimu emigrací, pokračuje zhruba od poloviny 70. let aktivitou sebevzdělávání ve věci života. Osobní i společenská krize ho stimuluje k soustředěné práci na rozvíjení konceptu intermediální povahy, zaměřené na proměnu mysli ne už bezprostřední akcí, nýbrž prostřednictvím předmětných stop. Knížákovy přijetí této pozice by mohl kriticky komentovat pouze ten, kdo se ve věci svobody uměleckého projevu a přijetí odpovědnosti za komunikované duchovní obsahy angažoval v té míře jako autor - důstojný představitel hnutí Fluxus East.

Robert Wittmann žijící od počátku 70.let v emigraci spolupracoval s M. Knížákem a Aktualem především v oblasti projektů komun s novými sociálními vazbami, které byly víc vztahovány k utopickým idejím husitské tradice než k nestabilním pokusům založení ohnisek sociálního organismu městského hnutí západoevropské a americké mládeže, revoltující rockovou hudbou a aktivitou hippies.

Těsně po polovině 60. let vstupuje do iniciačního prostoru akce Eugen Brikcius. Jeho činnost v letech 1966 až 1970 člení akce Díkůvzdání s nesením pecnů chleba na Ledeburských terasách a Zátíší piva na Kampě. Proběhly bez ohledu na komunikované duchovní obsahy jako pravé pouliční umění, tj. s asistencí policie a následným přestupkovým řízením, které Brikcius přijímal jako konečné potvrzení své autorské odpovědnosti, jíž se nevyhýbal. Srovnáme-li podrobné direktivní scénáře Knížákových akcí se zabudovanými prvky absurdity s volně navrženými akcemi E. Brikcia, který zásadně neovlivňuje podobu průběhu akce a ponechává volný průběh ztělesnění kontemplativního rozvrhu spontaneitě účastníků, vyvstane najevo skutečnost, že karnevalové ozvláštňování a šaškovství neoddělené od vážné hry M. Knížáka, a distančně euforizující filosofický kontext E. Brikcia jsou mocenským aparátem hodnoceny nerozdílně jako společensky ohrožující pokusy o výtržnost, a to v relativně nejliberálnějším období počínajícího reformního procesu. Brikciova zvýšená citlivost na omezování vlastní svobody se v jeho akcích projevuje plným respektem ke svobodě bližních, což mu ovšem komplikuje garanci jeho uměřené, až vážné roviny ověřované myšlenky. Další akce Brikcius prozřetelně uskutečňuje v okruhu přátel nebo ve dvojici s Rudolfem Němcem, dál od Prahy na levém břehu Vltavy - Sluneční hodiny v Roztokách a akce Pronikání na pobřežních loukách u Kralup. Brikciovy záměrem ani není přímá komunikace, ale ověření samé komunikovatelnosti nových významů i možnosti přijetí vtělení myšlenky a její dotvoření v prostoru lidské situace. Fascinován městem na řece a jeho přirozeným světem otevřené komunikace posiluje svou sršící invencí spolu s Rudou Němcem neagresivní křídlo Křižovnické školy, která se zformovala před polovinou 60. let na pravém břehu Vltavy v hospodě u Křižovníků a působila převážně na Starém Městě s centrem v hospodě u Svitáků, a to zhruba do závěru 70. let. E. Brikcius zůstal věrný městu na řece, ať už to byl po jeho emigraci na konci 70. let Londýn nebo později Vídeň, a trpělivě komunikoval svoje ztřeštěné ideje v latině, angličtině, němčině a výjimečně i v rodném jazyce. Ačkoli první a poslední Mýdlový muzikál Ave sklave - konfrontační akci před emigrací - jasnozřivě zahajoval větou "Perská říše je v troskách" (samozřejmě latinsky) daly si trosky ideologických struktur načas než byly společenským pohybem donuceny uvolnit prostor ke svobodě.

Malíř figurativní orientace Rudolf Němec přistupuje k akčnímu umění rovněž po polovině 70. let jako k jedné z možností přímé komunikace se skutečností. Jeho akce jsou předznamenány setkáním s dílem Yvese Kleina a fascinací předmětnou stopou skutečnosti. Otiskuje tělo do plochy obrazu, rekonstruuje realitu v obrazu, asambláží a objektu a posléze se odhodlá překročit hranici umění a skutečnosti i v opačném směru. Paralelně s novými konceptuálními idejemi vstupuje do prostoru přímé interakce se skutečností, rozšiřuje konvenci vnímání o nové dosud neprozkoumané prožitky, jejichž zkušenost se utváří na hranici samého zrození tvaru z chaosu. Akce Pronikání uskutečněná na vícero místech (Maniny, Nelahozeves) jsou setkáním nalezených předmětů s tělem a konfrontují parametry tělesnosti s civilizačním odpadem. Akce Kuklení a Pronikání (Roztoky a Nelahozeves) ověřují morfologii lidských tvarů v setkání s řádem akce a prostoru, ve kterém se definuje rozšířená planetární citlivost pro

zárodečné stavy hmoty a energie. Svoji zkušenost formuluje současně v básnických textech a podílí se svou hloubavou invencí na aktivitě Křižovnické školy, kde je sice chráněn přátelstvím, ale také vystaven tlaku ohrožení v drsném lidovém prostředí hospody, jemuž se nevyhnul obecný tlak normalizace. V samostatných akcích po r. 1972 nepokračuje, jakoby doléhající ztráta společenské svobody utlumila i vnitřní volnost a schopnost přímého přístupu ke skutečnosti.

Zorka Ságlová uskutečnila svoje akce vztažené k prostoru svobody v letech 1969 - 1972. Akce Seno - sláma proběhla ve Špálově galerii, Házení míčů do průhonického rybníka se účastnili hudebníci skupiny Plastic People, Kladení plín u Sudoměře a Pocta Fafejtovi, dále Pocta Gustavu Obermanovi, proběhly jako autorské akce s okruhem Křižovnické školy. Její výzvy ke kolektivní účasti na výtvarné aktivitě nebyly jen tendencí překročit rámec výtvarné síně a vytvořit výtvarné dílo ve volném prostoru, ale staly se výrazem spoluodpovědnosti za svobodu nově uchopeného prostoru umělecké tvorby. Její akce koncentrovaly konkrétní lidskou situaci do podoby rituálního jednání s živly, s krajinou a s dějinnými významy. Také Z. Ságlová se vrátila k trpělivé kontemplativní tvorbě v ateliéru, jako protihráče svých konceptuálních privátních akcí si zvolila archetypální bytost králíka, ztělesňujícího svobodný pohyb ve středoevropském prostoru, jímž poměřuje existenciální vratkost racionálních konceptů lidského jednání. Obnovení života a vztahů přirozeného světa je intuitivně přítomno v založení její biopozitivní orientace, která nachází vlastní výraz nejen v překračování hranic, ale v sjednocující tkáni živých vztahů pluralitního vědomí jednoty.

Druhou výraznou formací nekompromisního průniku umění do žité skutečnosti je Křižovnická škola čistého humoru bez vtípu, kterou vedou její páni ředitelé Karel Nepraš a Jan Steklík. Její kořeny sahají až k hnutí umělců raného informelu, v němž volné seskupení Šmidrů (Jan Koblasa, Bedřich Dlouhý, Karel Nepraš, Jaroslav Vožniak, Petr Lampl, Jan Klusák, R. Komorous aj.) formulovalo svou estetiku divnosti, nevážnosti a absurdního humoru do relativně otevřenějšího přístupu s přesahem k hudební a divadelní produkci, a vyvažovali touto kolektivní aktivitou individuální vážnost a uzavřenost své umělecké tvorby. Paralelní sestava malířů téže orientace zvaná Somráci (Zdeněk Beran, Antonín Tomalík, Antonín Málek, Zbyšek Sion a Jan Steklík aj.) institucionalizovala hospodu jako otevřené místo setkání a přímé komunikace. Živelné prostředí hospody stimuluje činnost Křižovnické školy do podoby prosté anonymní činnosti v přirozeném sociálním terénu, kde jsou spontánně realizovány nepředvídané akce a umělecká invence přesahuje do běžného jednání. Důsledná negace rozdělení umění na oficiální a neoficiální je reakcí na mocenské, korumpující stanovení této umělé hranice, a podezření vzbuzují i terminologická označení akcí jako happening, event či performance, která by mohla vést k převaze individuálních ambic nad podstatnějším založením aktivity jako nepřetržité tvořivosti, která je jednou z forem vzájemné záchrany lidí. Bezvýhradně akceptování všech autentických projevů vyhraněných individualit členů KŠ však nebylo žádnou bezbřehou tolerancí. Systematicky vedené sešity KŠ (dnes většinou poztrácené) dokumentují, že pro přijetí nových členů platila přísná kritéria, v nichž bylo směrodatné pro přiznání členství osvědčit se, prokázat schopnost být tvořivě sám sebou a umět respektovat nikdy předem nestanovená pravidla hry, která se dala odvodit pouze z konkrétní situace. Míra citlivosti a invence výtvarných, literárních a jiných projevů členů KŠ přirozeně vylučovala, že by se všechny spory, půtky a agresivní výpady vedly v jiném duchu než přátelském.

Úmyslnou nezáměrností hravosti a humoru se vyznačuje bezděčná konkrétní poezie záznamů hospodské každodennosti Jana Steklíka. Jeho drobné akce s pivní symbolikou, letmou erotikou a důvěrností přátelského obcování jako nehtovničky, pivní láska nebo řadrovečeře a mnoho dalších akcí utvářely křižovnické myšlení. Akce v krajině - Letiště pro mraky a Léčení jezera se vyznačují vztahem k odidealizované přírodě a ekologickým cítěním. Steklík svou neautoritativní osobností propojoval pražské, brněnské a pardubické umělecké okruhy, a jeho pohyblivá nedefinovatelná aktivita za sebou zanechávala stopu v podobě živého mýtu, do něhož byli vtaženi všichni, kdo se účastnili kolektivní komunikace a podíleli se na ní neokázalou činností. Neoddělovat uměleckou tvorbu od každodenního jednání bylo přirozeností KŠ, aniž by byla svobodná tvorba jejích členů podrobena jakémukoli sjednocujícímu estetickému principu. Karel Nepraš zůstal především sochařem, Ota Slavík a Zbyšek Sion byli věrní malbě obrazů, Ruda Němec se k malbě vrátil a Nad'a Plíšková dělala hlavně grafiku, i když se rozhodla psát i básně a zaznamenávat texty hospodské romantiky a čas od času zpředměťovala svou imaginaci v prostoru. Akce v přírodě preferoval Olaf Hanel. Navrhoval převážně tématické výlety do krajiny, které byly někdy záminkou k realizaci pomíjivého uměleckého díla. Vlastenecké tripy Vltava (Pocta Bedřichu Smetanovi), Buzení blanických rytířů se dvěma křižovnickými hudebními tělesy - skupinami Sen noci svatojánské band a Plastic People of the Universe a Výstup na Říp měly tak spontánní průběh, že lze stěžít určit, kde končí autorská invence, a kde akcí určují víc živelné projevy ostatních účastníků. Výletů se často účastnila početná sekce křižovnických básníků (Petr Lampl, Nikolaj Stankovič, Vratislav Brabenec a teoretik KŠ Ivan Jirous, už tehdy zvaný Magor).

Katastrofický scénář měla akce "Fando, nezlob se!", určená čtyřmi barvami alkoholu (rum, zelená, vodka a fernet), zatímco všední terénní akce "Pivo v umění" byla poklidnou evidencí vzorků piva, odebíraných v náhodně zvolených hospodách. Vzorky piva byly jako artefakty zataveny do pryskyřice. Poslední den každého měsíce r. 1972, kdy kulminovala aktivita KŠ i vyhlášením roku populace, probíhala akce Křižovnický kalendář, které se účastnili ti členové KŠ, kteří měli zrovna čas jít do hospody ke Svitákům, kde fotografickou dokumentaci prováděla Helena Wilsonová (fotografka KŠ). Všichni se fotografovali, jak sedí za stolem a pijí pivo. Dokumentovalo se to, co dělali dnes

a denně. Ovšem na tuto dokumentaci evidence holé lidské situace byl kladen mimořádný důraz jako na krajní limit možností dokumentace, jejíž jedinou zárukou věrohodnosti je záměr prezentovat sebe samu.

V Křižovnické škole byl v průběžné aktivitě prověřován význam uměleckého artefaktu, význam dokumentace konceptuální aktivity a to nikoli teoreticky, ale prakticky a situačně. Nesystematické školení proběhlo bez apriorních tezí, rozhodující byla komunikovatelnost a ověřitelnost argumentace. Umístění umělecké aktivity do prostředí hospody bylo rovněž reakcí na to, že se mnozí současní umělci zřekli působení ve sféře bezprostředního vlivu a vytvářeli svá díla bez vztahu ke konkrétní situaci a konkrétnímu kontextu pro anonymní publikum zahraničních časopisů. Umělecká tvorba bez politických kompromisů byla postupně vytlačována z oficiální scény pokračující normalizací. V druhé polovině 70. let došlo v KŠ k výrazné emigrační vlně, vyvolané existenčním postihem jejich čtených signatářů Charty 77. V odpovědnosti ke svobodě uměleckého projevu se utvrzoval teoretik KŠ I. Jirous ve vězení. Spolupráce s undergroundovou rockovou scénou se stala pololegální činností, Křižovnická škola přerušila své působení v hospodském prostředí a poslední svobodnou aktivitu převzala alternativní scéna Jazzová sekce, která byla mocensky zlikvidována před polovinou 80. let.

Věra Jirousová

Akce 70. let

Škála českého a slovenského umění (v nejširším slova smyslu) byla v sedmdesátých letech bohatě diferencovaná. Uplatňovaly se v něm principy a metody, které se aktualizovaly již v letech šedesátých a které se pro některé umělce stále ukazovaly jako podnětné a nosné, ale také se v něm objevovaly nové fenomény, nové aspekty a nové přístupy. Z předcházejícího desetiletí měly stále svou platnost podněty Aktuálu s potřebou přesahovat hranice umění a proměňovat či ozvláštňovat každodenní situace a konání, i když právě na počátku sedmdesátých let ve vlastní činnosti Milana Knížáka převážil utopický aspekt, který ho přiváděl k nejradikálnějšímu odklonu "od umění k životu", k organizování života v komuně. Na opačném, esteticky akcentovaném pólu, se stále ukazovaly jako nosné principy pseudonáhody a vztah obraz - zvuk, které objevil v polovině šedesátých let Milan Grygar. Také pojetí výtvarné akce jako hry zde již bylo přítomno, a to díky prvním akcím Zorky Ságlové, která ještě na počátku sedmdesátých let pokračovala ve své činnosti, v níž se propojovaly některé rysy land artu (vizuální zásahy do krajiny, do určitého prostředí) s bezprostřední aktivizací účastníků. Do této oblasti vstoupil od roku 1970 také Jan Steklík, tyto akce bezprostředně navazovaly na jeho předcházející koláže raportového charakteru. Nejvlastnějším Steklíkovým přínosem bylo jednak rozvinutí principu hry, jednak časté chápání celé akce jako jediné globální metafory (Letišťe pro mraky), která někdy měla - v té době ještě pramálo obvyklý a tedy autentický - charakter ekologického apelu (Ošetřování lesa, Ošetřování jezera). Řada akcí, které uskutečnily v okolí Potštejna, byla dílem autorského týmu Jan Steklík - Aleš Lamr. Několik velkoryse koncipovaných realizací v přírodě, jejichž tvůrcem byl Olaf Hanel, mělo víc land artovou povahu - účastníků bylo mnoho, ale nepodíleli se na vlastním průběhu akce, byli to vlastně diváci, jimž byla dána příležitost být přítomni při velkém zážitku, jako bylo třeba rozmístění ohňů v krajině, které "reflektovaly" rozmístění hvězd v první jarní noc. Povahu jednoduchých, zcela oproštěných zásahů do přírodního prostředí měly i akce, které byly - částečně podle mých projektů - realizovány v roce 1970 brněnským týmem, vystupujícím pod jménem Group m. (Dušan Klimeš, J. H. Kocman, Jitka Kocmanová, Jiří Valoch - m. vzniklo jako zkratka slova merde). Byla to vymezení přírodních útvarů uměleckými zásahy, na jejichž realizaci se často podílelo ještě více lidí, nejzajímavější z nich byly determinovány pouze užívanými materiály (10 bílých tyčí, bílé čtverce) a časem, takže vše, co vzniklo během celodenního putování, bylo součástí výchozího záměru. Snow day (2.1.1971) byl nejkompexnější, objevily se v něm textové intervence do prostředí, tělová akce i různé typy stop a záznamů. Některé možnosti, jak vizuálně reagovat na přírodní prostředí, byly nasnadě a ověřovali si je skoro všichni, kdož o nové pojetí uměleckého díla usilovali, tak třeba zásahy bílými pruhy v lese uskutečnili v roce 1970 nezávisle na sobě Petr Štembera, Jan Steklík a já. Novou kvalitou, která byla charakteristická pro sedmdesátá léta, byla tělovost, důraz na fyzickou prezenci tvůrce a často užití vlastního těla jako hlavního či jediného materiálu díla. Protagonistou tohoto směřování byl pražský Petr Štembera, bezpochyby jedna z nejvýznamnějších osobností českého umění té doby. Na přelomu šedesátých a sedmdesátých let se zcela soustředil na netradiční typy realizací, uskutečnil řadu zásahů do přírodního prostředí, realizoval i efemérní kreace z papírových pruhů v interiérech, dotknul se konceptuální problematiky ve svých meteorologických raportech, rozesílaných kolegům a přátelům. Již v roce 1972 u něho důraz na tělovou aktivitu dominuje - realizované dílo má např. podobu přenesení dvou kamenů na určitou vzdálenost, důležitý tedy již není zásah v přírodním prostředí, ale vlastní činnost, vlastní akce.

Postupně akcentoval Štembera stále více kvalitu náročnosti fyzického provádění, která se stávala (v podobě fotografie či oznámení) také jeho poselstvím divákovi (Spaní na stromě), důležitá přitom byla i tematizace vztahu k přírodě, prezentace sebe sama jako její součásti (Jezení ovsa). Štěpování, kdy si vložil do vlastní paže část rostliny a nechal oba organismy na sebe vzájemně působit, bylo snad nejkrásnějším příkladem tehdejší umělcovy práce. Postupně tematizoval Štembera stále více takové významy, jako je ohrožení sebe sama, riziko ... Tak vznikaly nejradikálnější akce, někdy demonstrovány před publikem, jindy dokonce vznikající v intervenci s ním. Závěrečnou kapitolu Štemberovy práce tvoří několik akcí s vyhocenými politickými významy, v nichž bezprostředně reagoval na situaci u nás i na časté konfrontace s orgány Státní bezpečnosti. K dramatické, významově akcentované linii českého body artu patří i několik akcí Jana Mlčocha, v nichž se zase v jiné podobě objevilo téma extrémních či limitních situací člověka, existenciální dramatičnost můžeme najít v akcích brněnského Vladimíra Ambroze, povahu individuální zkušenosti měly akce Jaroslava Richtera, tělo bylo nástrojem i médiem pro Milana Kozelku, společné prožívání určitých situací bylo charakteristické pro akce Pavla Büchlera, určené stejnému kolektivu, později Büchler chápal dílo jako pouhý prostředek soustředění a meditace. Tělovost byla tematizována také v prvních akcích Jiřího Kovandy, u kterého zaujalo i "včlenění" jeho zásahu do nonartifiziálního prostředí, třeba na ulici. (Pozdější Kovandovy miniinstalace v městském prostředí mají ovšem již jakýsi postkonceptuální charakter a předznamenávají umělcovo další postmodernistické směřování). Je zřejmé, že v českém tělovém umění se prolínají dva přístupy - na jedné straně privátní realizace, dokumentovaná a komunikovaná pouze fotografickým či textovým oznámením, na druhé straně pak "předvádění" performance před sezvanými účastníky nebo před náhodnými diváky. Termín performance se ale tehdy u nás teprve začínal vžívat, mnohdy se mluvilo o body artu, o akcích ... Fyzická přítomnost tvůrce byla důležitá nejen u akcí, které měly dramatický charakter, tematizovala extrémní situace a využívala "na doraz" fyzických možností autora. Byla podstatná i u akcí, které měly dřív podobu ritualizovaného konání či rituálového působení nějaké činnosti či nějakého zásahu. U Milana Knížáka se rituálovost a z ní vyplývající sepětí s jinými kulturními prostředky projevovala bezprostředně v koncepci umělce jako šamana, v celé řadě s tím spjatých objektů, ale také ve

výrazně ritualizovaném oblékání a v zásazích do vlastního či cizího těla (barevně pomalované vlastní ucho!).

U Ladislava Nováka byla rituálnost především vlastností zásahů do přírodního prostředí, které uskutečňoval. Tento umělec provázel svou vizuální a fónickou poezii i netradiční alchymážové a kresebné realizace soliterními akcemi již od konce šedesátých let. Nejprve nasypal geometrický útvar, kruh ze zrní, které zobaly různě se pohybující slepice, živou linii z mravenců vytvořil pomocí medu. Již v těchto akcích se projevil Novákův zájem o uplatnění náhody a o interakci s přírodními fenomény. V sedmdesátých letech nejvíce pracoval s kameny, na velikých balvanech u Ptáčova domaloval bílé linie, které jim dávaly biomorfni charakter a zároveň evokovaly něco z dávných či mimoevropských kultur (Čárování), jindy skládal valouny z rybníka na velké balvany, takže vzniklý celek implikoval rituálová místa či funkce. Z jeho fantazijních realizací dostalo podobu akce Putování s ichichvory, v němž konfrontoval různé situace se skulinými antropomorfními postavami z pěnové gumy, které nakonec spálil ... Druhým významným fenoménem akčního umění sedmdesátých let byla výrazná konceptualizace, ta byla vlastně protipólem exponované expresivnosti a tělovosti. Jejimi charakteristikami byly nepřítomnost exprese, jednoznačnost artikulace, ale především pojmovost, důraz na sémantickou stránku sdělení, často dokladový, verifikující charakter prováděné akce.

Nejradikálnějším příkladem takové proměny se staly akce Milana Knížáka, které se také - zejména v druhé polovině sedmdesátých let - stále více stávaly pouhými mentálními podněty, "akcemi (hlavně) pro mysl", jak umělec nazval jejich soukromě vydaný soubor. To byly akce, které nevyžadovaly a mnohdy ani nedovolovaly "faktické" provádění, byly určeny k mentální "realizaci" a nově tak formulovaly vztah autora a vnímatele či účastníka. Ale v mysli diváka se musely reflektovat i takové akce, které byly autorem skutečně provedeny a potom demonstrovány fotografií či textem (filmy a videozáznamy bychom v českém prostředí tehdy asi nenašli). V pražském kontextu byl důležitým představitelem konceptuální orientace akční tvorby Karel Miler, jehož krajně oproštěné, minimalizované akce nalézají svou optimální podobu v sérii fotografických snímků, verifikujících elementární situace a vztahy, vymezované autorovým tělem. Jsou to de facto vizualizované pojmy, zhmotňované fyzickými danostmi tvůrce a zároveň maximálně uplatňující možnosti fotografického obrazu. tématizovány mohou být limity lidského těla ve vztahu k určité situaci, ale také postupné proměny situace (Objevování řeky) či minimální akce (Kamínky). Ještě v šedesátých letech těmto realizacím předcházela Milerova zcela minimalizovaná vizuální poezie a po ní textové instalace a razítkované texty konceptuální povahy. V druhé polovině sedmdesátých let se v Milerově práci objevují jednak rysy lyrické metafory (Cítěn svěží travou), ale také jakési minimální performances v kontaktu s dalšími aktéry.

Hlavním centrem konceptuálních usilování bylo po celá sedmdesátá léta Brno, někteří tvůrci v něm žili, další k němu přirozeně směřovali z jiných míst, především na Moravě. Akce se staly na samém počátku dekády důležitou součástí aktivit, jak důsledně své tradičně nezařaditelné umělecké činnosti označoval J. H. Kocman. Kocmanovým cílem bylo hledání nových sfér umělecké komunikace (patřil k průkopníkům mail artu a razítkového umění), umění pro něho bylo především zdrojem specifické senzibility. Fotograficky dokumentované hmatové aktivity zviditelňují elementární stopy lidského doteku a tematizují jej. V přírodním prostředí vymezovaná Estetická přírodní rezervace je především manifestační prezentační ideje. Akční charakter v přeneseném slova smyslu mají i Kocmanovy utopické projekty, třeba Projekt tornáda pro Evropu či projekt zahřátí určité části zemského povrchu, obojí vzniklo jako výsledky pseudonáhodných, gestických záznamů na ploše mapy. V podobně diferencované tvorbě Dalibora Chatrného mají zase podstatné místo prezentace přírodních fenoménů - jako akce v přírodě demonstroval své vizualizované úvahy o vztazích, vzájemnostech a zaměnitelnosti horizontů (Souvislosti protilehlých horizontů), které zhmotnil jako ryzí významový paradox. Jeho dlouhodobý zájem o magnetismus se aktualizoval v řadě fotograficky dokumentovaných spojení vlastního těla, resp. ruky, magnetu a železných pilin. Magnetismus v souladu s vlastními zákony formuje tvary na autorově ruce a vytváří s ní nový celek, který byl bezpochyby Chatrného reakcí na aktuální problémy body artu.

Své první akce uskutečnili tehdy také dva třinečtí autoři, kolegiálními kontakty spjatí s Brnem, Karel Adamus a Jan Wojnar. První se od poloviny šedesátých let zabýval vizuální poezií, druhý pracoval ve sféře "nové citlivosti", především bílé obrazové monochromie. Wojnar připravil řadu akcí s proměnlivými materiály, které se většinou neuskutečnily v "normální" přírodě, ale v "přírodě", proměněné průmyslovými zásahy. Wojnar demonstroval proměnlivost sypkých materiálů, jejich interakci s přírodními jevy, s větrem, s plynoucí vodou apod. - akce se pro něho stala novým prostředkem, jak artikulovat estetické problémy. Z Wojnara se stal jeden z nejdůležitějších představitelů českého konceptuálního umění - akce se do jeho práce vrátily ke konci sedmdesátých let, tehdy realizoval své diagramy, de facto grafická zobecnění elementárních fotografovaných akcí (obcházení apod.), akční charakter mají i mnohé z jeho fotografických realizací z osmdesátých let, jejichž tématem je souvztažnost autorovy tělové aktivity a fotografického obrazu. Nová Wojnarova díla jsou výpovědí o fotografii jako médiu, ale zároveň zviditelňují určitý předem daný koncept. Karel Adamus překročil hranice vizuální poezie a akčního umění tehdy, když si na podrážky bot nalepil řadu různých grafémů - vizuální text vznikl jako stopa jeho chůze s nabarvenými písmeny po kamenech. Z básně se stala akce ... Výhradně akční charakter má Adamusova práce v osmdesátých letech, kdy realizuje své peripatetické básně. Elementární záznamy nebo transformace slov či krátkých textů (někdy v podobě lineárních znaků tzv. Ogamovy abecedy) vznikají za chůze - jsou determinovány tělovými danostmi autora,

rytmickými konstantami chůze, charakterem terénu a momentálními povětrnostními podmínkami, které mohou být přímo tematizovány, jako je tomu u Větrných básní. Východiska ve vizuální poezii byla důležitá i pro mou práci - v roce 1969, kdy jsem se vrátil k plnosématickým textům, jsem realizoval první texty na lidském těle, od roku 1970 vznikaly textové akce a intervence v přírodním prostředí, jejichž smyslem bylo vytvoření nových významových kontextů, resp. jejich modifikace prostředím nebo činností. Tak nonverbální sémantika vstupovala do vazby s verbálními významy. Zároveň jsem se zabýval ryze vizuálními intervencemi do přírodního prostředí, které měly charakter ověřování estetických a komunikačních možností pro nás tehdy nového způsobu práce (realizovanými částečně také v rámci Group m.), a konceptuálnějšími fotografickými sériemi, vázanými vždy k vizuální verifikaci určitého pojmu.

Demonstracemi jednotlivých grafémů v různém prostředí s cílem odkazovat k určitým významům se od roku 1974 zabýval také pražský Miroslav Klivar, v jehož různorodé práci se objevily i realizace body artové inspirace. Práce s významy byla východiskem i pro Jaroslava Anděla, který se pokusil vizualizovat různá úsloví prostřednictvím vlastní tělové akce či demonstrace, leckdy s překvapivě pregnantním výsledkem ("Nahý v trní"). Jeho další akce byly tematizací putování (Cesta s Karlem Hynkem Máchou), s větším důrazem na ryze estetické kvality fotografického obrazu. Sólově pracující Brňan Miloslav Sonny Halas vnesl do sféry akčního umění humor - paradoxně reagoval na danosti politické (Pohled na západ - s dvěma židlemi, instalovanými na kopci blízko hranic) i přírodní (v gravitačním cyklu uvažoval o připoutání stromů, staveb apod. pro případ ztráty zemské přitažlivosti), ale také dokázal využít těchto fenoménů jako zdrojů ryze vizuálních zážitků.

Nesmíme zapomínat, že v sedmdesátých letech se také již formovala tvorba těch, kdož patří k protagonistům následujícího desetiletí - Miloš Šejn vytvořil své první fotografické záznamy putování a bloudění na přelomu šedesátých a sedmdesátých let, postupně se formovaly práce Mariana Pally, který od konceptuálního humoru svých počátků se postupně propracovával k jakémusi postkonceptuálnímu postoji, v němž po řadu let dominovaly tělové akce, ovšem akce zcela nespektakulární, krajně oproštěné, většinou uplatňované pouze jako výraz umělcovy fyzické přítomnosti. Obyčejné, všední situace a odkazy k nim, takové bylo poselství Pallových akcí i textových raportů, které o nich poslal svým přátelům. Byly to činnosti, přenášející do sféry umění základní konání a zkušenosti.

V slovenském prostředí byla situace mnohem méně radostná - po intenzivní akční aktivitě v šedesátých letech přišla odmlka, kterou přerušili teprve příslušníci generace let osmdesátých. Pro velkoryse koncipované akce již nebyly podmínky, intermediální tvorba zprivátněla. Nelze ale opomenout práce Rudolfa Sikory, který na topografie ve svých raných malbách navázal bezprostředními zásahy do přírodního prostředí - spojením ekologických a ryze výtvarných aspektů zaujala zvláště velká akce Z mesta von, ekologický apel se objevil v metaforické podobě i v přírodních realizacích Dezidera Tótha. Trvalým médiem se tehdy stalo přírodní prostředí Michalu Kernovi, který realizoval řadu komorních akcí v rodném Liptovském Mikuláši i v blízkých Nízkých Tatrách, výtvarník se v nich projevuje jako lyrik, citlivě reagující na přírodní milieu a reflektující jeho hodnoty i své vlastní zkušenosti, třeba z dětství. Důležitý je pro něho fotografický obraz, dovolující mu vytvářet subtilní záznamy na pomezí dokumentace akce a vizualizovaného konceptu. Na přelomu šedesátých a sedmdesátých let vznikaly první akce Petera Bartoše a Júlia Kollera. Bartoš nejprve směřoval k elementárním materiálovým demonstracím, jeho práce brzy dostávala ryze konceptuální rysy, zahrnoval do sféry umění přírodní fenomény a deklaroval je jako sui generis akce (např. Padání sněhu). Koller demonstroval jako uměleckou aktivitu faktickou sportovní činnost (ping-pong), v průběhu sedmdesátých let často reagoval na problematiku akčního umění svými textovými, přesněji razítkovanými oznámeními a prohlášeními tak nejprve oznamoval Antihappening a později různé typy akcí formou ryzího myšlenkového pokynu či podnětu. Vlado Kordoš využil tradice "živých obrazů" a parafrázoval svou vlastní postavou či postavami svých přátel figurální aranžmá, známá z historie výtvarného umění. Přitom se zhodnocovaly vizuální spodoby i difference, sémantické transformace i polarita mezi artifičním a "skutečným". Vlastní tělo tvůrce se uplatnilo i při jeho akcích se světlem, utvářejícím na fotografickém obrazu nehmotný znak.

České i slovenské akční umění sedmdesátých let bylo svobodné umění v nesvobodné době. Nebylo vystaveno - na rozdíl od tvorby jejich tradičněji, většinou malířsky orientovaných vrstevníků - lákadlům oficality, a pokud vím, nikdo z umělců po ní také nikdy nezatožil. To, co dělali, vznikalo pod imperativem naléhavosti sdělení, potřeby komunikovat ... Zdá se mi být projevem kuntshistorického cynismu, jestliže se čas od času setkáváme s takovou prezentací dnešního "středního věku", jako by to byla především generace těch, kdož v českém prostředí zachovali tradiční podobu závěsného obrazu. Tvůrci akčního a konceptuálního umění jsou tak - opět ! - opomíjeni. Vše je tedy při starém.

Jiří Valoch

Akce 80. let

Jestliže v 60. a 70. letech mělo české a slovenské umění akce, eventy a performance leccos společného se světovým vývojem, situace v 80. letech se podstatně změnila.

Světové umění performance minulého desetiletí bylo - na rozdíl od našeho - extrovertní, halasné a bohaté v působení na smysly diváka. Odmítlo jak optimisticky kolektivní protikonvenční a moralisticky zabarvený postoj 60. let, tak individualisticky uzavřené a mnohdy existencinálním podtextem poznamenané projevy let 70tých. Skoncovalo s extrémní dematerializací uměleckého projevu (spoléhajícího především na prezentaci ideje a na užití minimálních prostředků). Performance se otevřela pop kultuře. Osud akčního umění začal určovat pragmatismus, podnikání a profesionalismus ve všech jeho složkách. Na prvním místě stojí zájem o technické prostředky - video, laser, film, TV a další objevy techniky. Rodí se "media generation". Mizí rozdíl mezi performancí, rockovým koncertem a divadlem. Znovu se aktualizuje pád hranice mezi vysokým a nízkým uměním a mezi "uměním" a produkcí mass médií. V roce 1980 Laurie Anderson ve svém osmihodinovém opusu United States použila v hudebním vystoupení (modulovaného za pomoci nejrůznějších technických efektů) jako rovnocenný doplněk také řadu dalších médií, např. projekci malovaných obrazů, zvětšené fotografie z televizní obrazovky a různě zkeslená filmová promítání. Videozáznamy jejich představení obletěly svět. Cesta k mass médiím byla od té chvíle volná.

Kolem poloviny 80. let se propojilo akční umění také s oblastí divadla. Ze zájmu o co nejširší škálu vyjadřovacích prostředků jsou exploatovány i takové žánry jako je kabaret, vaudeville, ale i tradiční drama nebo opera. Při prezentaci se uplatňují také výtvarná díla a různé optické a akustické efekty. Někdy se hovoří o "nové performanci", jindy o "media theatre". Tanec, opera, drama performance se ocitají na stejné rovině. Nově vzniklý hybrid se stává místem k vytvoření "avantgardní zábavy", užívající s vynalézavostí nejrůznější média, míchající bez zábran až do té doby odděleně stojící různé druhy umění a čerpající inspiraci z kulturního dědictví všech národů světa.

V českém a slovenském akčním umění vládla v 80. letech střídmost a nenápadnost. Důvodem byly nedosažitelnost technických prostředků a nemožnost internacionálního rozletu, způsobené tehdejší politickou situací, ale i přirozená inklinace českého umění k existencinálnímu a introvertnímu prožívání reality. Našemu prostředí vyhovoval velmi dobře konceptuální přístup: umělec nepotřeboval k tvorbě příliš mnoho prostředků. Často stačila holá gesta, která byla těžko fyzicky polapitelná, která se nedala ani koupit ani prodat jako tradiční umění a jež působila jako prostředek k lámání konvencí i jako zbraň vůči ideologii establishmentu. Je pochopitelné, že takto konstituovaný druh uměleckého vyjadřování nemohl nalézt odezvu v naší společnosti 70. a 80. let, proti níž byl vlastně v opozici a jejímž hlavním posláním bylo naopak stůj co stůj glorifikovat všechno konzervativní. Pokus Tomáše Rullera ukázat svou performanci širšímu okruhu diváků a na veřejném místě v divadle (jak se dalo běžně v té době ve světě), skončil v roce 1983 soudním procesem s autorem a zákazem uměleckého působení pro Rullera v Praze.

Umělcům nezbývalo nic jiného, než volit jinou formu akčního umění: skrytou a odloučenou od veřejnosti. České a slovenské akční umění se uzavřelo samo do sebe. Komunikace se světem byla sporadická. Dokonce i kontakty mezi umělci samými byly minimální. Co umělec, to vlastní solitérní svět. Happeningy, performance, které dříve tolik útočily a burcovaly na ulicích nebo jiných veřejných místech za účasti mnoha náhodných diváků, se obrátily v skromné až neviditelné akce, omezené jen na úzký okruh nejbližších přátel umělce - pokud se vůbec odehrávaly za přítomnosti někoho jiného než umělce samotného. Performance, happening, akce se proměnily v soukromý event. Tak se stalo, že o mnohých aktérech akčního a procesuálního umění jsme se dověděli až po letech. Zvláště když tito umělci žili mimo privilegované centrum Prahy, jako např. Marian Palla v Brně, Miloš Šejn v Jičíně, Vladimír Havlík v Olomouci nebo Milan Maur v Plzni.

Privatizace umělecké aktivity, charakteristická i pro mnohé umělce 70. let také jinde ve světě, určila základní směr vývoje našich 80. let. Akce Petra Štembery, Karla Milera, Jana Mlčocha a dalších individualistů 70. let se staly výchozím bodem i pro jejich mladší kolegy. Čistá podoba body artu a performance byla ovšem narušena. Smísila se s dalšími podněty, jako např. happeningem (T. Ruller, V. Havlík) nebo s nejrůznějšími projevy konceptuálního umění (M. Šejn, M. Palla, M. Maur, D. Tóth) anebo s důrazem na instalaci (I. Kafka, V. Merta, M. Titlová). S výjimkou performancí T. Rullera a některých akcí M. Titlové, V. Havlíka a M. Pally se vytratila důležitost vlastního těla jako prioritního a zároveň konečného cíle akce. Mnohem větší akcent byl kladen na pozůstatek, na záznam a na stopy po akcích. Svědectvím po performanci nebo eventy už nemusela být jenom fotografie, ale také kresba - jako otisk akce (M. Šejn, M. Maur) nebo textový záznam - bezprostředně zapisující průběh (M. Palla) anebo konečně pomůcky a předměty, které byly použity při vystoupení a které posléze vytvořily objekt-instalaci (T. Ruller).

V 80. letech se uplatňovaly dva okruhy akčního umění. První z nich pracoval především s dědictvím konceptuálního umění. Z performance či akce se stal event, který zkoumá různé děje nebo časové procesy. Vzniká při něm výtvarný artefakt jako doklad o proběhnuté nebo pozorované události. Tak například Miloš Šejn zaznamenává s rituální obřadností přírodní struktury a místa v krajině. Jde mu při tom o reflexi celé situace a o odhalení elementárních přírodních procesů. Do podobné oblasti směřují i texty a kresby Mariana Pally. Záznam Pallova dechu

nebo jeho Čára, malovaná nepřerušeně po dobu dvacetičtyř hodin, zpřístupňuje oblast primárních pocitů bytí. Kresby Milana Maura jsou vzdáleny jakémukoli existencionálnímu vztahu ke skutečnosti: podávají s přírodopisnou objektivitou např. dráhu letu hmyzu nebo stíny vrhané obrysy skal či větvemi stromů a objevují nečekané přírodní děje. Dovedeme-li tento koncept do krajnosti, je možné chápat jako relikv procesů i některé "černé" kresby Václava Stratila, tvořené po několik měsíců rýsováním mnoha tisíců čar: jsou svědectvím autorova fyzického i psychického prolnutí do asketicky prožívaného procesu tvorby.

Druhou oblast akční aktivity tvoří projevy, jež navazují na zkušenosti performance, happeningu a body-artu. Tato akční vystoupení měla méně privátní charakter, jako např. performance a akce Tomáše Rullera. Kromě počátečních komorněji laděných akcí se Ruller soustředil na vytvoření větších akcí, čerpajících z happeningu, body artu, performance a užívajících technických médií (video, laser). Body artové akce stály také na počátku tvorby Margity Titlové. Postupně se přeměnily ve výpravné instalace. Tělo v nich vystupovalo jako součást bohatě inscenovaných výjevů, které používaly autorčiny malby, ale i jiné rekvizity. Autorka tyto scény dále zpracovávala: buď pomocí fotografie nebo videa.

Akce, event, performance našich 80. let je oblast velmi málo probádaná. Zmínění autoři jsou nejznámější a reprezentují tehdejší situaci. Kromě nich existuje jistě i řada dalších, kteří by si zasloužili stejnou pozornost. Některé z nich objeví teprve tato výstava, jiní nám zůstávají utajeni dodnes. Současná výstava je v tomto směru prvním krokem k nápravě.

Ivona Raimanová

Vývoj na Slovensku

V našom kultúrnom kontexte, v ktorom vývin tendencií (s výjimkou neraz retardujúceho folklorizmu) charakterizuje skôr množstvo prerušení než súvislostí, rozvíjal sa (verejne i neverejne) vzťah k akčnému (typov happening, event, aktivity, performance a pod. foriem masových, kolektívnych i individuálnych, polôh art, antiart, nonart, štýlových väzieb k pop-artovému i nouveau-realistickému, konceptuálnemu i body-artovému, východisk výtvarných divadelných, hudobných, zvukových, slávnostných, rituálnych a i. v rozličných prienikoch) od polovice šesťdesiatych rokov. Čoskoro sa teda dovrší druhá desiatka "sezón", na ktorú sa zvyčajne čaká pri hodnotení v divadle. Na výtvarnej scéne (i v "zákulisí") sa, pravdaže, blížiac sa "výročie" zväčša zatajuje. Alebo - rozlične zdôrazňuje. Zriedkavo na dôkaz životnosti. Častejšie proti akčnému: ako prežitému, efemérnemu ap. Upozorníme preto na faktické dimenzie procesu.

Naša "výtvarná kritika" sa naozaj pousilovala vyprodukovať kvantá popísaného papiera o každej výtvarnej konfekcii, aj nepodarkovej. Ak však nerátame tlačou vydané autorské dokumentácie akcií a časopisecké servisné články apologetickej kritiky, bibliografia vývinu akčného prejavu u nás bude viac než chudobná. (Podnetnejšie bude doplnenie českou a cudzojazyčnou odbornou literatúrou. Napokon: počínajúc objektom cez asambláž a environment k akčným typom, na línii op artu a kinetizmu, všade, kde sa prekračovali, rušili či rozširovali hranice, referovali o našom dianí pohotovejšie a zasvätenejšie česká (Zykmund, Chalupecký, Félix a i.) a zahraničná (Apollonia, Ragon, Restany, Moulin, Popper, Bihalji-Merin a i.) kritika a história.

Sú tu najmä dve práce Tomáša Štrausa. Prvá z nich (Umenie dnes, 1968) sa dotýka v prehľade súčasných tendencií aj akcie. Zaznamenáva happ-soc Stana Filku a Alexa Mlynárčika z roku 1965. (Táto ilustrácia neodpovedá teoretickému textu, ktorý rezonuje skôr s akciou Knižákovho typu; po "pisoárovom škandále" z roku 1966 je však "osvedčením odvahy".) Roku 1979 sa Štraus k tejto problematike vrátil v texte (Tri modelové situácie ..), ktorý je jednak súčasťou strojopisového Slovenského variantu moderny, jednak (v anglickom preklade) slovenským príspevkom k účasti na medzinárodnej amsterdamskej prezentácii Works and Worsk. (Tu tvorí celok s Andělovým bystrým porovnaním českého a slovenského vývinu v rokoch šesťdesiatych a sedemdesiatych a spoločnou chronológiou tohoto obdobia.) Autor ilustruje svoje modely akciami Alexa Mlynárčika, Jany Želibskej, Petra Bartoša, Júliusa Kollera, Vladimíra Popoviča a Michala Kerna.

Širšie zaradenie akcie slovenských autorov nájdeme však iba u Ragona (L' art vivant, 1972) a Restanyho (L' autre face de l' art, 1979). V prehľade významných udalostí rokov 1966-1968 uvádza Pierre Restany akcie a environmenty Alexa Mlynárčika. Inde sa Mlynárčik spolu s Knižákom a Kantorom hodnotia ako pionieri praktík performance a konceptu. Rozmach sedemdesiatych rokov sa spája s ich úvodným vkladom. (Text sprevádzajúci Cyprichov Včelí kvet z roku 1979 uvádza trojicu vývinových fáz, ilustrovaných najmä cudzím materiálom. Domáci vývin v princípoch približne priraďuje. Ak to je záslužné.)

Z konca sedemdesiatych rokov je aj text Návraty k prírode od Františka Šmejkal, ktorý súvisí s prípravou výstavy a spolu s českým materiálom zaraďuje do špecifického postmoderného úsilia, ktoré pokladá za najzaujímavejšie, aj akcie Jany Želibskej, Petra Bartoša, Dezidera Tótha a i. (Rituálne a mýtické propaguje v širšom, nielen "prírodnom" kontexte akčného prejavu vo svojich najnovších textoch aj Cypric; upozorňuje na paralely súčasného prejavu s rituálmi a kultovými praktikami, uvádzajúc na takto zúženom rozsahu množstvo zahraničných príkladov.)

Restany ukázal ako východisko Mlynárčikových snáh happsoc, tzv. sociologický happening z roku 1965. Vychádzajúc zo spoločného sociologického akcentu Mlynárčikových pieces, nezdôraznil dostatočné rozdiely medzi happsoc a nasledujúcimi permanentnými manifestáciami. (V sérii happsoc pokračoval vtedy už iba zmnožujúcim spôsobom Filko.) Ale podstatné je uvedenie manifestu Čo je happsoc?, v ktorom Filko - Kostrová - Mlynárčik vyhlásili, že jeho výrazom "na rozdiel od happeningu je... neštylizovaná skutočnosť, ktorá je vo svojej pôvodnej forme neovplyvnená (podč. R.M.) nijakým zásahom".

Štraus, naopak, nesprávne vyhlasuje, že "Mlynárčik, Želibská a spol. kriesili v polovici šesťdesiatych rokov veľké ľudové slávnosti (podč. R.M.) pre všetkých".

Vlastným otvorením vývinu akcie našich šesťdesiatych rokov nie je však tento (ako uvidíme - záverečný) typ "totálne preorganizovanej akcie" (Štraus), ale dvojica happsoc (Bratislava 2.-8. máj 1965, 7 dní stvorenia / 7 jours de la création) Stanislava Filku a Alexandra Mlynárčika, ktorí tu "protokonceptuálne" vyhlásili nájdenu "artefakturalizovanú" skutočnosť za umelecké dielo. Tento deklaračný akt nebol osihotený. Príbuzne koncipoval a oznamoval Július Koller roku 1965 svoj Antihappening. Na toto vyjadrenie (nielen osobného) odporu voči teatrálnemu prvku v happeningu nadviazal v druhej polovici šesťdesiatych rokov antihappeningovými vyhláseniami výseku "reálne žitého života" za dielo (Za 365, 1965-1966, Akad. mal, Dielo a i. prieb. v privátnej rovine, Permanentka. 1968, a i. v "upozornení všetkých na účasť Vo veľkom divadle života").

Signifikantný je aj text Ivana Popoviča, ktorý v pôvabnej literárnej štylizácii uviedol momenty ľudovej slávnosti - oberačiek v Modre 24. a 25. septembra 1966. (Takto sa tedy prvý raz objaví téma ľudovej slávnosti, nie ako

organizačno-koncepčné "kriesenie", ale ako deklarovanie výseku reality.)

K týmto úvodným deklaračným polemikám treba prirátať aj "organizačné pripomienky". Tak Peter Bartoš usporiada pre spolužiakov Rozdávanie (či rozdávanie) školských obrazov (1965). Hoci ho v neskoršej dokumentácii označí ako "happenig", ide o "signovanie" bežnej, neštylizovanej udalosti "ako diela" (so zámerom zbaviť sa tradičného maľovaného diela). (Variant Knížákovho typu happeningu sa pokúsi uskutočniť až r. 1966 epigón z jeho okruhu - Jiří Šťastný.) A nemálo z "antihappeningového" postoja začiatkov pretrváva aj v období prevahy veľkých akcií. Tak napr. r. 1971 polemizujú Juraj Bartusz a Vladimír Popovič s Mlynárčikovým "dňom radosti" pozvaním na brigádnickú výpomoc do Vlkovej (Kondičné dni).

Stimulácia a adopcia masovo rozšírených "permanentných manifestácií" postojov v kresbových i textových graffiti (na artefaktoch a v galérii: od Les manifestations permanentes, 1966, po Flirt de Mlle Pogany, 1969, v špeciálnych environmentoch: od Villa dei Misteri, 1967, po Bonjour M. Courbet, 1969, in situ: od Cizelácie času, 1965) sa u Mlynárčika vyvíja k masovému, ľudovému. Ale parížske Messages (Manifestations permanentes III, 1968) nie sú rozšantenou ľudovou slávnosťou, ale integrálnou časťou zápasu. Ide o rúcanie "ďalších buržoázných Dastíl". (Napriek tomu - či práve preto? - označia permanentné manifestácie vo zväzovom referáte r. 1972 za posledný stupeň rozkladu.)

Rozsiahle akcie-slávnoti koncipuje a realizuje Alex Mlynárčik od roku 1970. Na Polymúzickom prestore v Piešťanoch 1979 usporiada Sviatočné hody a Juniáles s tombolou, r. 1971 v Zakamennom Keby všetky vlaky sveta a v Bratislave a Mikuláši Memoriál Edgara Degasa, r. 1972 v Žiline Evinu svatbu. Želibská uskutočnila svoju prvú akciu vôbec (Snúbenie jari) roku 1970, ako trocha výlučný "prepis" pôvodnej ľudovej slávnoti, zvykov, obradov pre skupinu pozvaných priateľov. Na záver trojročia veľkých akcií-slávnotí usporiadal Viliam Jakubík, "požiarnický deň" s pridruženými ľudovými zábavami. V nárazkách na "umenie byť užitočným" začína sebaironická depatetizácia typu, ktorého teoretickým korelátom je Memorandum v mene totality života a umenia z roku 1971. Teamwork organizujúci voľný čas a optimisticky potvrdzujúci život v ľudovej slávnoti strácal rezonanciu. (Čoskoro sa napriek svojim progresívnym zámerom ocitne medzi prohibítmí.)

Popri prevažujúcom type sociologicky a sociálno-psychologicky akcentovanej vstupnej deklarácie a adopcie i záverečnej všeľudovej slávnoti rozvíjajú sa aj individuálne a malé skupinové akcie. Zväz súvisia so slávnotou, slávením, slávnotným, poctou. Neraz korenia v starých zvykov a obradoch. Aj Mlynárčik uskutoční r. 1969 s malou skupinou Trenie vo Vysokých Tatrách a Le Temps mort na Mont Blancu ako individuálny obetný rituál. Jeho ťažisko je však inde. Tento odlišný typ sa začína r. 1965 Púšťaním lodičky Vladimíra Popoviča s priateľmi, hrou so zväčšenou detskou papierovou lodičkou. Ten istý autor realizuje r. 1966 dvojicu akcií, v ktorých vytvorí a obetuje figúrky z papiera. Rozličné "predvýtvarné" činnosti s farbou a hmotou realizuje v interiéri i exteriéri v druhej polovici šesťdesiatych rokov Peter Bartoš. Okrem týchto prvodotýkov, rastrov a koncentrácií vie však r. 1970 usporiadať kolektívnu Činnosť v piesku a blate na jednej strane, body-artové performance s piešťanským bahnom na druhej strane, r. 1969 si upozornením "privlastní" činnosť snehu vo vzduchu a na zemi. Významné privátne antihappeningové aktivity uskutočňuje Július Koller (1969: Kontakt, Okyselenie, Otazník a i.), ktorý však súčasne vie inokedy vystúpiť pred skupinou pozvaných v príprave a hre na tenisovom dvorci (Časopriestorové vymedzenie) psychofyzickej činnosti matérie, 1968) alebo pozvať kohokoľvek na partiu stolného tenisu v galérii v povestnom J.K. Ping-pongu v bratislavskej G.M. K vývinu skupinového obradu iniciatívne prispel Róbert Cyprich Časom slnka roku 1969 alebo Milan Adamčiak svojimi hudobnými akciami z roku 1970 (Dislokácia II a Vodná hudba). Spolupráca oboch s Mlynárčikom potvrdzuje príťažlivosť a aktuálnosť masovej akcie-slávnoti. Cyprich v závere priamo spoluformuje výtvarný oddiel Interu, ktorého členovia sa zúčastnia na Evinej svatbe či na parížskom Inter-Étrennes, 1972. K rozvíniu privátneho piece prispel zas r. 1971 Juraj Bartusz svojím Úradným potvrdením. Priateľ fotograf sledoval jeho činnosť počas jedného dňa, fotografie s hodnoverným vyhlásením o ich vzniku a téme overil potom notársky úrad v Košiciach.

Osobitnú skupinu tvoria akcie, ktorých monotematickú množinu inšpiroval Adamčiak výzvou Gaudium et Pax 1970. Ide o dislokované príspevky nielen Mlynárčika a Cypricha, ale aj Kordoša, Mudrocha, Sikoru a Tótha.

Individuálne a malé skupinové činnosti (či už ide o sólové pieces, alebo o jednotky podriadené suprastruktúre akcie-slávnoti) tendovali (s narastajúcou účasťou mladších!) k úspornosti (označujúceho, interpretujúceho, intervenujúceho a pod.) gesta a k civilnej jednoduchosti deja na jednej strane, k vydeleniu zo všednosti (maskou, používaním dymov a iných prostriedkov obradného charakteru) na strane druhej. V tomto procese sa na jednej strane minimalizuje až eliminuje dokumentácia (niektoré Kollerove akcie, Bartošova Meditácia v listí a i.), na druhej strane (v reakcii na istým postojom vymedzený výsek reality v úvodnej fáze) sa zvyšuje jej význam: dešifrovanie posolstva predpokladá konfrontáciu činnosti, jej dokumentácie a ich spoločného zverejnenia.

Faktografie rokov 1965-1972 nemôže, prirodzene, postihnúť diferenciáciu danú typom talentu, programom a zacielením, podmienkami vstupu na umeleckú dráhu ap. Iba stručne mohla naznačiť dialogické a polemické relácie medzi poňatiami, pravdaže, bez presnejšieho špecifikovania, vzťahov osob a diel. V tejto súvislosti ide skôr o spoločnú problematiku akčného.

V bohato diferencovanom vývine akčného prejavu postrehneme niekoľko signifikantných faktorov, vyjadrujúcich charakteristické a frekventované reakcie na skutočnosť a umenie a vytvárajúcich niekoľko výrazných binárnych opozícií. Tak sa prechod od (tradične realizovaného neskoršie aj privlastneného, objektového) estetického artefaktu k fascinácii informáciou a komunikáciou (ako procesom, nie ako znakmi) na jednej strane prejavil v uzurpovaní a prezentovaní mimoumeleckej komunikačnej masy, na druhom strane v koncipovaní, stimulovaní a prezentovaní organizovanej komunikatívnej a informačnej činnosti (individuálnej i spoluautorsky kolektívnej). Nahradenie esteticko-teoretickej legimitácie sociologickou, sociálno-psychologickou, psychoanalytickou či sociálno-filozofickou (silnejúce na prechode od objektu k dematerializujúcim praktikám) viedlo na jednej strane k "heroickej" utópii premeny sveta a ľudstva, k osloveniu individua zásadne v mene kolektívu, na druhej strane k egocentrickému oslovovaniu kolektívu v mene individua, k metodicko-skeptickému kritike praxe i utópie. Vykročením z ateliéru a galérie do ulíc a do prírody, "do života", produkcia v mene antiumenia, novej výtvarnosti ap., to všetko súčasne znamenalo nielen prezentáciu mimoumeleckej (či aspoň mimovýtvarnej) činnosti (najmä športovej a vôbec hernej) ako umenia (v galérii aj in situ), ale najmä vo veľkej akcii. V rozsahu od všednosti diania po čin, ktorý z dnešného pohľadu bude mať rituálny charakter, neimplikoval tento pohyb nový mýtus, objavujúci sa neskoršie, pretože akcie druhej polovice šesťdesiatych a začiatku sedemdesiatych rokov (kontakte s urbánnym technickým folklórom i v reláciách - ako inakšie u nás - s tradičným folklórom dedinským) na jednej strane akceptovali a adoptovali aktuálne ideológie obdobia, najmä v kolektívnych prejavoch, na druhej strane - pri redukcii deja na elementárne narábanie materiálmi a vecami - zostávali pri prevažne individuálnom zážitku z fyzikálneho, biologického a pod. (so sekundárnym zafarbením naturfilozofického typu).

Rozvoj akčného prejavu sa nezastavuje ani po r. 1972, hoci postupne k získaniu štatútu príslušníka avantgardy u nás zvolili ako čisto pomocný bod, nesúvisí jeho význam s vnútornými motívmi a procesmi akcie, ale s vonkajšími vplyvmi a zásadami. (Vonkajšími, ale prenikavými a efektívnymi. Ani nie tak preto, že - pre mnohých nebadane - exstirpácie tendencií a exkomunikácie jedincov z výtvarnej scény postupne silneli už pár rokov, ako preto, že nachádzali dostatok ochotných výtvarníkov, v ktorých priestor nevyplnený talentom v situácii 1964-1972 resentmentne zapŕhala - na príležitosť čakajúca - hostilita voči novému a novým.)

Na jednom póle sa autor (ako herec či mim, civilne alebo maskovane) prezentuje sám, na druhom predkladá iba hmotné stopy svojich manipulácií. Príkladom prvého, "akčno-konceptuálneho" postupu môžu byť Kollerovi U.F.O.-nauti (od r. 1970) alebo Kornova Hra s kockami (1975), druhého zas Želibskej manipulácie s kameňmi v Kúsku zeme (1974). Osobitne prispel Laky a Zavorský 1972-73 "metrologickými" akčno-konceptuálnymi činnosťami: konfrontujú autorskú manipuláciu s mierami, mierkami a meraním so životom na ulici (rozlične meraným).

Prínos "protokonceptuálnych" a konceptuálnych praktík v rokoch 1964 - 2. pol. 70. rokov je nesporný a trvalý. Minimálne v presvedčivom dôkaze bezvýznamnosti a bezvýhodiskovosti voluntaristickej hyperestetizácie artefaktu a v obnažení rozhodujúcej funkcie intelektuálno-kreatívneho iskrenia myšlienky. V ďalšom a širšom aj inakšie; nám však teraz ide o časť druhom zložky uvedeného minima konceptuálnej lekcie: o korekciu pop-artovej a nouveau-réalistickej predstavy fúzie tvorby a reality. Ak sa totiž na konci 70. rokov zdali riešené problémy vyčerpané, ak sa objavili opakovania, zmnožovania, estetizácie, ponúkali sa hľadajúcim dve možnosti: artefakt a akcia. Možnosť vnútri výtvarného a možnosť v širokom poli umeleckého i kultúrneho. Obe s potrebou "pokonceptuálneho myslenia", (Prosperujúci v oficialite, prirodzene, mali iné a viaceré voľby v rámci konfekcie.) Obe s hrozbou militantného dogmatizmu, obe s hrozbou objavovať objavené v situácii zatajenia inej než inštitucionálne autorizovanej výtvarnej tradície.

Ich intenzíveé, široké a diferencované razenie zaznamenávame po roku 1977. Do iných polôh sa vyvinula aktivita tých, ktorí formovali začiatky a prvé vrcholenie (1970-1972), pribudli nové mená a nové riešenia. Uvedme aspoň najpresvedčivejšie príklady: Alex Mlynárčik, zakladateľská osobnosť akčného prejavu od r. 1965 u nás, začína ceremoniami vo fiktívno-reálnej Argillii (1977 v Paríži a terchovskom Krištoficku, 1979 v Paríži, 1980-81 na ceste okolo sveta v Mexiku, USA, Polynézii, na Novom Zélande, v Austrálii, na Jáve a Bali, v Číne, Japonsku a ZSSR), ku ktorým sa družia obradné, reprezentačné a ďalšie činnosti ostatnej argillskej nobility; Peter Bartoš vychádza v akcii ABC vo Varšave zo starého orientálneho ritálu (text z r. 1978), naledujúceho roku (1979) v iných kultovo-mýtických väzbách prezentuje Veľkonočnú ovečku; na U.F.O.-nauta sa (rozlične) "meniaci", univerzálna-kultúrna futurologické operácie (U.F.O.) skupinové (1979 Orava) i individuálne (1978 Salzburg, Čičmany), operácie realizované osobne (v rozličných redefinujúcich vzťahoch) alebo druhými na základe "návodu" (1979: Varšava-Cyprich), projektujúci Július Koller sa naliehavo pýta i utajuje: prostými, exteriérovými i interiérovými, s prírodnými i navrhnutými rekvizitami pracujúcimi pieces, ktorých erotickosť je ironizujúca i fascinujúca, prispieva Jana Želibská, Robert Cyprich, vášnivo (prakticky i teoreticky) zaangažovaný vo všetkom novom, čo sa doma i vonku deje od konca 60. rokov, koncipuje Včelí kvet (1970) a iné pieces: z účastníkov I. otvoreného ateliéru je tu Vladimír Kordoš, ktorý rozvíja svoje "živé obrazy", a najmä Dezider Tóth, ktorý r. 1977 akčne rozvíja v sérii Koánov dielo č. 11, r. 1978 prispeje k Argillii a začne Dychovky (ktorými ako protinávrom prispeje k vystúpeniu siedmich v kybernetickom ústave SAV), r. 1979 označuje prírodu paradoxnou stopou v stope (zvieracou, vtáčou v ľudskej - Stopy, 1979): Michal Kern uskutočňuje sériu osobitých činností v prírode, ktoré prezrádzajú jedinečnosť jeho prístupu k nej i aktuálnosť jeho konfrontácii

prírodného a ľudského (Zasypávanie terča, 1978).

Vladimír Havrilla využíva akčný prejav vo filme už od r. 1973, prechodne sa uskutočňujú aktivity kombinujúce realitu a fikciu trojice Bahama (dnes nejestvujúcej), Ján Budaj deformuje pre svoje skupinové akcie Dočasnú spoločnosť intenzívneho prežívania (1979), Ludomír Ďurček popri osobitých individuálnych aktivitách projektuje schémy "partitúry" pre pouličné pieces Budajovej DSIP (1979). Roku 1979 vzniká nesporne jedna z najzaujímavejších tendencií v rámci akčného prejavu - začína sústavne pracovať tvorivé zoskupenie P.O.P. (bratia Pagáčovci a Viktor Oravec), ktoré najde svoj originálny výraz v Sympóziách realizovaných v prírode (I a II - 1981, III a IV - 1982), od roku 1982 aj v rozvinutejších interiérových (a interiérovo-exteriérových) pieces, využívajúcich nové relácie s rituálom, mýtom, ale i všednosťou, realizačnou praxou, konvenčnom a pod. (Značka "F", 1982, a následujúce.) Od roku 1980 sústavne pracuje aj ďalší náročný predstaviteľ iného typu akčného prejavu Peter Meluzin (1980 Griláž - pre malú skupinu, 1981 Fotbal - pro veľký kolektív), ktorý sa výrazne odlišuje svojou ironickou imagináciou. Z najmladších môžeme menovať napr. Maťa Kréna.

Akiste je signifikantné, že kolektívne akcie zaznamenávame najmä u "mladších" a "najmladších". "Vysvetlovať" túto skutočnosť ako "prechodné začiatocnícke kriesenie nezažitých akcií šesťdesiatych rokov" znamená nepochopiť takmer nič. Znamená to nevidieť rozdiel medzi staršou snahou o fúziu umenia a života (v čo najširšom zábere) a súčasnou, mladou, novou tendenciou problémovej koncentrácie a vydelenia bavou, akciou-slávnosťou, ktorú pozname zo 60. rokov, a modelovou hrou-testáciou, hrou-námahou, iniciáciou, agonálnou hrou ap. (Príklad: Ak v akcií Memoriál E. Degasa je fakt súťaženia z hľadiska výhry a prehry sekundárny, pretože je iba zámienkou na udelenie "výtvarnických" cien, spájajúcich nouveau-réalistický prejav s "inscenáciou" Degasových obrazov, potom Futbal je ozajstným športovým zápolením dvoch mužstiev-účastníkov akcie). Medzi otvorenou prístupnosťou (na základe relácií medzi tradíciou a antitradíciou) výtvarníkom a "kultúrnemu" publiku a medzi rozličným stupňom podmienenosti rozličnou "iniciáciou". Vo všeobecnosti: teoretické východisko súčasných akcií - najmä akcií mladších autorov, ale nielen ich - je v postkonceptuálnej rovine úvah, ktoré sú širšie a napokon aj podstatnejšie než parciálne pokusy o rozličné vymedzenia špecifickosti výtvarného prejavu ako osobitého prípadu ľudskej kreativity. (Najmä ak toto parciálne vymedzovanie negatívne limituje odrazu módnym volunťaristickým názorom, že umenie nepozná vývin a pokrok, využívaný na prospech "trvalých hodnôt" - prípadne striedavo s poznámkami, že sa "konečne zas maľuje". Tradicionalizmus, otvorený či maskovaný, nikdy nehrál slávnú úlohu. Samospaciteľná "múdrost" z jeho arzenálu nezvráti vyprázdnenosť výsledkov ...)

Antiartový trend neznamená nikdy absolútne negovanie umenia, ale rozšírenie jeho oblasti o javy predtým konvenciou klasifikované ako neumelecké a mimoumelecké. Aj u nás išlo v 2. polovici 60. rokov o fúziu umenia a života, o prienik umenia do života, "do ulíc" a reality (nie ako odrazu, ale faktu) do diela. Odbúranie estetických predsudkov, estetických konvencií odporujúcich aktuálnej tvorivej praxi, obmedzujúcich spontaneitu a originalitu, môžeme modelovať procesom, ktorý sa otváral adopciou objektu a smeroval k dematerializácii. V starších výbojoch nielen asambláž či environment, ale aj akcia hľadajú v obostrannom prúde medzi umením a všednosťou. (Charakteristickým príkladom sú interpretácie Alexa Mlynárčika, či už ide o predmetné interpretácie Festivalu snehu, 1970, alebo akčné stvárnenie Memoriálu Edgara Degasa, 1971). S nástupom konceptuálnych praktík sa minimalizuje až eliminuje význam tradície i antitradície pre definíciu umenia. Koniec 70. a začiatok 80. rokov, ktorý pozná túto očistnú lekciu, sa preto - či už hovorí o kultúre, o umení, o inom - podstatne líši od prvého rozkvetu akčného prejavu práve predznamenaním zvolených motívov a filiací. Nehľadá fúziu umenia a všednosť, vydelenie sa z nej v niečom, čo je tu navyše a čo práve preto a iba preto - pozitívne i negatívne - interpretuje dané a projikuje nové. Preto sa nelegitímujú umeleckou (a antiartovou) tradíciou, ale jednak konvenciou a praktikou sociálnou (v ktorej nechýbajú symbolické hry), vedeckou a i., jednak psychoterapiou, psychodráma a i. alebo mýtom a obradom. To jej otvára nové cesty, to ju zbavuje estetického otroctva.

Situácia akcie je pri neexistencii ozajstnej publicity absurdná. Prosperujúca produkcia pseudoumeleckých a pseudokritických banalit pre potreby trhu a dekorovanie predstavuje upadnutý monológ, ktorý neznaša námietky a postupne pripúšťa iba nevyhnutné "inovácie", pokrok "v medziach zákona". Pri absencii diferencovaných tendencií, ktoré sa označujú ako transavantgardné, neosubjektívne a i., ako bad painting, Neue Wilde ap., supluje ich opozíciu voči tejto preferovanej konfekcii, ktorá sa drží v hraniciach legitimujúcej činnosti inštitucionalizovaných kultúrnych tradícií, nehomogénny pohyb neoficiálneho prejavu niekoľko výtvarníkov, v ktorom prevažuje skúmanie materiálov, prostriedkov a procesy rozličných druhov a možností rozličných systémov. V protiklade k uvedeným tendenciám však naše snaženia neopúšťajú oblasť estetického. Napriek prípadným opačným vyhláseniam ju úzkostlivo a usilovne cibria. S mimoriadnou dávkou preciozity.

Absolutizácia, bezpodmienečnosť artefaktu (momentálne nepripusteného na trh, a preto motivujúceho zvláštny fetišizmus) stáva sa napokon prekážkou možného tvorivého poučenia z koncepcií a praktík formujúcich prínos akčného prejavu (výtvarníkov i nevýtvarníkov). Hoci napr. "iba" také poučenie, že stupňovaním remesla nevyhnutne nevzniká existenciálna hodnota ..., že tvorivý čin nie je jednostranne zúročujúci sa vklad, ale dialóg dvoch rovnocenných aktívnych partnerov rozličných špecializácií ...

Radislav Matuščík (zkrátený text ze samizdatové edice Terén, podzim 1983)

Umění akce - umění žít

Happening.

Akční umění neboli živé umění je pojmem, jehož smysl lze odvodit od názvu. Je to umění, které se odehrává v akci, svou povahou tedy není statické, a není-li statické, neodehrává se jenom v prostoru ale i v čase, lépe řečeno na určitém místě, v určité situaci. Je to umění s dějem a v činu, tedy umění velmi živé, a dá se říci že i hluboce žité. Za všech okolností předpokládá hluboké vazby k životu a vyhodnocuje lidskou i společenskou situaci umění.

Toto umění nabylo na aktuálnosti v posledních dvaceti letech, přestože okolnosti jeho vzniku bychom mohli sledovat až do starého Řecka. Nabylo na aktuálnosti patrně proto, že v průběhu poválečného vývoje se lidská a společenská skutečnost umění hodně zproblematizovala, a že v rámci vývoje umění samého se objevila potřeba filosofie, která by dala dosavadnímu objektivovanému chápání docela nečekaný, subjektivní rozměr.

Umění akce zahrnuje v zásadě tři klíčové pojmy. Jsou to happening, event a performance. Mají svou dějinnou chronologii. Happening náleží generačnímu pocitu 60. let, tedy oné "ztracené" generaci, jež se rodila ke konci druhé války, a jež prošla zvláště velkými otřesy systémů hodnot, zahrnuje v to osudné politické rozdělení světa. Jako první použil tohoto pojmu Allan Kaprow, který jím označil svou aktivitu v r. 1958. V jeho definici happeningu se praví: Happening je asabláž 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 jsou zcela všední. Happening se na rozdíl od jevištní hry může přihodit v obchodním domě, za jízdy na silnici, pod kupou hadrů, v přítelově kuchyni, a to buď najednou, nebo 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 (překlad Vladimíra Burdy, z článku Happening ve smyčce, Výtvarná práce 15/68).

Navzdory tomuto tvrzení měla celá Evropa tendenci chápat happening v pojetí amerických umělců jako pečlivě plánovanou strukturu intermediálního umění, tj. umění s velkým U na pomezí výtvarna, divadla a hudby, pojatým spíše jako individuální umělecká exprese než kolektivní akce se spontánním zapojením obecnosti. Evropa směřovala úplně jinam.

Robert Wittman koriguje Kaprowovu definici happeningu jako omezující a nikoli obecnou, pokud nebude blíže vysvětlena: Happening kupříkladu nemusí být vždy prováděn na základě plánu - a) Organizátor může plán nejen postupně měnit (takže nakonec nemusí mít nic společného s počáteční podobou) nebo v určitém okamžiku nahradit zcela novým plánem, ale i kombinovat s podněty účastníků až do krajních mezí, anebo vše náhle ponechat přirozenému průběhu b) Happening také naopak může vzniknout spontánně a pak ho lze nanejvýš ovlivňovat a dovytvářet (příčemž tak může vzniknout plán najednou třeba v polovině události na základě předchozího děje). c) Předběžný plán není žádnou zárukou, že na jeho základě bude happening proveden, neboť ve vývoji celé události (a to také hned na začátku nebo dokonce těsně před ním) mohou nastat nečekané změny a tak se stane, že původní plán pozbývá platnosti (je nutno ho opustit) a je třeba improvizovat d) A koneckonců, v okamžiku, kdy se chopí role autora některý z účastníků, jsou všechny plány k ničemu a vše následující určuje nový organizátor e) Role autora však může nejen přeskakovat jako jiskra z jednoho účastníka na druhého, ale může nastat i situace, kdy účastníci převzou sami na sebe role autorů a začnou vše individuálně přetvářet a měnit, a tak celý proces může vykristalizovat ve spontánní rituál (jehož je každý tvůrcem a vnímatelem) (z článku Aktual koriguje, Výtvarná práce 22-23/68).

Kaprowovi sice nikdy nešlo o neumění, jak zdůrazňoval Vladimír Burda a další interpreti, ale českému Aktuálu dle hodnocení Roberta Wittmana taky ne. Aktual nezdůrazňoval ani neumělecký či antiuělecký záměr, protože mu bylo programově zcela lhostejné, zdali je jeho činnost antiuělecká, uělecká nebo neumělecká. Jeho odpověď byla, že po ztrátě souvislosti s Uměním, lépe řečeno po úprku ze zatuchlého hokynářského krámku, z jeho otáčecích klíček pro křečky, z regálů a šuplíků s nesmyslnými štítky a pevnými stěnami, z efektně naaranžované výlohy a z řevnivé fronty cpoucí se dovnitř za každou cenu, Aktuálu ZBÝVÁ A JDE O VŠE NA TOMTO NIJAK MALÉM SVĚTĚ. Jinými slovy nešlo o konkurenci existujícím uěleckým hodnotám, politické realitě a ideovým systémům - to bylo pokládáno za poněkud neohrabanou dedukci - ale o včlenění Umění do každodenního života. Dokonce dochází ke konfrontaci Výstav skutečností ulice s eksplozionalistickými seancemi, ve kterých šlo Vladimíru Boudníkovi hlavně o uvědomování taštické estetiky, podněcování obrazotvornosti a tvoření reálně platných obrazů ze skvrn na základě myšlenkových asociací, ať už konkrétní nebo fiktivní tvorbou, prostě v rámci objektivně nazíraného Umění. Ona objektivita, to bylo jádro pudla, které z umění nadělalo záležitost s velkým U. Umění nazírané jenom jako výsledek, zatráchtily to předmět dodatečné analýzy, začínalo být přezkoumáváno jako pouhý předpoklad, odsouzený k dalším spontánním improvizacím a subjektivním hrám. Umění ve znamení subjektivity, to bylo něco, co se neslučuje zásadně s předem objektivovanou polaritou umění a neumění.

Tím také happening o trochu později dokázal své úplné začlenění do života. Ona přeskakující jiskra mezi

autorem plánu a vnímatelem, organizátorem a účastníkem, dále ona premisa, že happening může vzniknout spontánně sám o sobě nakonec zapříčinila, že k tomu všemu došlo. Na stránkách novin a časopisů se objevuje pojem happeningu pro všechno nečekané a nepředpokládané, co přiláší humornou a hravou, příjemnou formou zpestření všeho předem naplánovaného. V tomto smyslu, nejenže do umělé reality zasáhl svým pulsem život sám, ale i ona nově objevená subjektivita happeningu objektivovala jeho autonomii takovou měrou, že ho odcizila jeho iniciátorům. A protože dle soudobé filosofie MacLuhana bylo samo médium poselstvím, získal happening ideální živnou půdu pro samostatnou existenci, postulovanou na rozhraní mezi životem a uměním. Na této dobyté nezávislosti nebylo nic falešného, vše se zakládalo na logické pravdě myšlení.

Tím ovšem trochu předbíháme událostem. Nejprve individuálně pojatý happening v Americe se tak zvané "navážel" do masově spotřební kultury 60. let, a v tomto smyslu se jej intermediálním projevem zúčastnili jak Jim Dine, tak Claes Oldenburg, tak i Robert Rauschenberg a Nam June Paik. O chvíli později se zformoval v hnutí Fluxus, jež mělo o poznání širší společenskou platformu a daleko introvertnějším úsilím se snažilo narušit bariéry mezi uměním a životem. Dokonce postupně získalo silný vliv i mimo oblast umění. Do Evropy se rozšířilo díky snahám Georgea Maciunase, který spatřoval svou inspiraci v ideích Johna Cagea, jenž byl zas ovlivněn Duchampem a prohlašoval, že každá akce je potencionálním hudebním materiálem. Tak akce Fluxu byly v Evropě interpretovány jen jako prosté jednoduché akty, prezentované jako "ready-made" umění, poplatné svému konceptuálnímu konceptu, provedenému někde na scéně. Nebyly tedy pouliční aktivitou. Ale byly určitě jakýmsi ideálním podnětem jak se politizovat a dostat do nezamýšleného střetu s tehdejší vládnoucí politickou mocí.

Vlivy nebyly o moc důraznější mimo socialistický sektor. Jak dnes svědčí Frank Gribling třeba za tehdejší Holandsko, umělci akceptovali happening Fluxu jako obecný výraz pro jakoukoli spontánní, hravou a neorganizovanou skupinovou aktivitu. Výraz se pak populárně používal během 60. let pro označení všech humorných a "podvratných" aktivit skupin mladých lidí, postavených proti měšťáckému establishmentu, v Amsterdamu zvláště ve skupině entusiastů nazývaných Provo. Také tyto happeniny neměly mít vcelku nic společného se světem Umění - byly manifestacemi pro rozvoj sub-kultury, jejímiž ideály byl svobodný vývoj tvůrčího výrazu a rozvoj vědomí na všech úrovních (citace z článku Happening a Fluxus, Dutch Art and Architecture Today, č. 9/1981). Nebylo jistě náhodou, že holandských prezentací skupiny Provo se od r. 1962 v Amsterdamu účastnil jako pilný host Wolf Vostell ze Západního Německa, který byl o málo později i pilným účastníkem akcí Aktualu u nás. Dokonce mě s ním jednou v Praze zatkli, pro nic pochopitelně, ale byli jsme při návratu ze sezení Knížákovské pospolitosti z Nového světa. Dle Roberta Wittmanna nebyl ani tak Kaprowův happening novou verzí estetiky "ready-made" jako Vostellova akce v buffetu, o které se zmiňuje na akční přednášce v Cricket divadle v New Yorku roku 1964, ale i ta byla už natolik předem vykalkulovaná a vyprovokovaná, že ji nešlo označit ani za hotovou událost vyzdviženou do sféry Umění. Oproti tomu se jeví být výraz "Kaprowův happening" v pevné konkrétní podobě asambláže absolutně živoucí formou!

Aktual, zformovaný v letech 1962-63 Milanem Knížákem, kolem něhož se postupně sdružili sochař Jan Trtílek, hudebník Vít Mach, Jan Mach, Soňa Švecová, a Robert Wittmann proslul svým protiautentickým zaměřením možná pro svůj vyhraněně kritický postoj k modifikacím Fluxu v Evropě. Nejbližší byl svým přístupem asi Holanďanům, jejichž happeniny vskutku neměly nic společného se snobismem umění, a byly lidsky i společensky konfrontovány. Vladimír Burda říká, že pražská přednáška Johna Cagea a vystoupení taneční skupiny Merce Cunninghamova ovlivnily spíše komponistu Petra Kotíka a repertoár jeho skupiny QUaX než Aktual. Zdvořile ironickou distancí pak projevila Knížáková skupina k dánsko-německé větvi Fluxu Erica Andersena, Ady Koepckeho a Tomase Schmita, jejichž nepříliš šťastná vystoupení v Redutě v dubnu 1966 signalizovala českým stoupencům úskalí profesionalizovaných jevištních happeninů v prostředí různorodé populace a byla jedním z četných impulsů pro jejich "neuměleckou" orientaci. Svému rozčarování nad festivalem Fluxu Američanů Dicka Higginsa, Alison Knowlesové, Jeffa Bernera a Francouzů Bena Vautiera a Serge Oldenbourga, uspořádaném v říjnových dnech roku 1966 v pražském Mánesu, Památníku národního písemnictví a v galerii Platýz, dal Knížák průchod svým článkem v letáku Aktualu a to i přes své nejvřelejší city k zahraničním přátelům, i přes svou aktivní účast na přípravách a průběhu festivalu: Ben Vautier a odtržený Dick Higgins. Od Fluxu. Alison Knowles - jeho žena. Jeff Berner. Koncerty, Řevnivost. Předem dopisy. Higgins kontra Maciunas. Maciunas demagogem (podle Higginsa). Higgins trpící primadonským komplexem (podle Maciunase) a velikášstvím podle Bena. A Serge Oldenbourg. Přítel Bena, pasivní, hodný a vlažný. Fluxus má jednu velkou zásluhu. Bere to vážně. K smrti. Maciunas zešlel k propagaci avantgardy. Avantgarda=Fluxus. Ben je obdivovatelem a nejhrošivějším propagátorem vlastní osoby - a ta osoba je ve Fluxu. George Brecht je nadaným géniem - a je ve Fluxu. Atd. Atd. Atd. Atd. Atd. Atd. Avantgardou umění je Fluxus pořád. Teď jde ovšem o něco jiného. Problémy jsou jinde. Nejde totiž o umění. O jeho avantgardnost nebo neavantgardnost. A tak Fluxu přináležejí jen úloha toho, jenž převádí přes hranice. Jen převádí. Zůstává u hraniční čáry.

... Nevynalézat nové umělecké formy, ale přímo měnit každodenní život jednotlivce. Přitom je lhostejné, jaké prostředky jsou použity, ale vždycky jen ty, které jsou právě nejmaximálnější. Kristus, Karel May a příslušník VB mohou být spolutvůrci. Spontánní uliční rituály. A nakonec konflikt s policií. Konflikt. Konflikty musí vznikat. Konflikty všeho druhu. Konflikty musí vznikat, aby mohly být řešeny ... (M.K.)

Ulpívání na vlastním maximalistickém programu později vede Knížáka ke sporu s dékolážistou Wolfem

Vostellem při jeho pražské návštěvě a k opakovaným sporům s Jindřichem Chalupeckým. Chalupecký příliš předpokládal uměleckou motivaci a snažil se ji svým ovečkám vštípit. Naštěstí to často bylo marné. Už proto, že on sám sledoval Umění především jako výsledek činu.

Wolf Vostell byl však první, kdo spolu s Josephem Beuysem, Bazem Brockem, Andersenem a Brownem se podílel na akcích (happenincích) počátků 60. let. V roce 1963 zorganizoval (také za účasti Beuyse) akci *Décollage* ve Wuppertalu, kde mercedes na železničních kolejích předstíral srážku s lokomotivou. O rok později v r. 1964 nasypali Beuys a jeho spoluaktéři při "Actions/Agit Pop/De-collage/Happening/Events/Antiart/L' autrisme/Art Total/Fluxus" na technické vysoké škole v Cáchách do klavíru bonbóny a prací prášek. "Klavír není ruinován mnou, nýbrž svými předešlými majiteli. Patří ke ztuhlíně zařízení. Tu a tam do něj ovšem muselo bušit něco jako domácí hudba. Klavír byl šťastný, že prožije ještě jednou ve svém životě věc jako Cáchy", řekl tehdy Beuys. V Cáchách se ovšem kvůli tomu ztrnul povyk a Beuys byl od studentů krvavě ztlučen. To všechno již patří historii, ale není zanedbatelné, že o trochu později dospěl právě svým negováním předpokladů k umění (které bylo jako požadavek obsaženo v jeho dřívějších akcích) až k proklamaci za "otevřenou akademii". Fluxus přesáhl sebe sama. Otevřená akademie znamená: 1) odstranění zkoušek, 2) na akademii má být přijat každý, bez ohledu na předchozí vzdělání, 3) talent je zpochybným pojmem, větší důraz se klade na duchovní disciplínu a intenzitu konání, 4) žádné korektury, 5) odstranění profesury, 6) nevměšování státu, 7) k diskuzím zvát i studenty jiných odborných směrů. Beuys nelenil a ihned se důsledně pustil do realizace svého konceptu. Stal se profesorem a do své třídy přijal také mladé hudebníky a spisovatele. Nechce vytvářet umělce, ale vést lidi k sobě samým. V roce 1967 založil Německou studentskou stranu s nadnárodním, pacifistickým programem, neomezujícím se ani na Němce ani na studenty. Předkládá nejdříve svůj program - je nutné rozšířit pojem umění, stejně jako pojem vědy a politiky. Každý lidský projev je uměním ve smyslu tvůrčí akce. Cílem vzniku člověka je svoboda. Člověk se vyvinul od přírodní bytosti k bytosti společenské, a konečně pak svobodné. Avšak dnes ještě stojí téměř bez výjimky na stupni společenské bytosti. Svobodný je myslící homo ludens, umělec. K cíli vede myšlení a práce, koncentrace, intenzita, sebevýchova, život pro druhé. Nemá smysl rozbít stát, ale obnovit ho zevnitř lidmi svobodnými v tomto smyslu. Jde vlastně o uskutečnění prastarého lidského snu, o jednotu umění a života.

Beuys vytrpěl své martyrium na düsseldorfské akademii při realizování svých myšlenek, které obzvláště nám dnes jsou zcela srozumitelné, ale pomohl nám všem. Pro Prahu zvláště měl velký sentiment, který doložil svou výstavou ve Špálově galerii v r. 1968, ale to ani není tak podstatné. V předstihu formuloval myšlenky, které lidsky i celospolečensky teď prosazujeme a snažíme se realizovat, a které dozajista zhodnocuje i dnešní rektor pražské AVU, Milan Knížák. S objevem Beuyse přibýlo sociologizujících a politizujících výkladů Fluxu v Německu. Dieter Hacker založil svou 7. Produzenten Galerii v Berlíně, aby doložil publiku, že umění je třeba koperníkovské revoluce, aby se začlenilo zpět do společnosti, a aby si zvyklo brát jeho kriticismus za směrodatný. Zavedl do subjektivismu chápání umění názorovou pluralitu a předznamenal tím kriticismus jako hodnotu konceptuální a intermediální. Jeho galerie si zvykla na komentáře ke všem hodnototvorným fenoménům současného umění, a ze subjektivního nazírání hodnot vytěžila příspěvek nejen k začlenění umění do společnosti, ale i společnosti do umění. Byla to dokumentární činnost, široce rozvinutá v nové konceptuální a mediální úsilí. Gustav Metzger zase s odvoláním nato, že jeden proletář netvoří revoluci, přivedl jako první umělce k možnosti uspořádání generální stávkové akce a Klaus Staack vybízel umělce k opuštění galerií a důslednému dodržování pouliční aktivity. A vzhledem k tomu, že za vším stál velký předpoklad Beuyse, že jenom umění je schopno ovládnout společnost jako velký celek, tolerovaly se i dílčí sociální pokusy Hanse Haackeho a partikulární politická řešení aktivit Dietricha Albrechta. Dnes po dvaceti letech bychom se navzájem všichni se svými zkušenostmi patrně srovnali. Ani Německo už není tím co bývalo, i my vstupujeme do nového, neprozkoumaného společenství. Jen princip zůstává stále stejný. Cítíme stálou potřebu konfrontovat se s myšlenkami umění, jako s předvojem všech sociálních a politických činů.

Oproti tomu Amerika se co nejrychleji snažila distancovat od Kaprowových původních happeningů (v celkovém počtu osmnácti). Žádný z jeho stoupenců, jak svědčí RoseLee Goldberg (*Performance Art, Thames and Hudson, 1974*), se nikdy neztotožnil s tímto pojmem, nevznikly ani kolektivní manifesty, ani časopisy či jiná propaganda. Ale ať už s tím souhlasili nebo ne, Kaprowův pojem zůstal a byl pro ně zavazující. Dick Higgins, Bob Watts, Al Hansen, George Maciunas, Jackson MacLow, Richard Maxfield, Yoko Ono, La Monte Young a Alison Knowles prezentovali vzájemně úplně odlišné akce v Café A Gogo, Larry Poon's Epitome Café, Yoko Ono's Chambers Street a v Galerii A/G, pod společným názvem Fluxu, jako termínu, kterým od r. 1961 George Maciunas se snažil zantologizovat jejich práci. Jestliže však jejich vliv na Evropu byl nedožrnutý, pak vlivy Evropanů, kteří od roku 1963 navštívili New York (Robert Filliou, Ben Vautier, Daniel Spoerri, Ben Patterson, Joseph Beuys, Emmett Williams, Nam June Paik, Tomas Schmit, Wolf Vostell a Jean-Jacques Lebel) byl velmi rozkladný. K tomu přibýli ještě z japonské Gutai Group Kanayama, Motonaga, Mukai, Murakami, Shinamoto, Shiraga a další, kteří přinesli zcela jiné přístupy a Fluxus zcela dezorientovali. Tyto vlivy byly globálně nazývány "kulturním imperialismem", ale přes jejich destabilizační důsledky by asi stejně vedlo americké akční umění jinam. S proměnou citlivosti umělců na přelomu 60. a 70. let muselo akční umění nabýt zcela odlišných forem. V Americe se upevňovalo k dalším scénickým formám umění, v Evropě pak ke konceptualismu a zařazení nového prvku tělesnosti v mnohem komornějších a intimnějších formách. Tím bylo dosaženo zcela i původního požadavku neoficiálnosti a subjektivity.

V září 1989 jsem ve Vídni po mnoha letech viděla happening, dnes zvaný performancí, Dicka Higginse a Alison Knowlesové. Higgins tam promítal diapozitivy maleb Caravaggia v jejich superrealistických detailech a konfrontoval je s promítáním skutečných detailů jako kameny, tráva, lidské vrásky apod. Alison vyluzovala jakousi primitivní hudbu. Na jejich pozvánce stálo: Fluxus není - okamžik v historii či umělecké hnutí. Fluxus je - děláni věcí a způsob života i umírání. Pomyslila jsem si, že za tuto jejich dojemnou oddanost generačním myšlenkám by je snad dnes něžně objal i Milan Knížák. Také Ben Vautier se Sergem Oldenbourgem projevili Fluxu dojemnou oddanost. Od prvního festivalu Fluxu v Nice v roce 1966 organizuje Ben až do roku 1971 na Riviéře veškeré akční a totální umění, provozuje svou kosmpolitní galerii - obchod, až teprve potom se osamostatňuje a stává se konceptuálním solitérem. I zde se genius loci v rovnosti života a umění naplnil.

O Aktualu vypovídá Milan Knížák následovně: Bude velmi těžké říci, co to přesně bylo. Horečná touha učit sebe a okolní svět ... Aktual chtěl vycvičit učitele pro různé profese, tj. určit kvality traktoru podle pachu, milovat sloučeninu dvou sklenic, vědět jak pohladit kočičí kožíšek. Tomu může být rozuměno jako věcem prvotní osvěty, jako hygieně, jako manifestaci tisícíhavlého Mesiáše. A tady není ještě vyjímečný svou aktivitou. Aktual byl zpočátku skupinkou pěti lidí. Ale opravdu jen krátce. Začal jako malé hnutí, ale za celou dobu jeho existence přišlo mnoho mladých lidí (stovky a stovky). Vydávali jsme mnoho ručně psaných časopisů a novin. A tak jsme nezkusili udělat revoluci v umění, ale vyzkoušeli jsme jenom možnosti změn našich životů, mnoho mladých lidí přišlo s námi do styku... Na otázku jaké jsou rozdíly a souvislosti mezi Fluxem a Aktuaem: Nejsou tu žádné skutečné souvislosti ani rozdíly. Nebyla to práce Fluxu, v čem jsme se shodovali (a co jsme potřebovali), ale jeho pravdivá existence. Když už začal Aktual fungovat, byl v tu dobu zcela izolován s myšlenkou aktivity, ale věděli jsme, že je někde někdo nám podobný... kdo by nám v tomto období mohl pomoci. Práce Fluxu neměla skoro žádný vliv na lidi z Aktualu, nicméně jeho existence byla velkým přínosem a pomohla nám... Fluxus je pro mě spolkem krásných lidí (rozhovor s Helenou Kontovou pro Flash Art, březen 1977).

Happening, definovaný jako juxtapozice, anebo kompozice sledu několika událostí s jednotnou myšlenkou a dějovým plánem, nepředpokládá ještě své diváky jako později performance, ale měl své účastníky, jejichž kolektivní a ritualizovaná přítomnost byla nezbytná. Pole akce bylo velmi široké. Oč více zahrnovalo prvky náhody a improvizace, o to byla výsledná akce radostnější. Někdy se vůbec nedalo odhadnout jak vše dopadne. Happenér prostě vyvekkl okruh svých přátel do terénu a čekal jak se věci vyvinou.

Eugen Brikcius, který začal své akce v r. 1966 jako důsledně pouliční aktivity a aranžované děje, byl tak trochu typem happenéra-dobrodruha. Zaangažoval klidně předem vybrané a instruované účastníky do scénáře akce, aby ji dotvářeli takovými programovanými šumy a nechával na vývoji situace, zda budou hrát roli hlavní či vedlejší. Nemínil opouštět akcemi oblast estetická, naopak považoval je za lyričtější a působivější, jestliže k jisté stylizaci a teatralnosti došlo. Účastníka happeningu definoval jako vnímatele, autora a součást prostředí zároveň. A protože pro inscenovanou ritualitu volil ty nejběžnější symboly každodennosti, jako chléb, pivo, knihy apod., podařilo se mu zpochybnit přímo dějiny naší životní kultury. Tehdejší vládnoucí moc to velmi dobře vycítila, a proto sáhla k opakovaným represálím, naštěstí pro dějiny však nedokázala hloubku námětu vyjádřit než jako "oni šly po schodech a dělali s chleba pyramidu" (z policejního protokolu, odsvědčeného Emilem Hokešem). Ale když rituál tak rituál, a k němu ty nejtýpčtější symboly nedílným způsobem patří. Když si je Brikcius vysoudil a prosadil, začaly k němu patřit asi tak jako ke knězi monstrance. Vlastně se jich do konce života nezbaví. Mají příliš bytostný a filosofický význam. Z téhož hlediska lze usuzovat, že nahodilost průběhu akce měla vzhledem k pevnosti filosofického záměru podružný charakter. Naopak za účelem předvedení záměru, byly mnohé akce z hlediska pozdějšího záznamu nezbytně manipulovány, tehdy by se řeklo přímo fingovány. To ostatně vedlo protagonistu zcela opačného přístupu k happeningu, Milana Knížáka, k nařčení Brikcia podvodníkem. Není divu, ve své době se jevil přinejmenším jako dobrodruh, chtěl-li esteticky manipulovat z pozice vlastní rozmarné a teatralní subjektivity tak těžké objektivní symboly, jakými byly chléb a hry pracující třídy, a ještě je významově posouvat v záznamech. Z hlediska dnešního odstupu jsme ovšem schopni chápat oba autory v rovině priority záměru a vyhrčené subjektivity, jež utvořily jejich individuální mýtus osobnosti a přispěly dějinám právě svou diferencovaností.

Když se později stal Brikcius podle tvrzení Angličanů naším národním hrdinou (neřku-li skoro mučedníkem, protože k pojednání si vybral symboly nadčasové), zůstala zde ještě skromná práce ostatních duchovně orientovaných aktivistů. Ponořili se do své paměti dílčím, ale neméně poučeným a neopakovatelným způsobem. V dubnu 1969 vkročila do společného světa přírody a umění Zorka Ságlová. Zahájila nejprve s destrukční sochařskou myšlenkou svou akci Házení míčů do průhonického rybníka Bořín. Za účasti přátel a v interakci s přírodním prostředím objevila kouzlo nepevného tvaru, otevřených struktur a proměnlivé, pomíjivé situace v náhle polidštěné krajině. Pro nás to mohla být taková skromná předzvěst land-artu. Následovala expozice Seno-sláma ve Špálově galerii (srpen 1969), která byla naopak výtvarným přizpůsobením přírody umělému prostoru, a kde se kromě sušení, obracení a kupení také konfrontovala textura materiálu. Až v březnu 1970 dochází k akci, která nám patrně v důsledku nepříznivých společenských podmínek uvádí do happeningu nový prvek vztahu k místu, jenž je dán individuální a společenskou pamětí, a zaslouží si tedy být plně ritualizován a mýtizován. Na sněhové pokrývce krajiny u Humpolce dochází k zapálení ohně, jež nesou název Pocta Gustavu Obermanovi. Pocta není ničím jiným než vzpomínkou na

místního ševce, o kterém se říkalo, že chodí v noci sám po polích a dštít oheň. Pak ho jednou četníci chytili a zbili, a on přestal dštít. V podobném duchu je laděna i vzpomínka na Jana Žižku v Kladení plín u Sudoměře (květen 1970) a pocta Fafejtovi s nafukováním prezervativů (říjen 1972). Výrobce Fafejt totiž doprovázel distribuci svých výrobků vždy originální básní, ale neměl šanci se stát uznávaným umělcem. Netrvalo moc dlouho a Zorku postihl osud porážky podobné Obermanovi, Žižkovi a Fafejtovi. Brzo nato musela vejít v rámci lunárního bestiáře ve svůj lunární dialog s králíkem, známý z jejích komorních tapisérií a maleb. Její vztahy s králíkem v konceptuálním slova smyslu zdůrazňovaly víru v obnovení cykličnosti života. V červenci 1968 se znovu Zorka a králík začínají modlit za svou víru na Křížovém vrchu v Rudě, v akci Vítr a objekt. Z dřevěných tyčí vlají tibetské bílé šátky, každý jednobarevně malovaný králíčí figurou. Po listopadových událostech pak opouštějí králíci svůj lunární bestiář a stávají se králíkem denním, králíkem domácím. Ozdobení trikolorou vcházejí do denních otevřených dialogů se svou autorkou, nicméně formy jejich přežití jsou různorodé a poplatné dalšímu zkoumání.

Jinou polohou raných akcí na Moravě je okruh pozdějších konceptualistů, podílejících se na vzkříšení vizuální poezie tou nejradiálnějšou formou. Po destatické poezii Jiřího Koláře, jež vycházela "ze skutečného lidského dění a z lidské činnosti", aby se sem po prožitku účastníkem oklikou zpět vrátila, vznikají na Moravě ironicko-absurdní a instruktivní texty-výzvy Ladislava Nováka (Erotomagické polohy, Básně pro pohybovou recitaci, Jak se chovat před obrazy) a slovně zaangažované Situace Jiřího Valocha. Jestliže pak později Novák projevil hlubší zájem o uplatnění náhody a o interakci s přírodními fenomény, jejichž výsledkem byly zásahy do prostředí biomorfního charakteru, pak u Jiřího Valocha a jeho přátel vznikl přesnější důraz na minimalizaci experimentální poezie v přírodě, kde na hranicích rámcového schématu se mohli účastníci "volně pohybovat" jako metaforicky vzato na průsečících intermediálního umění. U všech nešlo ani tak o kreaci jako o akci, kde průběh akce supluje existenci díla, a kde dlouhodobé i kratší akce nejlépe vystihuje Valochův pojem land-poems, sloužící dle jeho vlastní definice k volbě prostředí pro určitý verbálně vyjádřený význam, o novou formulaci kontextu textu. Akcí se anuloval původní kontext verbálního textu, jakožto převedený ve svém významu do vizuálního kontextu, který byl řádově jiný než kontext znaků písma. Valochrazil i termín found-art (nalezené umění), který mu nebyl snad tak bytostně blízký, ale byl dobře míněným pokusem o indentifikaci jiných lidských zásahů, jež měly obdobný vizuálně estetický charakter jako jeho vlastní realizace a experimenty. K realizacím tohoto druhu se patrně přiřadil pražský Miroslav Klivar, ale dále i celý konceptuální moravský okruh, k němuž řadíme J. H. Kocmana v hledání nových možností umělecké komunikace (patřil k protagonistům možností nových forem médií, např. mail-artu a razítkového umění), a jenž byl nejbližší na počátku 70. let tvrzení Josepha Kosutha o praktickém umění, které by mohlo mít formu kapesního vydání knihy, ať už publikované ve francouzštině či holandštině, ale dodržující myšlenkový princip svých textů, tektonicky, vizuálně i významově. (Kosuth sám se prezentoval v roce 1976 ve formě čtyř trojjazyčných prohlášení, instalovaných na zdi, kde všichni účastníci byli přizváni identifikovat se s publikovaným textem, sloužícím jako dílo a zároveň jako politický postoj s apelující motivací na diváka zařadit se. Podle Kosutha umění není schopné opustit svůj sociálně politický kontext, a proto je pro ně potřebné explikovat své politické zařazení a pracovat pro tvorbu nového sociálně-politického kontextu, v němž akce jako kulturní projev dosáhne verifikace požadovaných významů.) Na rozdíl od Kosutha J. H. Kocman nikdy nebyl tvůrcem nových sociálně-politických významů. Ve smyslu minimalistické, konceptuální tautologie, která je dost charakteristická pro etnické snahy Moravy, však zviditelňoval a důsledně tematizoval elementární hmatové aktivity člověka a jeho doteky se skutečností. Ve vizuální promluvě nechal průchod svým haptickým zkušenostem s přírodou. Taktodošel ke svým vlastním krajinám i Dalibor Chatrný. Od původní úvahy o vzájemnosti a zaměnitelnosti vizuálních horizontů se propracoval ke skrytým přírodním a elementárním silám magnetismu, které propojil a ztvaroval vlastní tělesnou reakcí. Po obou autorech v akci zůstaly přejemné a překrásné stopy, i u Chatrného vycházející z dotyku, pohybu a zrcadlení, které samozřejmě respektují citlivost matérie, jež je uchovává. Mohou to být fotografie, ale je to také papír, k němuž oba autoři chovají něžný a pečlivý vztah. "Jsem stále fascinován tím zázrakem, že zplstněním vláček vznikne list papíru a že z několika listů lze udělat knihu." - JHK. Papír sám je jim někde tvarem, texturou a kresbou. Tím pochopitelně oba autoři necouvají od konkrétní sociální reality, spíše směřují ve svém lyrickém soustředění na detail uměleckého sdělení k výzvam vyššího řádu, tj. utopickým a futurologickým. Opačně existenciální dramaticita sociálně-politických významů se později projeví v pracích Vladimíra Ambroze a v ekologické mutaci land-poems u třineckých atorů Karla Adamuse a Jana Wojnara. Jejich procházky devastovanou přírodou, kombinované s aktem psaní a básnění, vstoupí ve svém metaforickém spojení patrně jednou do učebnic o dějinách Střední Evropy. Připočítám-li k tomu i fotozáznamy Vladimíra Hlavilky, kde "jakoby pohřbený, jakoby mrtvý, přikrytýloukou... tíha hlíny a tíha vědomí. Vůně trávy. Zdálo by se: nejpřirozenější způsob spánku. Přesto - neusnul jsem"... nám signalizují stále stejnou citlivost, kumulující se v knihách jako vizuálních objektech, s návodem mezi řádky jak žít, jak vnímat.

Moravský akční kontext, hluboce prověřený jazykem, v minimalizovaných tvarových formách přírody a prostředí, tvoří od dob happenigu jisté etnické specifikum, které je třeba oslavit. Použila bych k tomu citát Corneliuse Cardewa, jak byl uplatněn v programu QUaX, 1967: Jednoduchost je totožná s bohatostí, chudoba nastává vyčerpáním všech možností. Jako předloha pro interpreta může sloužit jakákoliv maličkost. List nebo věta, nebo také věta "list nebo věta" (představ si žebra listu vedoucí ke stonku). Opravdu "list nebo věta" není žádná věta. Vezmeš určitou větu, např. od Burroughse: "Moje srdce pije pouze opuštěná slova", pak sama skladba této věty tvoří

předlohu. - Různé části věty v ní zaujímají možná místa a jsou vzájemně k sobě v různém vztahu. V libretu jsou některé předlohy, které slouží jako míra upřímnosti (např. kus od Monte Younga: "Namaluj rovnou čáru a sleduj ji."). Další slouží jako míra virtuozity, odvahy, houževnatosti, atd. Všechno to směřuje k jádru věci, k její podstatě.

Kdysi jsem moravskému měkkohlavému okruhu autorů věnovala jednu východní haiku od mistra Sodó (1641-1716): Jarní chýše - není tam nic - je tam všechno...

Pokud jde o Slovensko, máme tu od počátku jinak inspirativní, etnický kontext. Směřuje k budoucnosti svým sociologickým zaměřením a jakýmsi civilizačním criticismem. Někdy byl dokonce diskutován i jako folklorismus. Pierre Restany označil jako východiště slovenských akcí tzv. happsoc neboli sociologický happening Alexe Mlynářčika z roku 1965. Myšlenku později rozvinul Stano Filko. V manifestu Co je happsoc? vyhlásili Mlynářčík - Kostrová - Filko, že jeho výrazem "na rozdíl od happeningu... je nestylizovaná skutečnost, která ve své původní formě je neovlivněná jakýmkoli zásahem"... nalezená "artefakturalizovaná" skutečnost je pokládána za umělecké dílo". Dostáváme se tím k analogii s některými německými modifikacemi Fluxu, které tvrdí, že skutečnost sama je dost bohatá na možnosti zrodu happeningu, a že reálně žitý život sám lze pokládat za dílo. Ostatně jsou tu styčné body i s filosofií Aktualu. Jestliže Peter Bartoš uspořádá v roce 1965 pro své spolužáky Rozdávání školních obrazů, jestliže Július Koller pozve v letech 1968-1969 kohokoli na partii stolního tenisu v galerii či ke hře na tenisovém kurtu, a jestliže Jana Želibská uskuteční svou vůbec první akci (Snúbenie jari, 1970) jako rekonstrukci původní lidové slavnosti se svými zvyky a obřady pro skupinu pozvaných přátel, pak je zde čitelná snaha nejen odmítnout předem stylizované dílo, ale i podepsat se pod subjektivně zvolený výsek reality, který sám je natolik hodnototvorný, že si zaslouží být povýšen do kontextu umění.

V r. 1970 se na mistrovství světa v lyžování ve Vysokých Tatrách uskutečnila neobvyklá výtvarná akce, pojatá jako festival sněhu. Festival se měl dle původního návrhu konat v Ružomberoku, odkud pocházeli iniciátoři Milan Adamčiak a Robert Cyprich. Ve spolupráci s Alexem Mlynářčíkem jej chtěli realizovat jako zimní sněhovou pohádku. V průběhu přípravy po zvážení různých okolností a po rozšíření kruhu účastníků o Miloše Urbáska a Zitu Kostrovou byla koncepce změněna na mezinárodní festival sněhu v Tatrách a později v Ružomberoku s tím, že jeho podoba nabude formy interpretace myšlenek našich i zahraničních umělců (např. stopy ve sněhu a modré kluzišťe ledové plochy byly interpretací Kleina, rastry a sněhové pyramidy interpretací Lichtensteina, popsany odznak FIS ve vstupní hale interpretací Mlynářčika, dorty ze sněhu na ploše jezera interpretací Oldenburga. Malevič byl interpretován černým čtvercem v bílé sněhové ploše, Breughel karnevaelem, který zahrnoval všechny návštěvníky mistrovství, Dias oblohou a hvězdami nad Skalnatým Plesem, Christo Tatrami zabalenými ve sněhu, De Maria lyžařskými stopami běžeckých tratí, De Saint Phalle pomalovanými sněhuláky před hotelem v Pribylíně, Leonardo na Vinci Poslední večeří, kterou byl prostřený stůl ve volné přírodě v noci bez stolovnicků. To je ovšem velmi neúplný výčet interpretací, které se 14.2.1970 uskutečnily v Tatrách.) Alex Mlynářčík, Erik Dietmann a Miloš Urbásek formulovali proklamaci o interpretaci ve výtvarném umění takto: Interpretace ve výtvarném umění je novou tvořivou dimenzí. Otvírá další prostory jako plodná východiška z tak zvaných autentických gest, jichž jsme se dosud úzkostlivě přidržovali. Je tvořivým realizováním projektovaného anebo znovuuskutečněním existujícího výtvarného díla. Interpretace vychází z formy a ideové podstaty tohoto díla. Zdůraznění té které složky původního díla je vlastním tvořivým činem interpretace. Intenzita znovuvedeného díla se obohacuje o časové a prostorové poznatky. Vzniká tvořivý násobek, udržující si jiskru aktivního tvořivého procesu. Interpretace může vytvářet a měnit postavení jednotlivých děl - období platné hierarchie hodnot. Mohou vznikat nové kvalitativní skoky. Interpretace je protikladem epigonství jako neplodného přebírání. Ve výtvarném umění je v jistém smyslu definicí tradičních poct (z mého článku ve Výtvarné práci, 70/5).

Už při formování těchto nových autentických gest, opírajících se o neviditelnou autorskou myšlenku toho kterého původního díla je zřejmé, že se vychází z happeningové podstaty vyhodnocování záměru subjektivní formou. Když Filko vydal knížku o svých aktivitách 1965-69 a Pierre Restany mu psal k ní úvod, nazval jej architektem informací a podotýká: Filkův postup se opírá o základní postulát Marcela Duchampa - tvorba je syrovým produktem kolektivního vyjadřování. Lidská činnost, vzata vcelku, vzata jako činnost sama o sobě a pro sebe, představuje tvořivý akt par excellence, každá tvorba, každý jev, týkající se způsobu vyjadřování, z něho přímo vyplývající... Umělec jako odborník na vizuální komunikaci si objektivně přisvojuje daný okamžik všeobecné činnosti, jeho práce spočívá v tom, že předkládá "výsek ze života" a vybavuje ho funkční strukturou se zřetelem na účinnou spoluúčasť publika... V pozvánce obsahující mapu Československa a kapesní zrcátko nás v roce 1966 Filko vybízí, abychom si přisvojili výsek ze života celé země. Tento přivlastňovací proces představuje opak klasického happeningu, který definoval Allan Kaprow a v Praze rozvinul Milan Knížák, nejde už o to, aby se stimulovala lidská aktivita, leč o to, aby se na problém pohlíželo jako na vyřešený a aby se předložil výsledek. Tím Filko navazuje přes teorii "permanentní manifestace" Alexe Mlynářčika na velkou myšlenku Yvese Kleina "o divadle Světa". Celý svět je mnohonásobným jevištěm ustavičného divadla (Stano Filko, 1965/69).

Při vší účtě k Pierru Restanymu nemělo ovšem žádný smysl vytvářet další objektivní danosti jako předmět výsledné analýzy, když pojetím happeningu, ve všech jeho mnohostranných podobách, se laboratorní období existence moderního umění končilo, a happening sám mu zatloukal poslední hřebík do rakve. To co se narodilo,

nebylo už ani podstatným jménem, jímž se označuje kterýkoliv předmět zkoumání, ale bylo slovesným tvarem zpodstatnělého druhu, který ukazuje na proces a akci jako na předmět našeho soustředění. Buď vyjdeme z premisy, že každé dílo je vlastně potlačenou akcí, nebo se soustředíme na akci samu, která sice existuje v kauzálních souvislostech, ale ani její příčina či výsledek ji ještě vcelku nepostihují. Vývoj v 70. letech už opřel svou víru o činnost, změnu a pohyb, jako o základní smysl tvorby. Tak vešel v platnost i pojem alternativy a alternativního myšlení a konání. Ne už fetišizované dílo-věc, ale samo procesuální umění akce, jehož hmotná podstata je minimalizována až k prahovým možnostem, a kde dílo popřípadě chybí vůbec, je v ohnisku pozornosti pro své záměry a postoje. Cílem organizátorů je aktivizace lidské senzibility, vědomí i podvědomí jedince či kolektivu (od pasivního, prostomyslného návštěvníka toužícího po estetickém zážitku, jak říkali dadaisté, až po dychtivého účastníka, připraveného nadšeně spolupracovat), apel ke spoluprožívání a spoluvytváření situací, výzva k angažování se v prostředí umění. Aspekt mnohotvárnosti, totálního působení svazkem prostředků vede k vzniku intermédii (původní autor pojmu Dick Higgins - charakterizuje happening jako intermédium, nezmapovanou zemi, ležící někde mezi koláží, hudbou a divadlem), jež jsou analogií k mezioborovosti současné vědy.

Ze všech nejdůležitějších sloves a slovesných jmen se nám jeví být tvar slovesa byti. Hned po něm může následovat infinitiv slovesa uměti, ale umění akce, tedy happeningu, se začalo formovat někde mezi, v mezipoloze těchto dvou aktivit. Pravdou ovšem je, že ještě zcela v rámci tradic přežitého moderního umění ulpávalo nadměrně na existenci pojmu já, ať už uvedeného v jakýkoliv nový věcný vztah, ale nebylo s to jej se sebe setřást. Ono já zplodilo bipolární vztah k předmětnému světu, až předmět úvah obestírající akci byl už bezpředmětný. Patřil dokonce onomu naplnění citlivosti bezpředmětného světa, a tak i ono já se postupně stalo bezpředmětným. V rozmezí pojmu happeningu stačilo sice ještě zplodit individuální myty a patos osobnosti, avšak bez svého polaritního předmětu už bylo odsouzeno k překonání. Také ona metoda představování díla neboli prezentace změnila princip instalace v akci. Musela vzniknout namísto daného a umělého prostoru živá situace (později m í s t o), jež vytvořila bezprostředně stimulativní klima pro spoluúčastníky. Přestali být diváky a vstoupili do situace, jinak řečeno se začali konfrontovat s tím, co jim před očima vznikalo a nastávalo.

Event.

Existencialismus ve své analýze došel k závěru, že vykojení bytí souvisí s poruchou vědomí času. Fenomenologie naopak vzniká jako reakce na vědomí rozpadu prostoru. Strukturalismus obnovil verbální vztah k věcem, strukturoval vědomí pojmů. Vcelku se však na počátku 70. let už nemluví o času a prostoru, ale o časoprostoru, a ve vazbě na podvědomí se mění struktura lidského vědomí. V základě je ovšem vztah člověka ke světu stále týž - determinovaný jako vztah konečného a nekonečného. Je to vztah, jenž nachází svou podobu v následujících typech zkušenosti historického charakteru - 1) orientační kříž (průsečík a směr), 2) perspektiva (ohnisko a hloubka), 3) struktura (dotyk a vztahy), 4) situace (okamžik a nekonečno). Jednotlivé typy se rozvíjejí s určitým zrychlením a významovým přesahem.

Podle někdejší úvahy Josefa Kroutvora jsou všechny zmíněné typy obsaženy v tom prvním, přičemž expanze vůle postupně rozvíjí svůj základní potenciál a dynamizuje formu = expanze prostorové vůle se uplatňuje ve vědomí času. Západní myšlení poháněné vůlí, onou karteziánskou vášní, budovalo po dobu trvání existence moderního umění jakýsi optický prostor, jehož odkrytí a členění se fixovalo v jazyku, a jehož každý tvar tedy musel být podložen významem. Odkrývání a členění prostoru vždy patřilo k těm nejzákladnějším formám západní civilizace a kultury. Problém prostoru - kategorického - je pro Západ osudový, a tím pádem je celá evropská civilizace ve své podstatě verbální. Poučení východní kulturou však přineslo poznání i neverbálních a intuitivních přístupů k lidskému konání, a tak ve fázi expanzivního myšlení počátků 70. let dochází ke kvalitativnímu zlomu: modelem světa se stává nenázorná situace, v níž proti sobě stojí okamžik a nekonečno. Kontakt s novou realitou se už neděje prostřednictvím obrazu prostoru, ale uskutečňuje se událostí v čase.

Posun vůle (intencionality) k živému vědomí a prostoru k času je ve výtvarném umění zřejmý už od dob impresionismu. V moderním umění tohoto století splývá monochronnost prostoru a prostředí s monotoníí času. Ale nekonečno, to je čistý čas, rozptýlená přítomnost - podobně jako prostředí není vytvořený prostor, ale časoprostor - událost vytvořená a vzniklá v čase. V časovém intervalu - okamžiku dochází prostřednictvím akce ke kontaktu s totalitou. Prostor je otevřen do množiny možností, kam subjekt vstupuje do silového pole vztahů. Vzniká diskontinuita původně kontinuálního prostoru. Už to není jenom něco jako vpředu či vedle, je to něco co člověka nejen obklopuje, ale i jím prochází, a co mu může i zvednout žaludek. Proto už prostor není obecnou představou, ale konkrétním výměrem bytí. Zájem o strukturu věcí zde pochopitelně sehraje svou pozitivní roli.

Struktura rozkládá tvar v množinu a vytváří nenázorné vícerozměrné modely časoprostoru, kde základním vodítkem je matematická rovnice, Myšlení zde dostává novou příležitost k uplatnění své vůle v prostorovém projektu, ale dostává se do paradoxní situace. Odkryté mikro a makro prostory jsou tak hluboké a nekonečné, že konstrukce

vůle v nich ztroskotává. I zde se aktivizuje lidské vědomí, jež jako jediné může vytěsnit nekonečno. Tak jako geometrie přestává sloužit spekulaci a obrací se k časové kontemplaci, tak součástí prostředí se stává tělo a k časoprostoru náleží účastník. Čas už není časem lineárním, mechanickým, kauzálním a časem dějin a vůle, přestává mít rozměr jednosměrného trvání od minulosti k budoucnosti, ale stává se časem strukturálním a vícerozměrným, časem událostí a zkušeností, časem možnosti a volného neomezeného prostoru. Není to čas představovaný a znázorňovaný, je to čas uvědomovaný. Je to prostě atomický čas v kosmickém proudu času, nesetřvačný a plastický, je to čas biologický, psychický, sociologický, kosmologický, čas který vybuchuje a osvětluje prostory nekonečna. Čas událostí, zkušeností a zážitku je časem totalitního prostoru, jakožto časoprostoru s funkcí spiritualizace bytí (myšlenka Bachelardova), a materializace věcí.

Kontakt s novou totalitou nastupuje přímo, bez složité konstrukce, symboliky a metafor. Stává se běžným vypustit objekt a rozvinout tvorbu v intersubjektivní komunikaci. Neboť, co je možné vložit do zkratu mezi okamžikem a nekonečnem? ... Ani ne jednu věc.

Intersubjektivní komunikace může nabyt v podstatě dvou radikálních forem: jednak se může stát ideou přesahující popis a názornou představu (případ Kosutha s jeho konceptuálním uměním), jednak může být manipulátorem citlivosti, vnímání a zkušenosti, akcí vyvěrajících z podvědomí a dávajících bytí zkušenost "těla na tělo" (Lygie Clarková). Zde už nelze zakládat nové perspektivní programy nebo odvolávat se na tradici. Avantgarda i akademismus se nechaly vytěsnit přítomností s horizontálním členěním hodnot. Všechny ty možné - arty nenahradily jednoduše staré - ismy. Jde o celkový desintegrační proces dosavadního estetického umění.

Okamžikový čas nekonečna či rozptýlené přítomnosti se stahuje ze všech směrů a do všech směrů se rozbíhá. Situační čas prostě pulzuje. Prostor tu je jakousi membránou času napjatou v nekonečno. A nekonečno je rozpadlý prostor, nové vědomí bez obrazu. V časované totalitě je umění všechno, něco a nic. Uskutečňuje se tedy ve volné, úplné a otevřené plastické soustavě, jež sama o sobě je předmětem, prostředkem, látkou i významem. Prostorčas orientačního kříže se naplňuje v časoprostoru nenáznorné situace. Konec dostává do konstelace s počátkem. A právě tato nulová konstelace, tato totalita potenciálu mohla uvolnit netušenou energii svobody a uskutečnit novou civilizační orientaci s kvalitativně odlišnou kulturou.

Při výběru autorů pro tuto výstavu a katalog jsme konstatovali, že převážná většina našich umělců od 60. let se těmito problémy zabývala, buď hlouběji nebo povrchněji. Tam, kde se však jejich aktivita omezila na estetickou oblast, docházelo hlavně k tak zvaným eventům, zatímco kde se tato aktivita dále konfrontovala lidsky, společensky a s přesahem k novému mediálnímu vyjádření, docházelo ke zrodu performancí. Například se domníváme, že je hluboký poziční rozdíl mezi prvními akcemi Huga Demartiniho, používajícího ke konci 60. let špejle a pruhy barevného papíru, při vyhození do vzduchu a padání k rozkrytí struktury předmětů uzavřeného tvaru a jejich existenciálně-situačního ověření, od akcí obrazovo-zvukové skladby akustických kreseb a partitur Milana Grygara, jež měly od počátku globální a intermediální zaměření. Jestliže Demartini připomíná svého času Kupku, který k namalování Dvoubarevné fúgy nechával dceru své družky vyhazovat do vzduchu a padat barevně pruhovaný míč, pak Grygarova tvorba velmi vážně odkazuje na oblast vzniku konkrétní hudby, časově souměřitelnou, k novému pohledu na využití náhody při vzniku výtvarného artefaktu, a na zcela nové pojetí vztahu mezi zvukovou (hudební) realizací a grafickým záznamem. Zachycením zvuku, který se tvoří jako stopy užívaných předmětů (krabičky, zvonky, dřívka apod.), a které autor dále nijak neupravuje, pouze zesiluje, vznikají kresby, jež jsou konkrétní hudbou par excellence, a kde zvuková realizace je určována jednak použitými nástroji, jednak kompozičními záměry kresby. Zvuk je takto zcela přesně vymezen svou "partiturou", a přitom interpretace partitury je závislá na celé řadě vnějších působení. Někdy se autor vzdává i oné částečně organizované kresby. Připomíná holandského experimentátora Hermana de Vriese, stochastické grafiky evokované počítačem, některé skladby Johna Cagea či hmatové kresby a hmatové akce našich umělců. Nemají daleko ani ke zvukovému divadlu Mauricia Kagela. Dodatečná práce s fotografií (za pomoci Štěpána Grygara) umocnila ještě dotykové zkušenosti k vyjasnění artikulace záznamu a uvědomění tělesných reakcí, dále prohloubit autorovu citlivost k použití papírové matérie. Variabilita řešení, jejich otevřenost a nepředvídatelnost výsledků postavila Milana Grygara do řady umělců se složitější osobní výpovědí.

Mimoto můžeme konstatovat příklady tvorby nových prostředí. Nemám už tím na mysli původní environmenty 60. let např. z tvorby Stana Filka, ale pokusy připodobnit se akcím v důsledku nesvobody projevu, nemožnosti vystavovat, bez hlubší analýzy k funkcím takových prostředí. Tak například existuje jinak velmi sympatický případ spojení Jana Steklíka a Aleše Lamra v jejich společných produkcích Potštejn 1974 až 1980, kde u jednoho je tvorba prostředí bytostná, a u druhého ne. Aleš Lamr sice rozvíjí volnou hru vizuálních a významových proměn, v nichž se uplatňuje grotesknost jako zásadní vztah k předmětům a událostem, ale to ještě pořád vynucenou potřebu vystavovat malířská díla v romantickém údolí bytostně nezdůvodňuje. Naopak u Steklíka, který buduje tu Letiště z mraků, tu Snídání v trávě, tu programované vycházky, jen princip skládání a rozkládání matérie či snad ověřování geometrie na vodě přímo předpokládá přírodní prostředí. Steklík je velmi blízko akcím land-artu a okořeňuje je pravou moravskou sémantikou, či spíše koketérií s ní, avšak prvek hry je u něj neodmyslitelný a volný časoprostor jako konkrétní prostředí mu velmi sluší. Pro útěchu obou autorů ve formě poetické vzpomínky tedy reprodukuje atlas hub potštejnského plenéru: 1. hlíva ústřičná, 2. kozák březový, 3. mechovka obecná, 4. pýchavka obrovská, 5. ryzec

pravý, 6. rudočechratka (čiruvka) fialová, 7. václavka obecná.

Podobně komorním a vzácně introvertním případem jsou rostlinné obrazy, plastiky a prostředí Miroslava Pacnera. Kontrapunkt syrové hmoty a nečekaného objevu krásy v její struktuře ho dovedl k velmi důslednému pojednání matérie, k respektování jejích vlastních projevů a jejich umělému organizování, nicméně s akcí chová jen ty styčné body, které za oba světy případně formuluje Gaston Bachelard: Ze všech věcí tohoto světa, které vyvolávají snění, je plamen ohně jedním z největších promítačů obrazů. Plamen nás přímo nutí, abychom si něco představovali. To, co vnímáme při snění nad plamenem, není nic ve srovnání s tím, co si představujeme. Plamen nás přenáší svou metaforickou a obrazovou hodnotou do nejrozmanitějších meditativních oblastí. (Plamen svíce II., Sedm dní stvoření).

Stejným způsobem připodobnění se k akci bych mohla možná uvést i Adélu Matasovou. Také jde o cestu nepřímou vzhledem k výtvarnému vyjádření, která je provázána touhou po sounáležitosti se světem, touhou po doteku a jeho prapůvodní jednotou. Nechávat prorůstat organismy biologických tkání, realizovat Doteky a Kresby subjektivních krajín, to už je houšť předpokladů, jež mechanicky vedou k výkladu akčního umění. Ale přesto zde imaginativní reflexe autorky nabývá vrchu, zastavení času v organické hmotě je primární vzhledem k ztvárnění. Proto stopy a otisky jejích zásahů do organismu nebereme jako pokus nechat se svou matérií a tělesným prožitkem vést.

V opačném slova smyslu je přímo jánošíkovským pokusem, sdružujícím všechny předchozí mezní polohy Rudolf Sikora. Patří k tomu nejdiskutovanějšímu, co se za posledních dvacet let odehrálo, patří ke všemu konceptuálnímu, kde předpokladem je idea, návod, situace i pojmová výpověď. Svůj vztah k výtvarnému si přesvědčivě zachovává a zároveň se snaží být jak pomocníkem, tak i projektantem přírody. Hodně sděluje o tradici slovenských akcionistů dle vzoru Alexe Mlynářčika, jasnozřivě se soustřeďuje na to podstatné, tj. na souřadnice času a prostoru. Vybuďoval svůj vlastní skromný vesmír, tematizoval antropické principy jako skutečnou hloubku lidskosti v konfrontaci s uměním. Nezabíval se nikdy tázání Co jsme, odkud přicházíme a kam jdeme a doložil to různorodou antropocentrickou formou. Zůstává jedním z našich nejambicióznějších futurologů.

Ten či onen, za dvacet let neexistence se mohl buď ztratit ve vesmírném prostoru nebo rozpustit v každodennosti, anebo se také stát obětí rozvíjejících se médií, jako např. videa a fotografie. Už jenom kvůli těmto skutečnostem se naše výstava musela stát výběrovou, a my museli z pojmu akce vytěsnit pojem eventu pro všechny hraniční a eliminované polohy výrazu.

Eventem se rozumí: jednoduchá a krátká událost s jednotnou základní myšlenkou. Ta je velmi často průvodního charakteru, tj. váže se k jiné větší myšlence, kde autor předpokládá, že bude-li objektivován, tak z hlediska události, jež novou objektivaci předchází. Něco asi v tom smyslu, jako bývala dříve důkladná studie či variace studií k jednotné malířské či sochařské myšlence. Eventy vždycky byly, jsou a budou. Někdy jsou pečlivě skrývány, jindy zas v dokumentačním smyslu předváděny, ale neobsahují v sobě autonomii. Konají se jako průvodní jev k prezentaci hlavní myšlenky, již slouží experimentací. Pokud obsahují časový rozměr, je poměrně subjektivní. Naplánovaný v konfrontaci myšlenky a sebevýrazu tvůrčího já, je to jakýsi fiktivní časový rozměr umělého formování vztahu subjektu k objektu. Už to není asambláž lidského života vržená do života a potřebující lidský materiál (Knížák), ale vcelku zprivatizovaná komorní akce, nežádající si ani diváků, minimalizovaná i co do úspěšnosti použitých prostředků vzhledem k ověření záměru. Někteří umělci happeningu, když se jim přestalo dařit a improvizace zklamala, se později záměrně uchýlovali prostřednictvím eventu k verifikacím významů. U eventu nakonec zůstali všichni ti, kteří potřebují stát buď před nebo za akcí, a kterých nikdy neubude, protože event jako prostředek verifikace nových myšlenek je zavazující a věčný. Vyznačuje se hlavně tím, že nedosahuje samostatnosti akce, že se váže buď s objektem nebo navozuje sekundární význam pro předem kalkulovanou instalaci.

Performance.

Performance je česky řečeno představení. Lhostejno, jestli je to představení výtvarné, hudební, taneční nebo divadelní. Jako představení potřebuje své diváky, protože tento požadavek je obsažen v definici pojmu, a účast diváků jej odlišuje od předchozích forem happeningu a eventu, kde bylo (či nebylo) pouhých účastníků. Performance se jako pojem ujímá na přelomu 60. a 70. let velmi komplexní představou pevného scénáře pro akci, a se zařazením postupně vyvíjejících se médií zůstává v povědomí odborné veřejnosti dodnes. Z hlediska komplexního významu pojmu performance, lze zařadit do kategorie umění akce prakticky všechno, co od starověku akci představovalo. Akce ovšem chápáné jako manifestace dávající tvar určitým situacím, aby byly spektakulární. Pojem sám se vyvinul v 16. století ze staré francouzštiny (parformance), a je odvozený z latinského performare, tj. tvarovat. Nepotřebuje tedy na rozdíl od divadla žádných slov, a není nijak interpretační, je svébytný, protože vychází z nabídky podobnosti skutečnosti. Z hlediska semiotické perspektivy, jak řekl Jorge Glusberg, je performance znakem sebe samé, není ničím ani čímkoli jiným v sekundárním slova smyslu. V každé performanci dochází k

rekonstrukci významů, jež vyvěrají z podstaty akce, která se významy obdařuje. Performér sám se z tohoto důvodu musí stát vůči sobě také divákem. Protože hraje dvojí roli, jednak protagonisty, který nově složené významy nabízí, a zároveň roli diváka, který tyto významy přijímá. Tím slučuje v sobě jeden základní lidský postoj, a to je očekávání. Mimetický mechanismus, substituovaný úrovní konání, je tak transportován směrem k divákům. Tím logicky nemůže být postoj performéra odtrhován od socio-kontextuálních podmínek. V performancích je obsažena tematická pluralita, jejíž poselství performér kóduje a jehož uměním je volba patřičného kódu.

Gregory Battcock prohlašuje, že základ performančního umění je obsažen už ve filosofii Starého Řecka, jmenovitě v hedonismu. Římané pak toto umění obdařili půvabem a krásou, a křesťané je nechali zakotvit v náboženském rituálu. Během renesance se toto umění zinstitutionalizovalo a zidentifikovalo jako divadlo. A po mnoho dalších století renesanční pohled na věci přežil. Až v posledních letech, v době posedlé znovuobjevením morfologie a identifikací idiomů, performance začíná znamenat představení nové a čerstvé, a v pravém slova smyslu umělecké. Od pradávna bylo nárokováno jako zábava. Ale protože to bylo umění zároveň velmi informativní a opravdové, nezáleželo v něm na virtuozitě a na aspektech samého převádění (showing). Nebylo to umění reprezentativní ale prezentační, u něhož technická úroveň ustupovala před stimulací. Ta se propojovala s experimentací a seriózní estetickou provokací. (The Art of performance, Palazzo Grassi, Benátky, 1979).

Doplňme si, že z tohoto pohledu se stalo umění performance také uměním středověkého šaškovství a vaudevillu, uměním kabaretu, popu a rockové hudby. Za jeho nestory jsou vydáváni patafyzici, dadaisté, konstruktivisté, Bauhaus i surrealisté. Nejčerstvěji pak všichni umělci bojující proti establishmentu a disidenti. To patrně způsobil přerod původního pojmu v anglosaský význam slova performance, v posunu smyslu od veřejné prezentace k veřejné produkci, evidentně určené k označení různých typů právě akčního a živého umění. Od počátků 70. let je použití tohoto významu systematictější, protože přesně označuje práci těch, kteří vyšli z post-minimalismu, konceptualismu, procesuálního umění a environmentalismu, a zakotvili pevně ve směrech tělesných akcí (Body Art), zásahů do přírodního prostředí (Land Art), vizualizované poezie a derivací nových mediálních forem. Vliv nových forem umění se rozlil od Ameriky přes Evropu do Austrálie, Japonska, Jižní Ameriky a celého zbytku světa. Slovo performance bylo vtěleno do všech světových jazyků (z téhož důvodu u nás zůstalo cizím pojmem). Všude plodí svá etnická specifika, dále diferencovaná. Mluví se o vídeňském Akcionismu, italském směru Arte Povera, o francouzském gesturálním umění Yvese Kleina a konceptualismu Bena Vautiera, a dále o Fluxu, britském Land Artu a dalších směrech, které etnickými vazbami vyprodukovaly "novou performance". Avšak přímou skluzavkou k jejímu významu v 70. letech se stává post-minimalismus a konceptuální umění. První z nich vytvořil jakousi neprůhlednou tautologii hmotě, tak zvaného mrtvého brouka v zásadách do prostředí. Druhý z nich zase zdůraznil neprůhlednou tautologii pojmů, mrtvého brouka ve filosofii a sémantice. Proto se muselo užít živých akcí. Proto umělec musel sáhnout k poslednímu prostředku výrazu, a to vlastní tělesnosti, jež jak říká Merleau-Ponty, zapůjčila tělo malíře tomuto světu, aby vrátila tento svět zpět obrazům. Jindřich Chaloupecký má pro tento stav případnější označení, a to že umělec musel dojít k zárodečné modalitě hmoty, aby mohl začít znova na nulovém bodu umění. V každém případě nalézá umělec tuto zárodečnou modalitu hmoty naposled ve svém těle a jeho chování, jež je nazíráno jak eticky tak esteticky. Dochází k riskantnímu paradoxu: umělec se vzdává svého hmotného díla a jeho uzavřeného tvaru, aby je už nevydal jakémukoli zneužití. Nasazuje své tělo, aby došel sám k tvorbě vlastního vědomí, předělává se postupem své práce, je autorem nejen díla, ale i sebe sama. Tak se performér svým pojetím akčního umění blíží až k oblasti sakrálního. Odvrhnuv předmětnost svého díla, odvrhl i jeho uzavřený tvar, snaží se splnit požadavky hry a rituálu. Žít kolektivní patos a étos. Uchopit existenciální ve vší jeho brutální fyzikalitě, komunikovat něco, co bylo už dříve pociťováno, ale co je žito v tomto okamžiku, vrátit se k počátkům, aniž by bylo opuštěno přítomné, uvést individuum do vztahu se sebou a s jinými, přivést ho zpět k jeho specifickým módům existence. Důraz je kladen na povahu a přirozenost, na přání a touhu jít za hodnoty nynější stávající morálky, ven z umělých konvencí společnosti. Je to i útok eliminovat kulturu. Co se vynořuje, je asketicismus, forma světského mysticismu, jakási negativní teologie. Postoj ritualismu dává další sílu v hledání vztahů mezi estetickou aktivitou a regresivní rozkoší... "Co se týče těla jiných, stejně tak jako těla mého vlastního, nemám žádný jiný způsob poznat lidské tělo než žít v něm - což znamená převzít zodpovědnost za drama, jež protéká mnou a nechat splynout svou identitu s ním..." (Merleau - Ponty).

Lea Vergine píše, že ti performéři, kteří si vybrali praktickou formu agrese k sobě a jiným, zvolili cestu žít v prostoru permanentního skandálu. Aplikovali jakési obrácení rolí a identifikovali se s agresory. I to je obranný mechanismus před vnějším nebezpečím. Umělci převzali funkci agresora, imitovali též jeho funkci a převzali jeho symboly. Zažili jsme už situaci, kdy někteří v důsledku radikálního výběru svých vyjadřovacích prostředků byli postupně donuceni přejít na parketu nežádoucího politického a mocenského dialogu. Logickým během věcí se z nich stali revoluční, umění přešlo v život. Koncepte života způsobila, že pachatel křivdy či bezpráví nesměl vytrpět totéž zranění, tu samou křivdu a bezpráví, jež byly spáchány na ukřivděném. Impulzy destrukce se nesměly volně rozběhnout. Proto revoluce u nás přinesla odpověď, že individuum může poznat sebe sama a přijmout svou identitu nejen konfrontací s neosobním zlem. Může ji vypěstovat i aktem osobního dobra. Ostatně je tu vždy divák performance, který akt osobního dobra koriguje a projevuje své porozumění, svou inteligenci k souhlasu. Publikum je žádáno o akt vůle, jež obsahuje zájem a není jen zájmem eticko-estetickým. Precizuje způsob bytí performéra, a to být vzájemně pro jiné. Souhlas diváka má zásadní význam pro umělcovo "potvrzení" v jeho díle, je

nepostradatelný pro potvrzení jeho identity. Chování diváka je odměnou, darem umělci a naplněním oné primární lásky (Lea Vergine = Amore primario, Primary Love), jež motivovala a vice versa. Naopak útoky konformity a neosobní moci jsou vůči umělci důkazem nemravnosti politiky jako takové (z mého článku Performance jakomorální postoj, Ateliér 12/1990).

Nejtypičtějšími představiteli stylu nové performance se stali Vito Acconci (poezie těla), Dennis Oppenheim (body sculpture = tělesná plastika, neboli dirigent energie a zkušeností), Chris Burden (akty odmítající vlastní úmrtí), Bruce Naumann a Klaus Rinke (tělo jako segmenty v prostoru), Trisha Brown (tanec jako gravitační rovnováha). Možno k nim přiřadit i rituály vídeňských akcionalistů jako Hermana Nitsche, Otto Muhla, Ralnulfa Rainera a dalších. Přiřazuje se k nim i Gina Pane, Ulrika Rosenbachová, Marina Abramovičová, Ulay, Laurie Andersonová, Rebecca Horn, Christian Boltanski, Annette Messager, Yvonne Rainerová, Hanna Wilke, a mnoho jiných dalších. Osobní zkušenost zůstává zdrojem mnoha evropských i amerických performancí. Angličané jako Gilbert a George dále propagují živoucí skulpturu rozhraní mezi životem a uměním, kdežto Američané jako Chris Burden či Terry Fox zdůrazňují četné a nepříjemné životní zkušenosti s realitou. Na uměrní akce evropské provenience však tím získávají dvojnásobně podstatný vliv. Individuum je posedlé závazkem působit jako funkce "jiného" a vystavit sebe sama proto, aby mohlo být, říká Lea Vergine a upozorňuje, že vesměs jsou tyto zkušenosti autentické, a proto i kruté a bolestivé. Ti, kdož jsou v bolesti vám řeknou, že mají právo být chápáni vážně. Hledají lidskou bytost, jež není kastrovaná funkcionalismem společnosti. Je to historie způsobů, manýr a chování, přes které to jde, jako přes vžité systémy, představy a pojmy, jež tvoří funkce sociálních situací. Je tedy základ performance anarchický? Je něčím víc. Pořád se definuje jako živé umění živého vědomí umělců. Jakákoli striktnější definice by možná mohla přímo negovat množinu jejích možností. Žádná jiná forma uměleckého vyjádření dosud neměla tak bezbřehou definici. A protože každý performér dělá svou definici v procesu a způsobu jejího provedení, jde o to asimilovat do performance prvky radosti a hry, které už vůbec nerespektují limitaci původního artefaktu a snaží se vytrhnout umění ze světa muzeí a galerií.

Performance se formovala jako výsledek diskuzí s konceptuálním uměním přelomu 60. a 70. let, a byla akceptována jako médium samo o sobě už jenom proto, že dříve byla jako umělecká aktivita neadekvátně posuzována a pojednávána. Rekonstrukce u ní byla možná jen za pomoci představivosti a paměti. Z téhož důvodu se nedoporučovalo uzavřít akci performance za přítomného času, v němž probíhá. Jakmile se totiž jakkoli uzavřela v přítomnosti, docházelo k její nové a nepředvídané materializaci či k záznamům paměti prostřednictvím médií. Doposud všechna živá gesta byla brána jako zbraň vůči konvencím establishmentu umění a performance jako způsob přetváření umění do života měla mnoho forem a konceptů, na nichž byla tvorba umění založena. To se stalo základem pro umělce, kteří užívali performance jako prostředků materializace svých myšlenek. Dva póly úvah toto období charakterizovaly: jednak očista (katarze) prostřednictvím umění, jednak sebeumocňující expresionistický projev. V počátcích 70. let lze vystopovat několik základních myšlenkových orientací: 1) iritaci proti jakémukoli establishmentu, kde jde v zásadě o re-definici smyslu a funkce umění, 2) ztrátu pochopení pro uzavřený artefakt - jako dosud jediného estetického kritéria, nahraditelného akcí spojenou se zkušeností času, 3) vytvoření nového odstupu z hlediska diváka pro performance, jež se jeví být nutná, ač se tím performér může uzavřít do hranic médií, 4) postulace tělesnosti jako vytvoření lidských akulpturálních forem v prostoru, definujících syntaxi jejích pohybů, 5) nezbytná tvorba nových médií, jakožto rekonstrukce osobní i společenské paměti, jakožto reprodukce originální produkce.

Pokud jde o dohodu duchovního s tělesným, neboli fyzického s konceptuálním, nutno říci, že nejde o ryzí dualitu a polaritnost. Má-li koncepce fyzického být dostatečně důsledná, vychází z předpokladu, že centrální pojem těla neexistuje, ale jednotlivě se formuje výběrem shodných výrazových prostředků jazyka, jež myšlenková koncepce ztělesňuje. Naopak, vyhraněné fyzické aktivity jsou chápány jako důsledek vyspělé mentální činnosti formování výtvarného vizuálního jazyka. Jinými slovy, bylo-li konceptuální umění vyhocením typicky duchovní aktivity v západoevropském slova smyslu, kde je protipolem stejně typické vyhocení tělesnosti v uměleckém výrazu, a kde konceptuální umění v sebetřízni svého ducha svou instruktážní povahou je předpokladem vysoké trýzně těla ale i na jejím základě jednoduchým a mohutným zásahem, pak vysoce viditelné tělesné gesto je podmíněno zdoluhavým a nezbytně nutným, neviditelným procesem duchovní koncentrace, jež vede k prokázání monolitní podstaty viditelného a neviditelného, jako líce a rubu jedné věci. Výsledkem zbývá jazyk výtvarného poselství, který musíme skládat v tom či onom případě z jeho viditelných a neviditelných částí. Koncepce působí na pojem tělesnosti v tom, že anuluje veškerou tendenci k systemizaci vlastní zkušenosti, a naopak se totéž dá říci i o vztahu tělesnosti ke konceptu.

K vývoji u nás, ve svém textu Performance jako vývoj i jako degenerace svědčí Milan Knížák následovně: Olaf Hanel řekl před několika lety v rozhovoru se mnou - Štembera a spol. dělají někde ve sklepě nějaké akce o kterých nikdo neví, pak z toho nadělají spoustu fotek a posílají všude po světě. Se vznikem performance, či spíše s uvědoměním performance, se dostala do popředí rovněž otázka dokumentu jako uměleckého díla. Nechci tu uvádět příklady z historie, kdy se už tak dělo, nebo poukazovat na aspekt dokumentárnosti u normálních (tedy nedokumentárních děl), chci podtrhnout fakt, že v současnosti je rozmach této disciplíny výrazových prostředků

nebyvalý. Happeningy 60. let ještě dokumentaci tolik nepotřebovaly. Vznikala sice, ale tak nějak na okraji jako zpráva pro pokračovatele, jako předem připravená stránka Dějin umění. U happeningu byl dokument pocíťován jako něco přídavného, okrajového, často dokonce škodlivého. (Někteří autoři zakazovali na svých akcích fotografovat, záměrně nevytvářeli žádné dokumenty at. pod.) U performance je tomu naopak. V drtivé většině je tu dokument podobným prvkem jako u malíře obraz, u sochaře socha, u spisovatele kniha (obraz malovaný epizodou našeho života). Častá soukromnost (velesoukromnost) performéra a přitom touha (často asi jen povědomá) po komunikaci dala vznik tomu, že mnohé z těchto akcí vznikají jen jako záminka pro vytvoření dokumentu. V tomto případě může vlastně performance zmizet a zůstat jen jako uměle vytvořený dokument, který by teoreticky mohl mít (a třeba má) stejnou kvalitu (nebo i větší) jako dokument skutečný. Je to samozřejmě opět otázka míry osobní odpovědnosti a schopnosti každého tvůrce. Za svoji osobu se domnívám, že by energie zužitkovaná pro mnohé obtížné performance, kde obtížnost je vlastně uměle simulována, mohla být zužitkována lépe při řešení skutečných problémů, myslím problémů, jejichž obtížnost simulována být nemusí. Myslím, že na jejich nedostatek si nelze naříkat... Dodatek Petra Štembergy k výše uvedenému výroku Olfa Hanela: Je pravdou, že Hanel, Brikcius, a třeba Steklík či jiní akční umělci (byli ještě další?) nebyli jmenovitě zvaní (i když by je nikdo nevyhodil, kdyby přišli, tak jako nikdo nevyhodil ty jejich známé, lidi z "jejich" okruhu, kteří někdy přišli, avšak jejich převážně hospodská existence, separování s vlastní důležitostí, tj. jedinečností vlastní tvorby (nic jiného pro ně neexistovalo) apod. stěžl mohly být základem vůbec nějakého styku... Byli a jsou nám bližší třeba Fox, Burden, Parr, Mariana Ambrovič, Szentjoby a Beke atd., které jsme (a nikoliv celý svět jak mylně uvádí Hanel) informovali o tom co děláme, tak jako oni informovali nás o své práci. Jak správně píše výše Milan Knížák, svět se zmenšuje a problémy jsou téměř totožné, vždy však ojinačené vůni prostředí, ve kterém vznikly. Ale snad - myslím si - by tam toho prostředí nemělo být příliš, aby to nebyl folklór, který je vždycky trapný.

Při letošním rozhovoru s Ludvíkem Hlaváčkem pro Výtvarné umění (právě v tisku) Petr Štemberga říká, že jejich kontakty začaly přes New York na Kalifornii (Terry Fox, Tom Marioni, Chris Burden a další) až do Západní Evropy. Jedině s vídeňskými akcionisty nechtěli nic moc mít, protože s tím akcentovaným freudismem si moc nerozuměli. V Praze začali pracovat v triu Štemberga-Milera-Mlčoch, později se připojil Kovanda, Hladík, Kozelka, a v Brně s nimi byl v kontaktu Valoch, Palla, Ambroz, dále v Bratislavě Peter Bartoš, Július Koller, Robert Cyprich, Ján Budaj a další. V Kolíně pak Jarda Richter, v Hradci Králové Jaroslav Langer, a kromě toho ještě dnes v emigraci Pavel Bůchler. Určitá vazba na západní umění tu dozajista byla, ale s vědomím jisté odlišnosti - českou realitu prostě nebylo možné "odpárat". Jinak že se nikdy do hloubky nezabývali tím, co Knížák či Brikcius dělali. Nesnižovali to, ale nějak jim to všechno moc připadalo zasazené do té atmosféry 60. let - let šťastné pospolitosti či čeho... oni že byli vyložené prostokupační záležitostí. Začínali sami od sebe. K tělu se dostali přes některé zkušenosti s akcemi v přírodě koncem 60. let, ale aby se z toho vědomí stala zkušenost těla, museli pár let dozrát, patrně asketickými deprivacemi. A pak už to najednou šlo nějak samo. Od sebe-zkoumání či sebe-předvedení se přešlo k poukázání na to, že je možné "vidět" svět, přistoupit k němu, být v něm, interpretovat a komunikovat ho nejen rozumem, ale i jinak - tělem, fragmentárně, iracionálně a tak. Situace po Chartě ovšem ukázala, že všichni od výrazu já měli přejít k výrazu my. To nebylo tak snadné. Doposud je na performancích lákalo to, že zahrnují změnu, náhodu, vývoj, nejistotu, že nejsou pevně definované, že se během nich může cokoliv stát a aktér spolu s divákem se mohou poučit. Čili, byl to oboustranný tok informací, žádné jednosměrné programové prohlášení. Jako vazba mezi vnitřkem a vnějším fungovalo pouze tělo autora. Nebylo tedy snadné nadále celospolečensky navázat. Zvláště když se k tomu přidružil problém médií a záznamů, jako dodatečných jazykových forem. Už jenom proto, že řada akcí bylo podzemních, muselo se občas fotografovat, protože všichni zájemci nemohli být přítomni, ač o to právě šlo. Fotografie pochopitelně nezajímala nikoho jako sběratelský předmět, ale byla nutným záznamem, možná v rovině mimoestetické, ale přinejmenším na úrovni sdělované informace. Vzhledem k existenciálním výpovědím o situaci člověka vůbec, stala se nevyhnutelným svědectvím.

U Karla Milera či Jaroslava Anděla se však fotografie přece dostala dál. U prvního se náznakové akce vytříbily až do fotomodelových situací, které dotváří cit a představitivost, u druhého zašly až do virtuozní manipulace, kde fotografické vidění často předcházelo samotným akcím. Jak říká Jan Mlčoch, situace se postupně začala předcházet v tom, co lidé běžně přijímali. Mlčoch také v rozhovoru s Ludvíkem Hlaváčkem říká, že jejich generačním neštěstím bylo, že neustále něco odsuzovali a tím se vlastně ochuzovali. Že kdyby dosáhli toho ideálního stavu, který chtěli, zjistili by dodatečně, že stálým vyprazdňováním se stali sterilní. A tak tedy nakonec nezbylo než do všeho kopnout a dělat něco jiného - náš generační hodnotový stav (!) Počítali jsme přece tolik s aktuálním časovým momentem umění! A byli jsme selektivní.

Vypadá to, že lidé na přelomu 70. a 80. let už tolik selektivní nebyli. Že opravdu byli připraveni pařavě pojmout kdekerou kulturu, tu vysokou i nízkou, tu populární i nepopulární. Původní symbióza Boudníka v aktivitě obou směrů nabyla opět na aktuálnosti. Honza Mlčoch ji korunoval, když na pozvání k performanci v roce 1979 do Asterodamu místo galerijního piecu navrhnul zřídit noclehárnu, v níž by se každý potřebný uplatnil - povedlo se, právě na svátek bláznů, ale Mlčoch se tam nedostal, protože nezískal výjezdni doložku. Pak tahal dlouho doma obrazy společně se Zdeňkem Boušem, který byl zároveň přítelem Boudníka.

Je jistý rozdíl mezi akcemi Štembera a Mlčocha, týkajícími se např. Terezína v 70. letech a stejnojmennou akcí Jiřího Sozanského, týkající se námětu důsledně v rámci citlivosti 80. let. Mlčoch v roce 1976 umístil do vstupu terezínské cely židli, kde kamerou a magnetofonem zaznamenával reakce návštěvníků. Štembera zase téhož roku se na podobnou židli v cele posadil a zaujal dlouhodobou nehybnou pozici vyslýchaného, vzdor příchodu všech návštěvníků. Když se však k témuž prostředí přiblížil Jiří Sozanský, už tu byl generační přístup zcela jiný, performanční teatralita nastolena a bylo "na co se dívat". Jak říká Pamela Zulliová, v posledním desetiletí umění performance už mizí i rozdíl mezi prezentací a reprezentací takového umění. "Žitá prezentace je teď viděná jako projekce sebe sama a světa, je to ne-prezentace. Člověk spíš je, než aby byl, sám sobě vzdálen. Tento aspekt ne-prezentace umožňuje performanci používat nové způsoby chápání a prezentování prostoru a času. Dnes se považují prostor a čas za prvky míry, za hranice, za kontexty spíše než za prostředky. Na rozdíl od divadla, které implikuje fiktivní čas a prostor, performance se zabývá časem ve skutečném prostoru. Umělec-performér si může zvolit inkorporaci své práce do proudu současného umění, což může vyústit v tendenci formalismu a k pokusu posunout jeden zvláštní aspekt již existujícího umění o krok dále. Zároveň umělec může provést volbu obrácení se do sebe sama, aby prozkoumal své postavení ve světě, sebe a historii. Zkoumání postavení sebe ve světě uvnitř veřejného kontextu představuje paradoxní charakteristiku umění performance (Týden americké Performance Art, Florencie 1980).

Překvapující jsou situace, množící se v akci i záznamových médiích, po celé souřadnici našeho socio-kulturního kontextu života. Tak například objevujeme s Kollerem společně znovu důvtip Petera Rónaie, či Vladimíra Kordoše a Ľuba Stacha. Neméně zaujati jsme hloubkou pátrání po hlubinných stopách civilizačního myšlení v přírodě skoro východního charakteru u Miloše Šejna, Michala Kerna, Mariana Pally, Milana Maura, Desidera Tótha a dalších. Jsme otřeseni mediálně umocněným smyslem oběti a jeho rozvojem ke společenskému odříkání a budování vědomí sounáležitosti u Tomáše Rullera. Překvapují nás vývoje od přírodní ekologie přes objekt k akcím-instalacím u Vladimíra Havrilly, Ivana Kafky, Vladimíra Merty a Margity Titlové. Ale ti všichni s námi teď žijí naši současnost. Možná brzo začnou mluvit o non-performance, ale zatím jsou dosud v živém obraze. Zbudovali pro nás filosofii místa a přesvědčili nás o původu tvůrčího činu. V jejich pojetí už já není já, ale já jsi ty a já je to. Natolik už nejsou jenom intemediální, ale také interakční. Já se u nich mohu stát už předmětem a světem a sebou samým, a také tím druhým nebo oním jiným. Kořínky jejich obrazu jsou endemické, nazírají skutečností svět úhrnem svých poznatků a prostředků. Okamžitá zkušenost a časovaný prožitek jim jsou tou absolutní mírou hodnot. Budoucnost jim staví před oči maximální popření performance jako non-performance a uvidíme spolu s nimi jak dál a co je za tím.

Vlasta Čiháková-Noshiro

Zůstávají nám nepublikované texty našich kolegů, kteří se tématem umění akce průběžně zabývali - Vladimíra Burdy, Jindřicha Chalupeckého, Františka Šmejkal, Karla Srpa, Petra Rezka, Jazzové sekce, Igora Zhoře, Heleny Kontové, Charlotty Kotíkové a dalších. Spolu s projevem úcty je ujišťujeme, že bude naší upřímnou snahou je nadále postupně publikovat.

Zůstalo také mnoho nezmapovaných výstav, jež si žádají pečlivé rozlišení co je výstavou něčeho a co je výstavou o něčem. K výstavám něčeho se nejlépe vyjadřují naši zúčastnění autoři. K výstavám o něčem je možno říci, že ne vždycky profilovaly akční umění jednoznačně, ale hrdinnému charakteru jejich uspořádání je i nadále třeba věnovat pečlivou pozornost. Jsou to například Malechov, Chmelnice Mutějovice, Tenisové dvorce Sparta, Malostranské dvorky, Most, Divadlo v pohybu v Brně, 9 & 9 Plasy, různá setkání Otevřeného dialogu a Caravana Mir - nechť tato dílčí vzpomínka podnítlí vás všechny k zamyšlení a k dalšímu vzpomínání a hodnocení. Věříme, že postupně se dopracujeme přesného přehledu všech dosavadních uskutečněných tvůrčích i výstavních akcí.

Děkujeme vám předem za vaše příspěví a trpělivost.



Milý Zdeňku.

9. II. 1950

Francois Villon měl ještě ve vězení sílu popsati zdi slovy a Michelangelo si dovedl uchovati touhu tvořit do posledních chvil života. Ta věčně užitečná síla, jež mění vnější i vnitřní podobu tvarů a dovoluje ukojit tužby, aby v zápětí rozjitřila a vzkřísila nové – ta je snad pro nás nejžádostnější. Nyní jsem v údobí, kdy nežádám, aby čas ubíhal.

Neříkám si – za 5 měsíců skončí brigáda. Ne! Snažím se vyžívat přítomnost do těch nejjemnějších detailů. Není to vlivem stárnutí. Cítím se mlád. Čerpám z každého pohledu, dotýkám se předmětů, hledám obdoby. A po zabrání pilníkem, obráběcím nožem, si uvědomuji, že jsem přeskupil miliardy atomů a vytvořil snůšku drobnohledných tvarů, z každéhož by explosionalista vytvořil – znásobením rozměrů – dílo gigantické – co do rozměrů, k poměru k člověku.

Vladimír Boudník v dopise Zd. Boušemu

Ministerstvo kultury České republiky
Ministerstvo kultury Slovenské republiky
Unie výtvarných umělců
Povážská galerie v Žilině
pod záštitou primátora hl. města Prahy

UMĚNÍ AKCE

9. července–11. srpna 1991
Výstavní síň Mánes

Redakce katalogu Vlasta Čiháková-Noshiro, Věra Jirousová, Joska Skalník
Plakát, katalog a pozvánka Joska Skalník
Instalace výstavy Pavel Kolíbal, Martin Němec
Tisk textové části P print. Náklad 1000 kusů
Tisk katalogu Tiskárna Kaliba



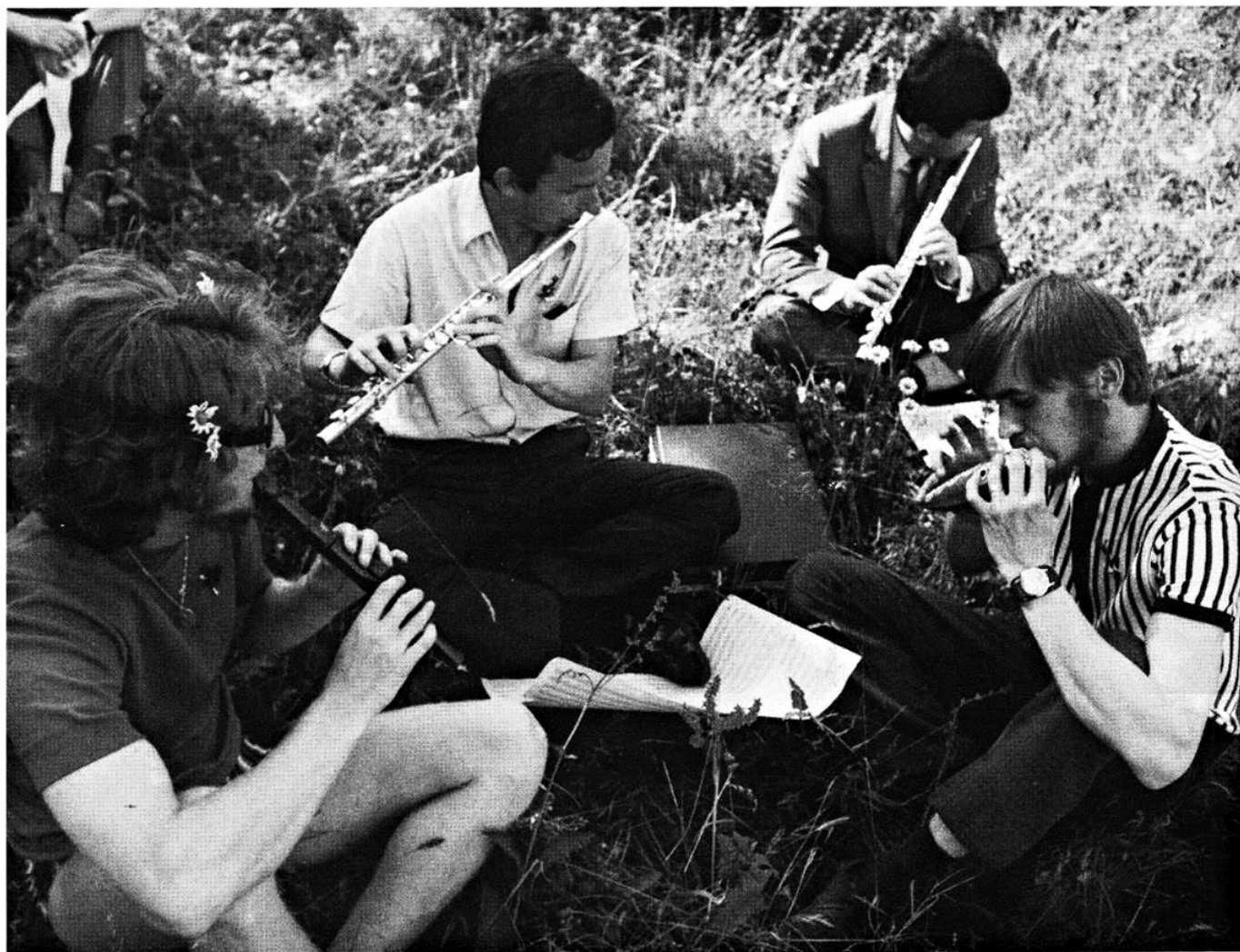
**TISK
KALIBA**

Milan Adamčiak

narozen 18. 12. 1946 v Žilině, bydlí Bilikova 20, 841 01 Bratislava



Horiaci kruh, 1970 (Interpretace Otto Pieneho, Festival snehu, Vysoké Tatry)



Snúbenie Jari, 1970 (Hudobný sprievod akcie Jany Želibskej, Dolné Orešany)

Karel Adamus

narozen 29. 4. 1943 v Plzni, žije v Třinci, pošt. schránka 21, 739 61 Třinec 6

O poezii, chůzi a o putování

Od řeckého slova peripateó (procházím se) je odvozen název prací, kterými se Karel Adamus zabývá od roku 1983. **Peripatetické básně** vznikají za chůze, na procházkách a pěších výletech, v horách poblíž města Třince kde Karel Adamus žije. Vzniká tak řada básní jejichž text je výrazně vizualizován, písmena jsou rozložena ve fragmenty – přímký, křivky, body. Některé básně mají povahu kresby.

Proces chůze, provázející téměř každou lidskou činnost, je s těmito básněmi neoddelitelně spjat. Spolu s dýcháním a pohyby srdce je nám i chůze základním rytmickým činitelem. Rytmičtý řád pohybů byl snad prvním estetickým dojmem, který člověk vnímal. Rytmus chůze, členitost terénu a prostředí volné krajiny to vše ovlivňuje rukopis a témata básní. Slovo je zde pocíťováno jinak než v uzavřeném prostoru pracovny. Linie rukopisu se poddává rytmu a tempu chůze a evokuje pocit pohybu, změny.

Rytmus chůze, počítání kroků, vymezení ploch a vzdáleností, to jsou témata prvních Adamusových realizací nesoucí názvy jako – **Kroky** (1983), **Vzdálenosti** (1983), **Díly světa** (1983), **Podzimní čtverce** (83), kdy např. u kresby **Podzimní čtverce**, jsou rozměry a tvary čtverců dány počtem kroků a rytmem chůze. Podobně při kresbě **Kroky** probíhá kresba po určité dobu chůze (několik kroků), pak následuje další sekvence atd. U některých básní jako by autor akceptoval archaické, konkrétní, smyslově předmětné myšlení, kdy kategorie času a prostoru měly i emocionální hodnotu. Vznikají básně s názvy: **Čtyři výlety na začátku podzimu** (1983), **Iniciály dnů** (1984), **Jarní přibývání** (1984).

Mimo běžné a relaxační funkce má chůze mimořádný význam jako součást různých rituálů. Archaického původu jsou, v Čechách donedávna udržované, obřady jarního obcházení polí. Poutníci vytvářeli kolem obce jakýsi magický kruh, který měl zabránit případnému suchu nebo neúrodě. Pomalé chůze se využívá při meditativních praktikách zenbuddhistů, jógy a při exerciích křesťanů. Vliv chůze na psychiku člověka je zřejmý. Ve starém Řecku založil Aristoteles tzv. školu peripatetiků, školu těch, kteří se procházejí. Při učení se se svými žáky procházel, neboť věřil, že tato forma výuky je nejproduktivnější. Souvislostí mezi chůzí a vybavováním myšlenek si všímají i jiní filozofové např. Henry David Thoreau, Ladislav Klíma . . .

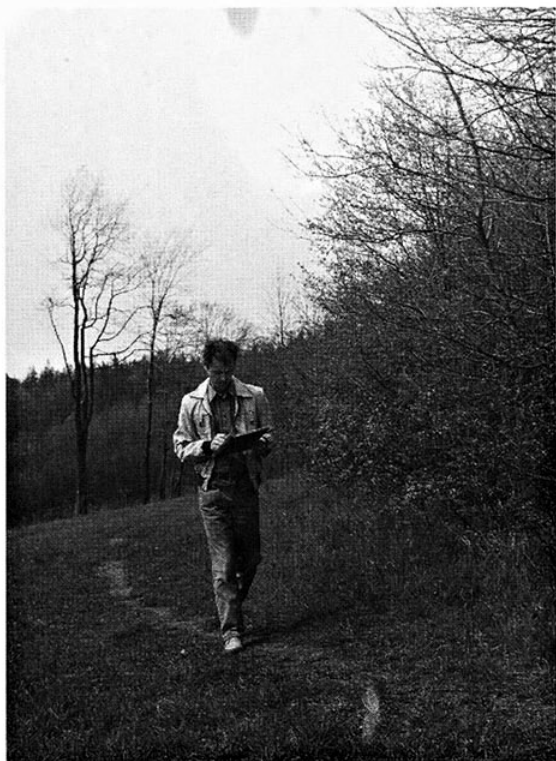
V roce 1984 vytváří Karel Adamus nevelký cyklus **Hláskovaných básní**. Zde je autorův projev rozšířen o další a to verbální, zvukovou složku jazyka současně s psaním vyslovuje nahlas písmena či slabiky textu. Podobně vznikají i některé básně z cyklu **Onomatopoeie**. Adamus se zde pokouší dobrat základního zvukového materiálu, fónických gest, jejichž verbalizací kdysi slova vznikala.

Autorův zájem o archaické vidění přírody a mytologii je patrný na souboru kreseb **Bytosti objevující se v přírodě**. Jsou to kresby vznikající bez zrakové kontroly, připomínající většinou lidské postavy a označené názvy jako **Nástin druhu** (1986), **Pozorovatel** (1986), **Přenášení informace** (1986). V mnoha dalších básních, seskupených většinou v cykly, pak autor pracuje s pojmy rozličných duchovních oblastí, slovy různě frekventovanými s piktogramy, archaickými podobami znaků, a poslední dobou též s tzv. Ogamovým písmem. Při práci v terénu je dílo občas poznamenáno např. počasím. Bezděčně a někdy i záměrně autor využívá i těchto přírodních jevů. Je to např. u básní **Procházka v dešti** (1984), **Sněhem** (1984), **Děšť, děšť, děšť** . . . (1984). Soubor **Větrných básní** je řada kreseb psaných za větru, kdy za silného větru jsou znaky textu pouze pomyslné, probíhají v mysli, zatím co záznam básně tvoří změť křivek na rozevlátém papíru.

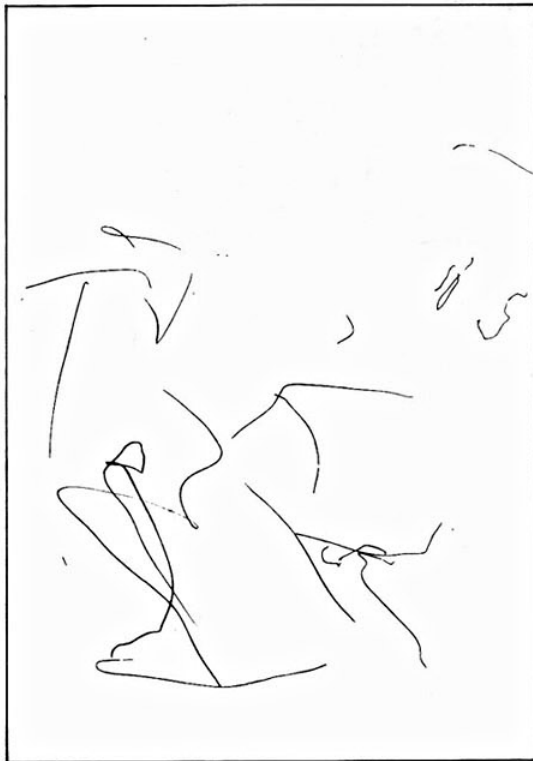
Putování je častým námětem v literaturách všech kultur. Henry David Thoreau v esejí **Chůze** odvozuje anglické slovo sauntering (toulání) od Sainte Terre – Sainte Terrer – saunterer tj. poutník do Svaté země, kam putovali ve středověku křesťané z celé Evropy. Podstoupení cesty jako by člověka očišťovalo, jako by bylo podmínkou katarze; muslimové putují do Mekky, hindové k posvátným řekám, podobné poutě existovaly i ve starém Řecku; jako by podstoupení cesty bylo jakýmsi prastarým skupinovým iniciačním obřadem. Chůze, putování zřejmě rozvíjejí v povědomí člověka pocit řádu, vědomí vazby k určitému místu, k určitému duchovnímu okruhu . . .

Představa cesty to je představa dálky, mlčení, samoty a zamyšlení. Spolu s možností volby znamená pocit svobody a oproštění. Paradoxně je však cesta také symbolem aktivity a dynamiky vývoje a poznání.

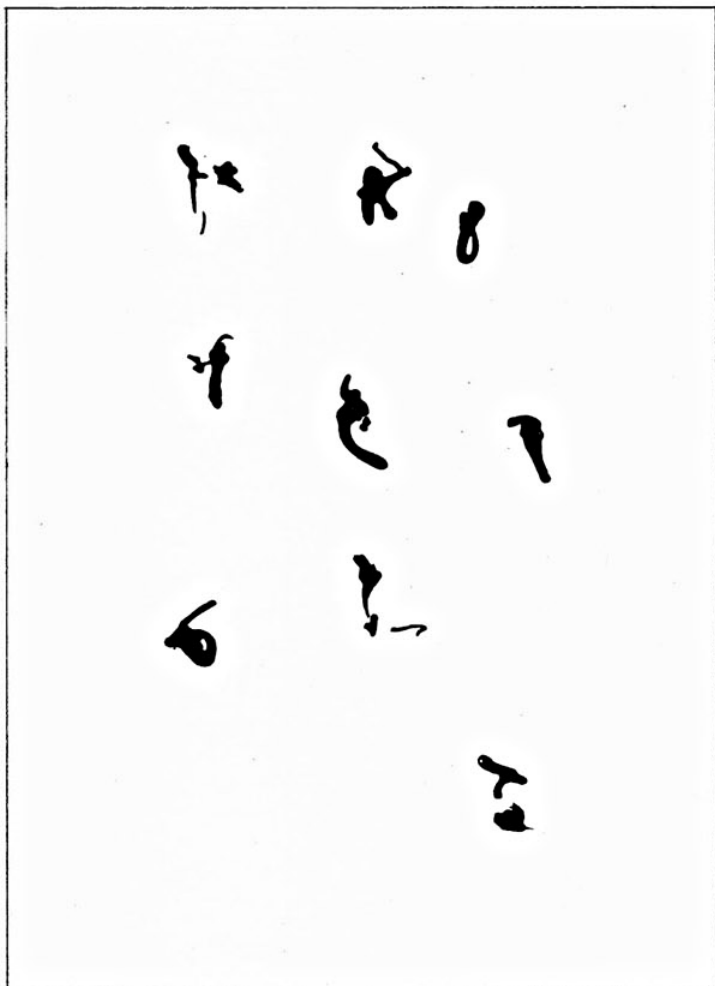
Čínský filozof Lao'c užívá slova TAO k označení něčeho blíže neurčitelného, něčeho nevyzpytatelného. Tao, neznámá a nevyšetřitelná podstata všech věcí znamená zároveň cestu, cestu k nepoznatelnému cíli životů a smrti, cestu pro člověka „uzavřenou“ tím, že „cesta člověka“ probíhá v jakémsi jiném kruhu. Nám nezbyvá než, spolu s taoistickými básníky, věřit, že právě spontánní umělecká inspirace je přírodě nejbliž a nejbliž i tomu co nazýváme Tao, a že čas od času, ve vzácných okamžicích vnuknutí odtamtud prosákne škvírou nevědomí navenek trochu toho co lze vyslovit jazykem umění. Posléze, při procesu tvorby, bychom však neměli zapomínat na to co znovu a znovu opakovali staří taoisté a co zde parafrázuji: umění, které se stalo / umění, které se uskutečnilo / umění, které se vyslovilo / není uměním F. M. 91



3. 5. Třinec Jahodná (z realizace Peripatetické básně)



Jihovýchodní vítr 1990



Peripatetická báseň, 1988 a 1989

Aktual

AKTUAL – ŽÍT JINAK

Už dnes začíná proces nepotřebnosti matematického myšlení (i když se zdá, že kulminuje, nebo právě proto) a v okamžiku totální automatizace vymizí úplně. Nebude totiž možno konkurovat chladné logice a strojové rychlosti samozdokonalujících se automatů. Člověk bude muset nalézt jinou oblast posuzovacích parametrů. Určit kvalitu traktoru podle vůně. Milovat prolínání plynů. Vyučovat hlazení kočičí srsti.

A AKTUAL chce vychovávat učitele pro tyto profese.

Je to možno chápat jako druh primární osvěty, jako hygienu, jako projev anonymního mesiášství. A přitom tato činnost není ničím výjimečným. Jen prostým doplňováním chybějícího. Ordinováním chybějících vitamínů.

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

Člověk si musí stále ukládat malá pokání. Tak, aby nemusel podléhat malým tělesným a duševním indispozicím, které mají tak velký vliv na naše reakce. Pouhé neodtažení ruky od sálajících kamen. Nepoužití tramvaje. Kabát v parném létě. Noc beze spánku. Neděle bez oběda. Vyřknutí nepříjemné pravdy. Atd.



Zakládající členové: Soňa Švecová – 1946, Vít Mach – 1945, Milan Knížák – 1940, Jan Trtílek – 1938, chybí Jan Mach – 1943

Jaroslav Anděl

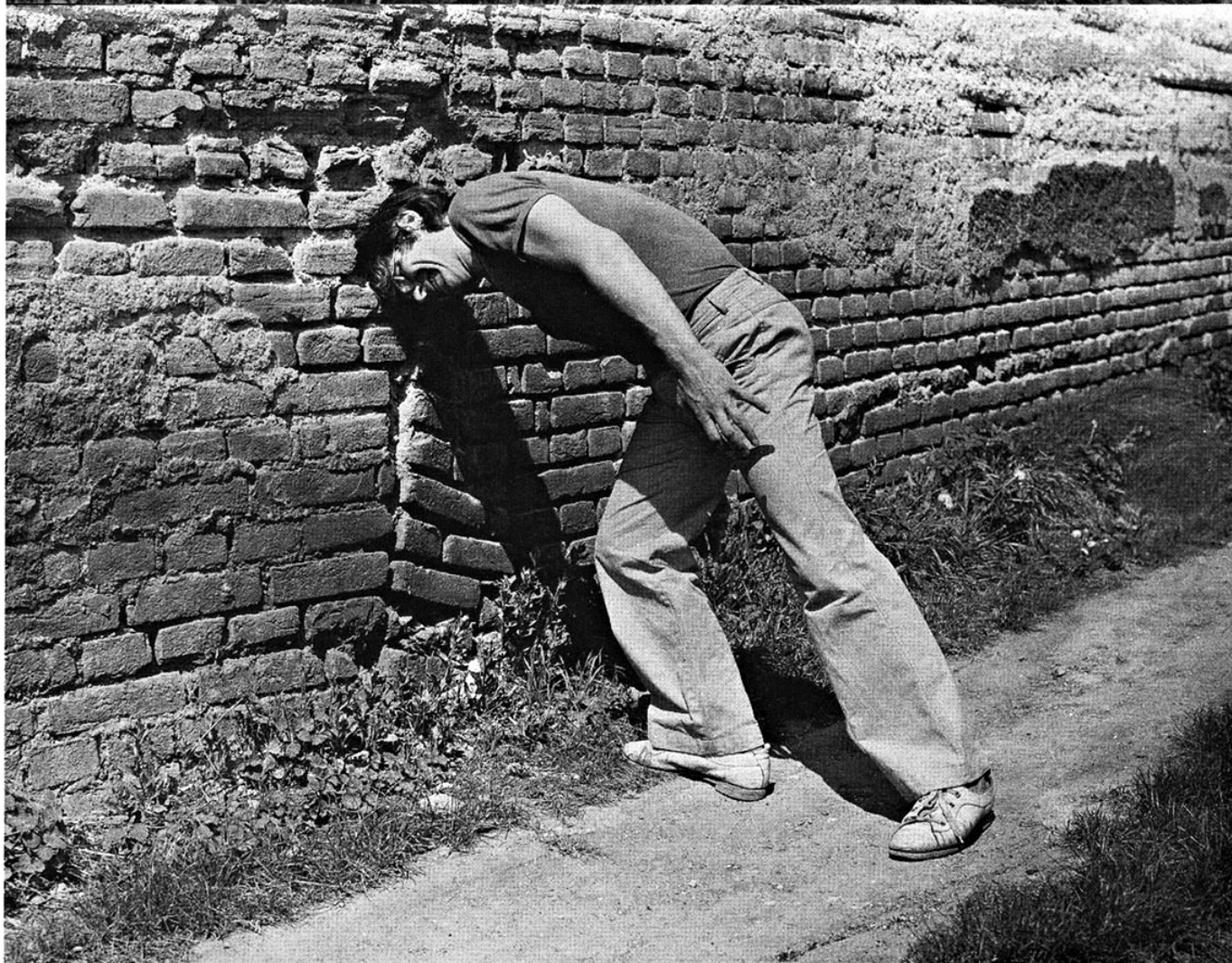
narozen 7. 6. 1949, adresa: 309 East 4th Street, New York N. Y. 10003

OSOBNÍ VÝSTAVY:

„Tráva“, Galerie mladých, Brno, 1979 (kat.)
„Cestou s Karlem Hynkem Máchou“, Galerie
výtvarného umění, Roudnice, 1978 (kat.)
Wroclawska Galeria Fotografii, Wroclaw, 1977 (kat.)
Galerie CVK, Bratislava, 1977
„Idiomy“, Vysokoškolský klub, Brno, 1977
„Elementy kosmologie“, Galerie Jilská, Praha, 1976
„Meditace o kruhu“, Minigalerie VÚVL, Brno, 1975
(kat.)

SKUPINOVÉ VÝSTAVY:

Happy Art Gallery, Student Cultural Center, Bělehrad,
Jugoslávie. „Mesta i Trenuci“, 1981
De Appel Gallery, Amsterdam, Holandsko. „Works &
Words“, 1979 (kat.)
Maki Gallery, Tokyo, Japonsko. „Experience Book“,
1979 (kat.)
Wroclawska Galeria Fotografii, Wroclaw, Polsko.
„Places and Moments“, 1979 (kat.)
Dziekanka, Varšava, Polsko. „Czechoslovak
Conceptual Photography“, 1979
Maki Gallery, Tokyo, Japonsko. „Body as a Visual
Language“, 1978 (kat.)
Dům umění, Brno, „Strom“, 1978 (kat.)
Museum of Contemporary Art, Sao Paolo, Brazílie.
„Visual Poetics“, 1978 (kat.)
Hallwalls, Buffalo, N. Y., USA, „Czechoslovak and
Polish Projects and Performances“, 1977 (kat.)
Museum of Contemporary Art, Eindhoven, Holandsko.
„East European Conceptual Photography“, 1977 (kat.)
Fotoforum, Kassel, Německá spolková republika.
„Photography as Art--Art as Photography 2“, 1977
(kat.)
Výzkumný ústav průmyslového designu, Praha,
„Příroda“, 1977 (kat.)



Ze série Idiomy, 1977

Vladimír Ambroz

narozen 29. 6. 1952, žije v Brně 623 00, Myslivní 40

Povoláním architekt, realizuje první akce, projekty, happeningy od roku 1974, dále celou řadu privátních i kolektivních akcí. Fotografie z těchto akcí vystavuje v Brně, New Yorku, Miami, Washingtonu, Kasselu, Zagrebu, Budapešti, Wroclavi, Varšavě, Neapoli a Madridu. Zúčastňuje se skupinových výstav českého konceptuálního umění ve světě. Organizuje poloilegální výstavy a setkání, poslední s performancemi Štembery, Kozelky, Ambroze v roce 1980. Na tomto setkání realizuje poslední videoperformance. Od poloviny sedmdesátých let činný v grafice, designu a scénografii. Do letošního roku realizoval několik desítek výstav v ČSFR i zahraničí, spolupracoval s televizí na desítkách pořadů (hlavně hudba a děti). S rockovými skupinami pracoval jako scénograf, navrhoval plakáty a obaly desek. Během osmdesátých let pracoval jako scénograf architekt, ve spolupráci s Divadlem na provázku. Příležitostně realizoval instalace (Dům umění, Rennes). V roce 1989 založil galerii a v roce 1990 otevírá tento podnik pod názvem galerie Ambrosiana. Dnes podniká také v oblasti architektury a designu. Při pozornějším pohledu jsou v jeho práci vidět konceptuální kořeny. Sám se považuje za multimediálního autora.



Projekt automobil, 1977



Hlavní třída, 1980



UMĚNÍ AKCE

Peter Bartoš

narozen 29. 4. 1938 v Praze, ŽIJE





Deštrukcia čierneho rastru v snehu, 1969 (Akcie v snehu, Bratislava)



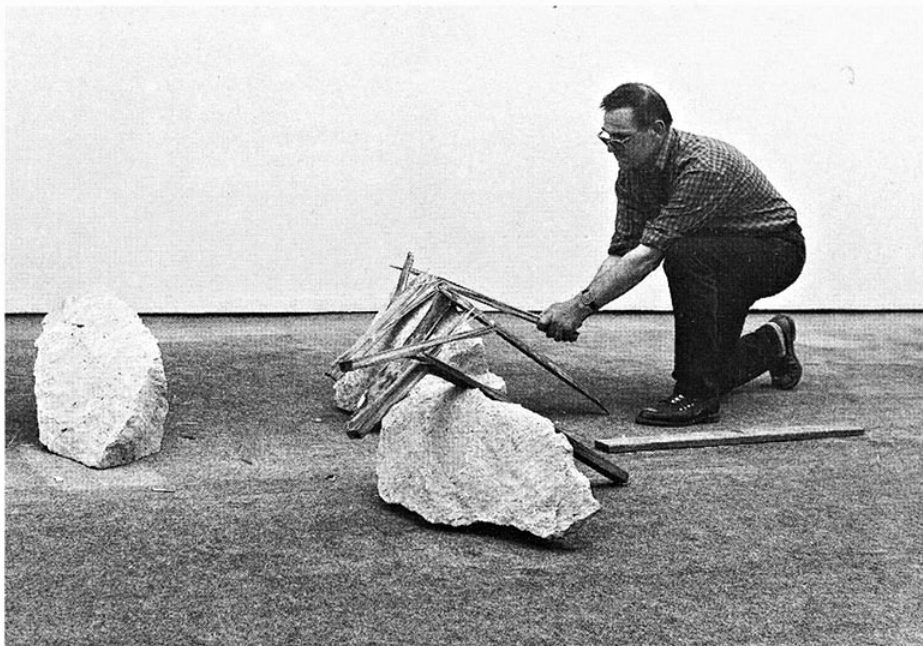
Sypanie snehu na čierny podklad, 1969 (Súčasť akcií v snehu, Bratislava)

Juraj Bartusz

narozen 23. 10. 1933 v Kamenine, bydlí v Bratislavě, Topolčianská 5



Vyhánanie zlého ducha vešvu z VŠVU, 1990
Bratislava – Drotárska cesta



Lámanie cez kameň, 1986, Košice

Eugen Brikcius

narozen 30. 8. 1942 v Praze, žije na Lieblgasse 2/32/26, 1220 Wien, Austria

Na počátku nebylo slovo. Z obavy, že přeče jen bude, jsem se je preventivně pokoušel učinit tělem. Projekt skončil dvojnásobným fiaskem. Tělo se příliš nevydařilo a navíc se to nevydařené happeningové tělo začalo vracet do slova. Do literárně osamostatněného happeningového libreta. Mně pak nezbylo než zabránit nástupu nevydařeného slova únikem do líbezného zcizujícího slova ne-českého. Ke slovu přišla latina.

Nejprve jsem ji „sekal“. Jako sudička staronovorození postál zástupce náčelníka pankrácké věznice, který mi za pobytu v soudní vazbě místo objednané latinské učebnice poskytl výše naznačenou informaci o tom, co že s latinou budu dělat. Pak se ale nade mnou slitoval a žádané mi za tři týdny dovolil. To stačilo. Atrapa těla mohla zdegenerovat ve slovo poměrně elegantně.

Po odpykání trestu jsem vydařené ne-české slovo tak dlouho kázal, až to Vladimír Borecký nevydržel a požádal mě o latinský překlad básně Chudobín od Václava Svobody Plumovského. Tim latina domluvila. Degenerace pokračovala přechodem na slovo psané. Šlo to tak hravě, že jsem brzy Plumovského odložil a dál si vesele veršoval sám. Když si teď tak pročítám, co jsem všechno složil, jen žasnu.

I liknavý čtenář vytuší určité radostné napětí. Jakmile se dílo triumfálně uzavřelo a já chtěl dát latině vale, přišel přítel Pavel Šrut a nekompromisně přeložil mé verše do obávané češtiny. Hned mi bylo jasné, že za těchto okolností latina ještě jít nemůže, přestože udělala své. Z lásky, na revanš a kvůli symetrii jsem do ní přeložil Pavlovy české verše. Zachránit se tím ovšem nedalo nic. Jen jsem latinské slovo, tento trucovitý pokus o zaretušování zániku happeningového těla, o to důstojněji zapomněl.

Tak to bylo a je se slovem, o tělu nemluvě. Vězí za tím matoucí útěcha. I když je teď s latinou amen, na konci slovo je.

Místo předcházejícího povzdechu nad zhrzeným tělem jsem měl spíš napsat „ich-formový esej“ o českém akčním umění druhé poloviny šedesátých let, jenž by mistry přecházel v autentickou pohádku se smutným, ale umělecky cenným koncem. První gramatická osoba by naznačovala, že píšu o tom, co jsem tehdy sám měl ve fokusu, ať už jsem to osobně dělal, nebo jen viděl, nebo se aspoň věrohodně dozvěděl. Označení pohádka by dávalo tušit, že se děly umělecké divy. Ve zmíněné době se odehrával zčásti vědomý, zčásti nevědomý pokus o happeningovou tělesnost (totéž se mutatis mutandis dělo i jinde – někde současně, někde s tím dokonce začali dříve – ale v naší pohádce bychom dali zahraniční do závorek). Literárně orientovaní tvůrci šli na tělo od slova, výtvarní (eventuálně divadelní či hudební) umělci se zase přibližovali čtvrtému rozměru právě tělesnosti z pozic dvoj- a trojrozměrnosti svého cechu. V textu bych ukázal na sobě i na jiných, jak a proč začal tento pohyb navzdory zčásti pozitivnímu ohlasu v odborných i laických kruzích „haprovat“.

Dosaženou „tělesnost“ odsunuly do pozadí scénáře, jež ji předcházely, a zbytnělé dokumenty, jež ji následovaly. Obě tyto náhražky těla putovaly na trh copyrightové marnosti, zatímco libretové naprogramované a fotograficky i jinak zdokumentované tělo jako by se scvrklo. Literát, jenž činil slovo tělem, i výtvarný či jiný umělec, jenž prodlužoval neuspokojivou tělesnost svého stávajícího žánru, přivedli na svět pouze tělesnou maketu. Oba se tím vlastně vrátili ke svému kopytu. Literát díky scénáři a výtvarný umělec díky závěsnému dokumentu. Oba ovšem obohaceni o novou kvalifikaci. Literát se pomocí závěsného dokumentu stal výtvarným umělcem a výtvarnému umělci zase umožnil scénář (publikovaný nezávisle na tělu, k němuž měl navigovat) vstup do literatury. A tělo se nekonalo.

Rigorózní kunsthistorik by se za těchto okolností měl jen k posouzení „koeficientu elegance“ tělesného nezdaru. Naše pohádka by však tak přísná nebyla. Umělecká úroveň kandidujících exemplářů je totiž překvapivě vysoká. Pro aktery tělesného fiaska mluví i jejich původní upřímnost. Teď dobře vím, že se tělo nepovedlo ani mně, ani jiným, ale tehdy jsem si spolu s ostatními upřímně myslel, že se tělo konat bude, nebo že se dokonce už koná. V roce 1970 jsem s happeningem, vlastně to byl v mém případě už land-art, definitivně skončil. Přišel jsem totiž na to, že neustálé padání akčního vaňky-vstaňky vydá za celý jeden žánrový pád, zatímco někteří sveřepě pokračovali, jako by si tohoto alarmujícího rytmu ani nechtěli všimnout. Na adresu opozdílů lze jen uvést, že zkoušeli či stále ještě zkoušejí vyzkoušené, a proto by se do našeho kréda nedostali ani oni, ani jejich éra.

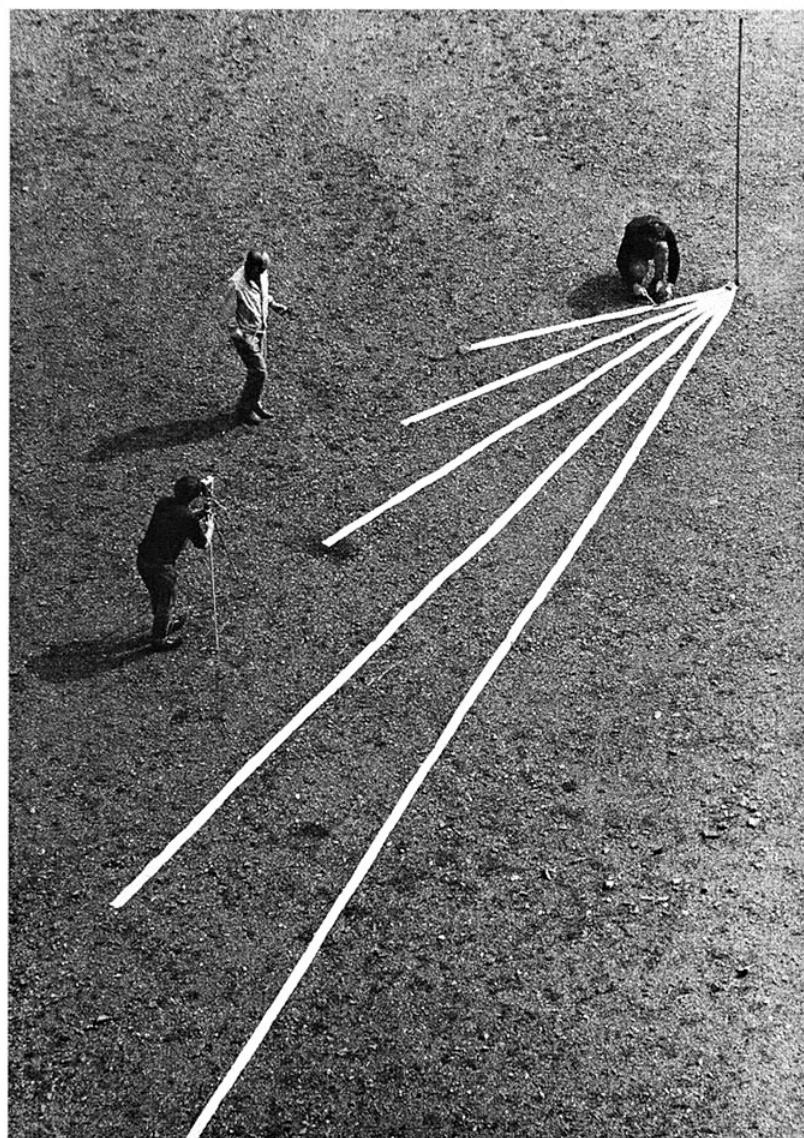
Druhá polovina šedesátých let proběhla opravdu jako happeningová pohádka. Na pozadí všeobecného úsilí o tělo by tak v našem textu defiloval jeden pohádkový exemplář za druhým. A kdyby některé pasáže vyzněly jako burleska, mohla by za to autentická fakta, o něž by se pohádka opírala, nikoliv moje imaginace. Příležitostný humor by ovšem brzy vystřídala odborná vážnost, zejména když by došlo na „vivisekci akční mršiny“ za účelem identifikace uměleckých aktiv, vůbec už nemluvě o konstatování omezené perspektivy oboru.

Esej by doprovázela rozsáhlá fotografická i písemná dokumentace (sic!), což by vzhledem k naší filipice proti náhražkám bylo jakýmsi metapotvrzením výtvarné agresivity happeningových exponátů (naštěstí nejsou agresivní pouze vůči tělu) a hlavně bezvýhodnosti žánrového automatismu. Útěchu ze zprofanovaného dokumentování by pak přinesl závěr pohádky: tělo se nezdařilo, ale umění na frak nedostalo.

Eugen Brikcius



Zátiší (Pes), jaro 1967, Kampa



Sluneční hodiny (9 hod), jaro 1970, Roztoky u Prahy

Ján Budaj

narozen 10. 2. 1952, bydlí Moskovská 11, 811 08 Bratislava



Obed. Na sídlisku v nedeľné poludnie stolujú aktéri medzi „galériami“ panelákov. Zosilňovače „vracajú“ do okien stoviek kuchýň štrngot, mlaskanie a zvuky obľúbenej rozhlasovej relácie.



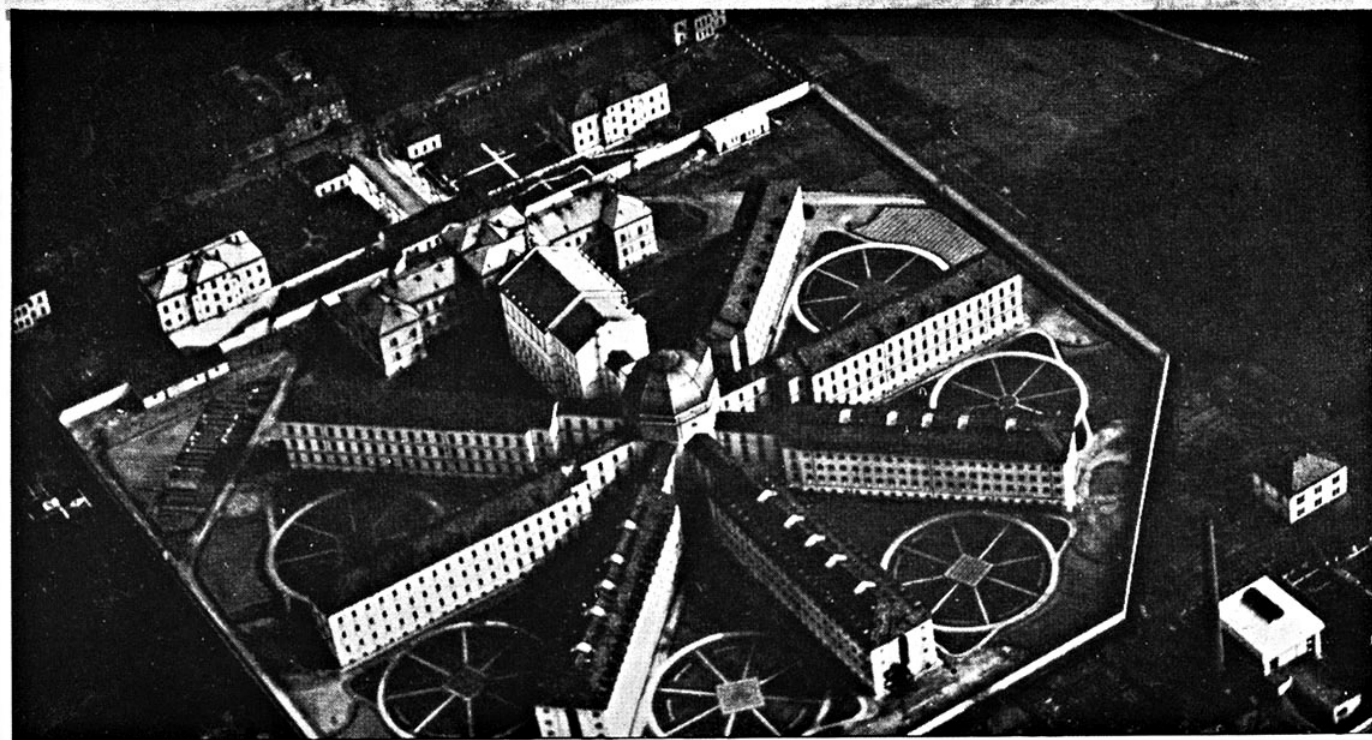
Jeden z artefaktov akcie „Týždeň fiktívnej kultúry“ (1979). Na plagáte sa propaguje neexistujúca hra E. Ionesca v neexistujúcom bratislavskom divadle. Miesto: nám. SNP. Doba trvania: cca 2 týždne. Ostatné: Film *Bolest'* od režiséra Bergmana v existujúcom kine (film s týmto názvom neexistuje), Výstava Salvadora Dalí in Memoriam (ešte žil, ale to tiež nebolo vlastne nikdy isté . . .). Koncert ABBY a Dylana v Parku kultúry a oddychu atď. Zahájené vyšetovanie skončilo neúspešne.



Aktivita združenia Spoločnosť intenzívneho prežívania. Aktéri ležia v úzkej uličke, prechádzajúci občania sa s nimi rôzne „vysporadúvajú“. Na snímke: do uličky práve vchádza divákmi vďačnými divákmi privolaná hliadka VB.

Pavel Büchler

narozen 13. 6. 1952, žije na 148 Gwydir Street, Cambridge, Great Britain



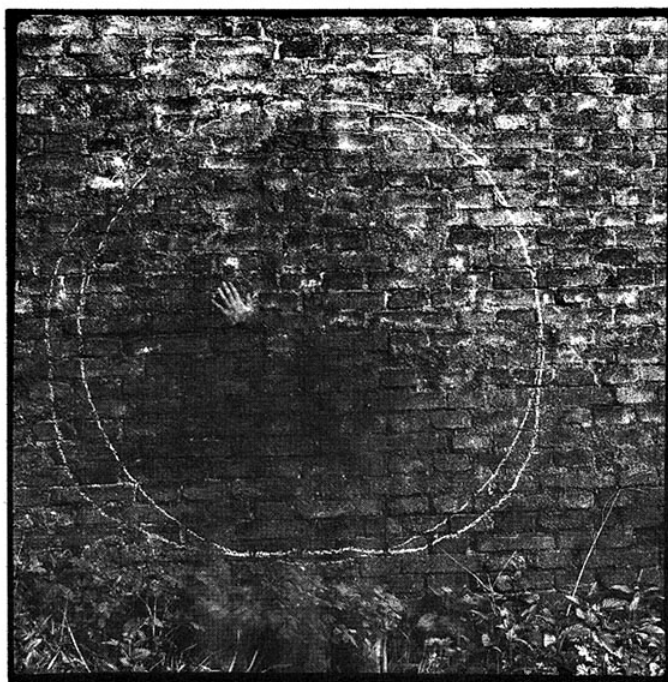
Hmotné skutečnosti

Fotografie, krajina

22. prosince 1975, Konojedy, 40 km od středu, 7 osob, 1 den
(nucená práce)

Fotografie, krajina

1979, Bory – Plzeň, 105 km od středu, ? osob, 1 rok
(oddechová činnost)



Slepé kresby pod dohledem . . .

Praha, duben roku 1978.

Sám, poslepu, z povzdálí sledován okem fotoaparátu, jsem zkoušel, tak přesně, soustředěně a pomalu, jak jen je to možné, nakreslit kruh.

Z povrchu na povrch, ode zdi ke zdi, z místa na místo, ode dne ke dni.

Hodinu, deset let, deset minut.

Od té doby dělám sochy – ze slov, času, událostí a paměti.

Cambridge, duben 1991

Robert Cyprich

narozen 13. 9. 1951 v Levoči, pošt. schránka 812 99 Bratislava



Dve paralely, vzdialené od seba 10 cm, dlhé 50 km – pocta Walteru de Maria (Festival snehu, Vysoké Tatry, 1970)



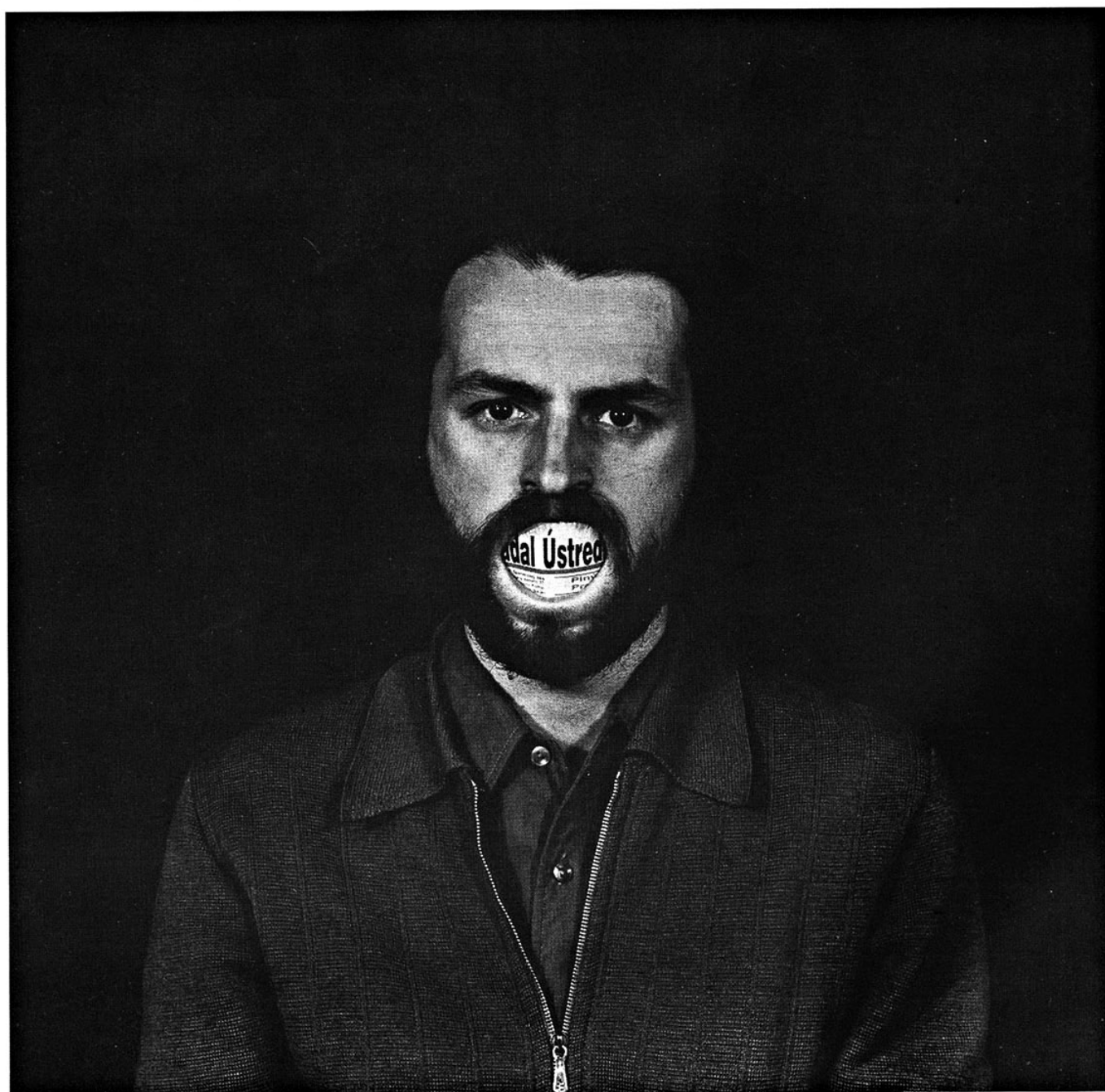
Everyone has something to say, 1970 (Festival snehu, Vysoké Tatry)

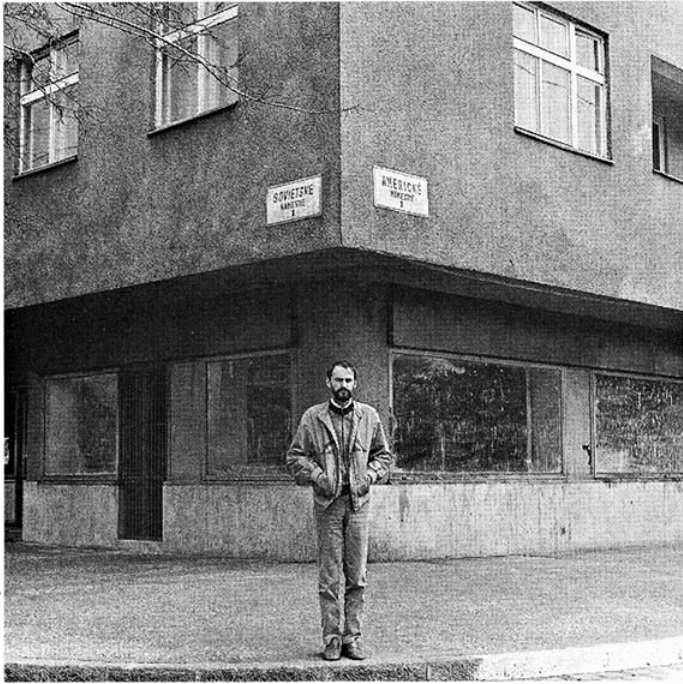
UMĚNÍ AKCE

Ľubomír Ďurček

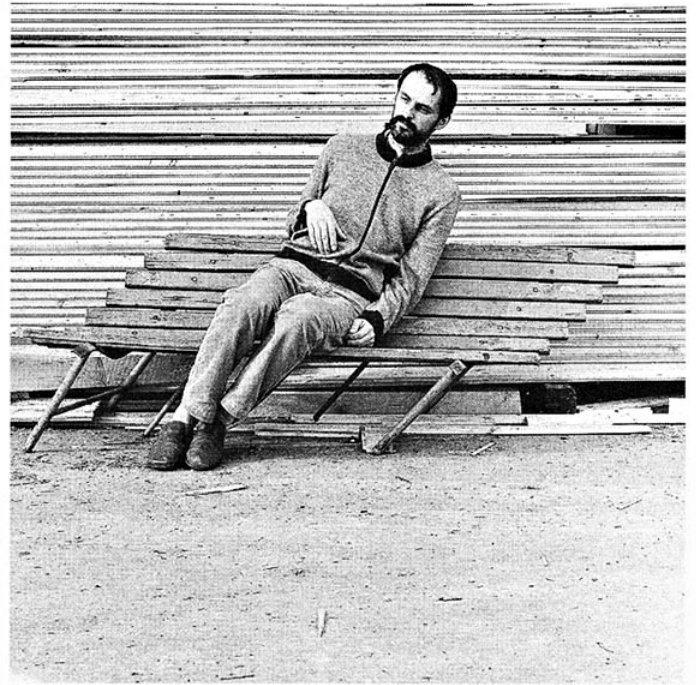
narozen 30. 8. 1948, bydlí Kuzmányho 12, 811 06 Bratislava

Návštěvník (5 návštěv), 1980





1. mája 1987



Park kultúry a oddychu, 9. mája 1987



Pezinok, 1988



Kultúrna hra, Vojanovy sady, 08. 08. 88

Stano Filko

narozen 13., 14., 15. 6. 1937, bydlí Komarnicka 22, Štrkovec-Bratislava / 231 West 29th Street, apt. 1104,
N. Y., USA

Stanislav Filko

1937–1977

Stan Fylko

1978–1987

Stan Phylko

1988–

červená

modrá

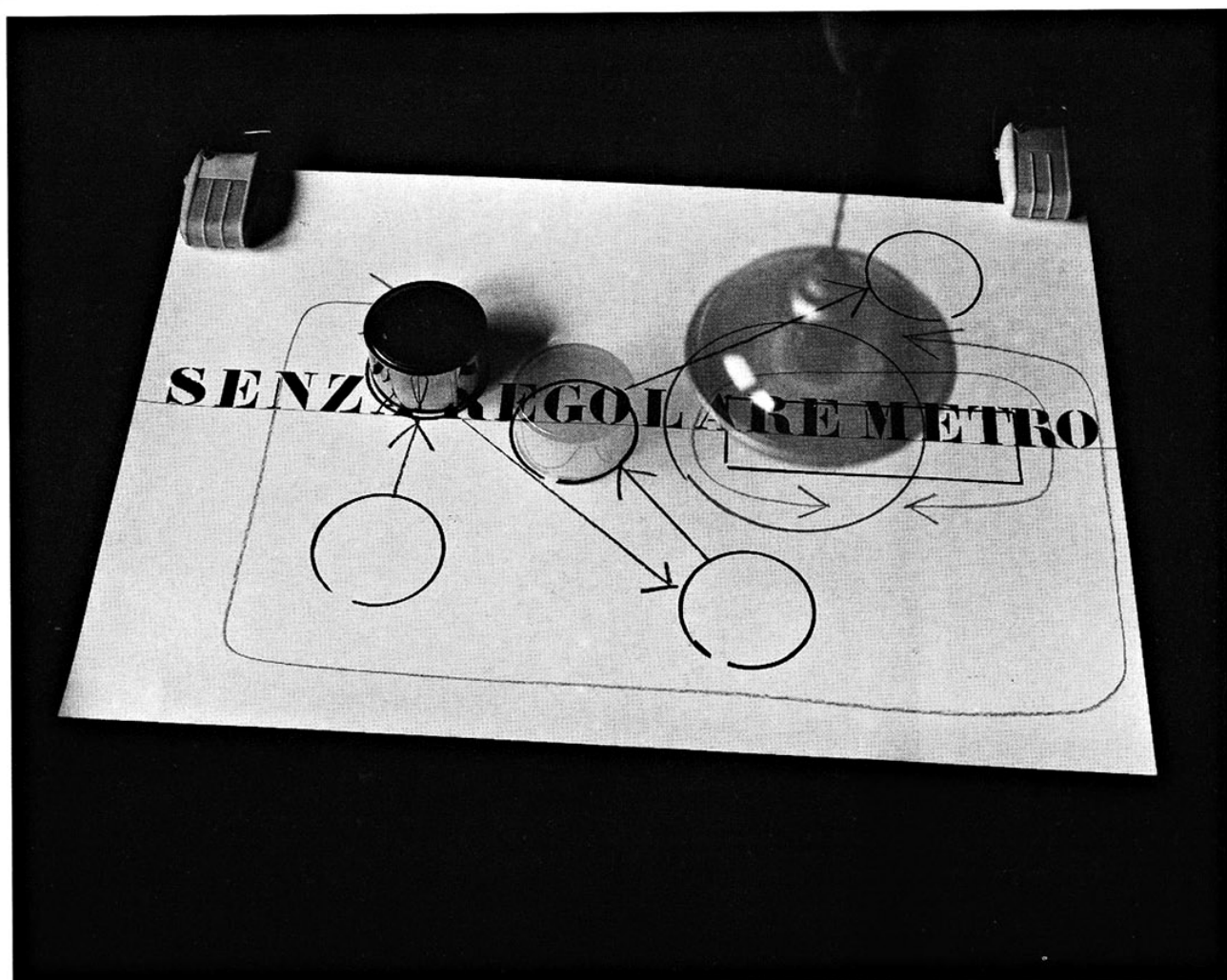
biela

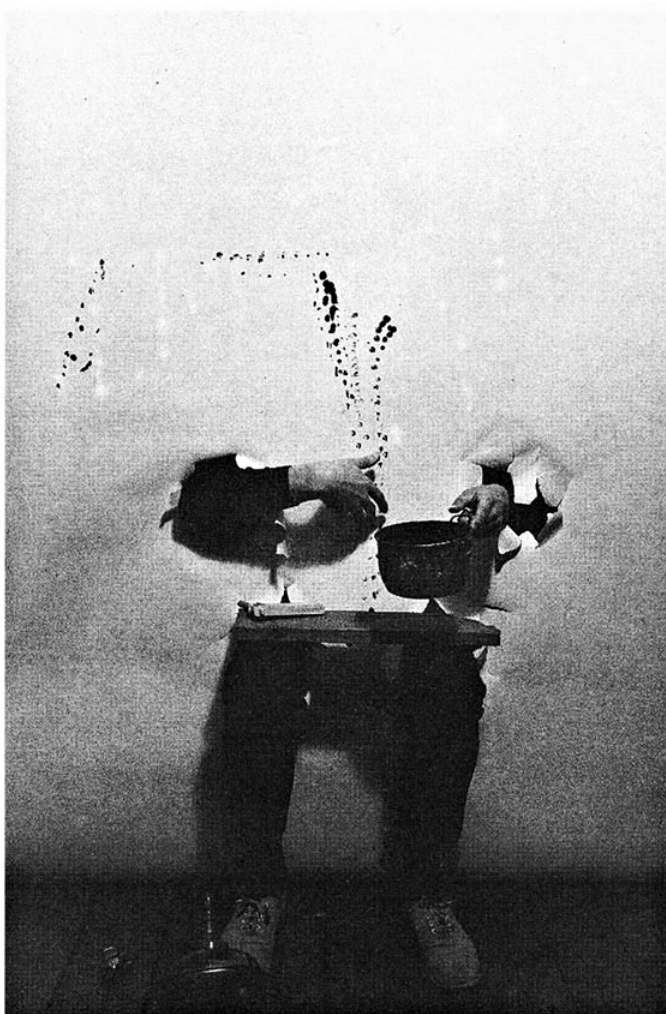
” Identita mojej tvorby je konceptuálna: má tri smery alebo cesty rovnoprávnej energie, podobne ako slovenská zástava: biológia - červená, kozmológia - modrá, ontológia - biela. Toto rozdelenie je zároveň internacionálne až kozmologické.”

Stano Filko

Milan Grygar

narozen 24. 10. 1926 ve Zvolenu, bydlí Nikoly Tesly 4, Praha 6

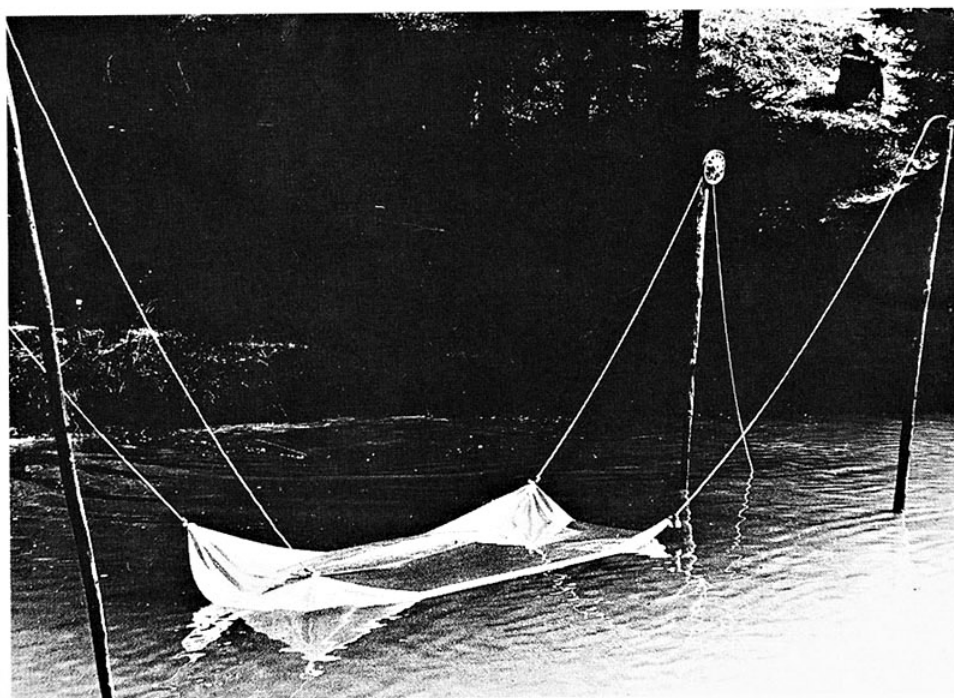
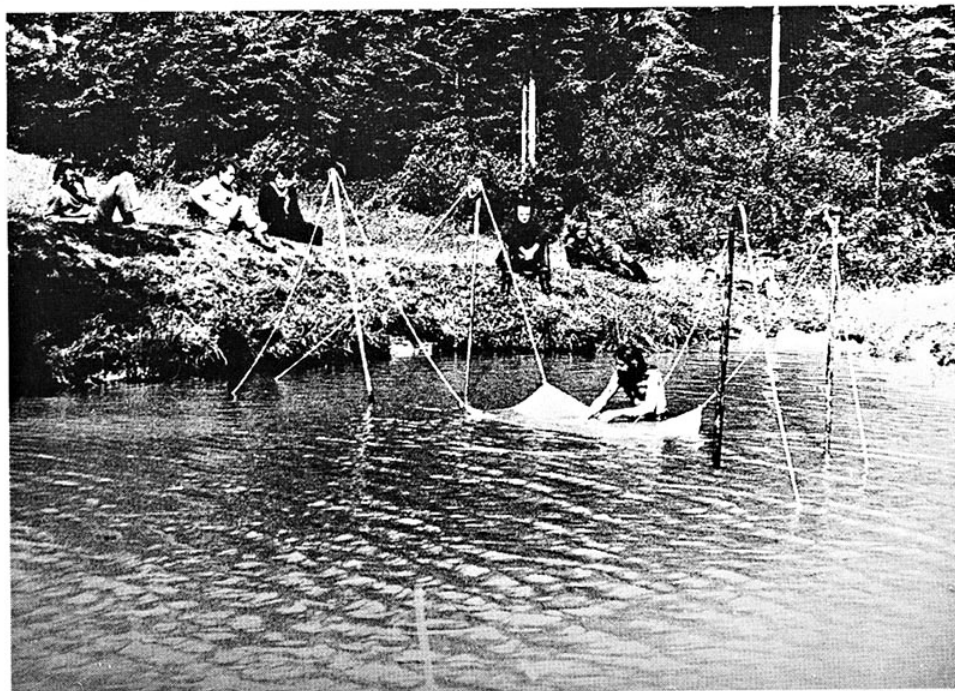




Hmatová kresba, akustické předměty, 1969

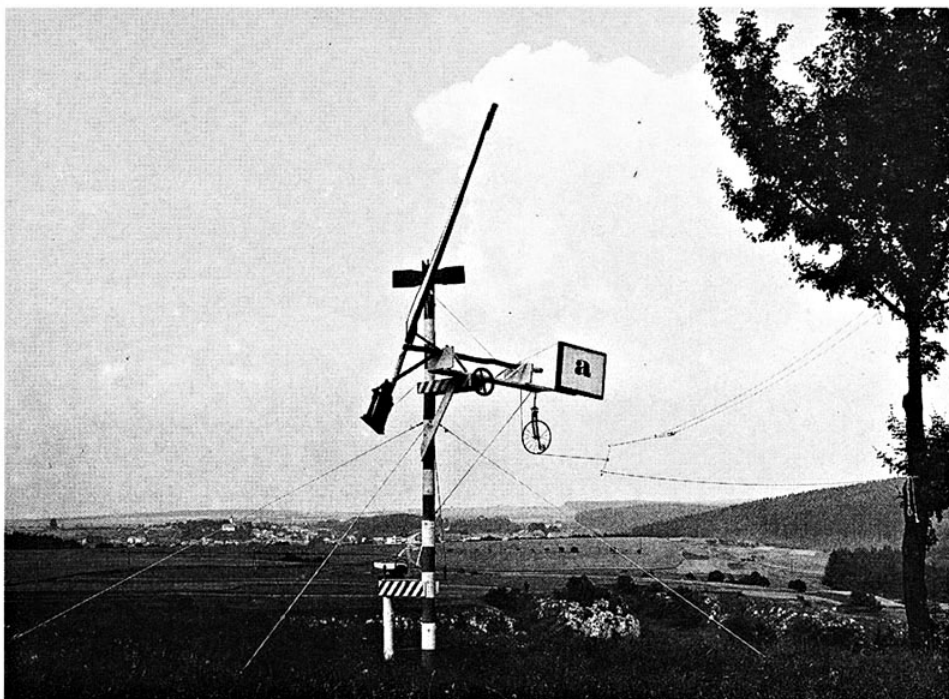
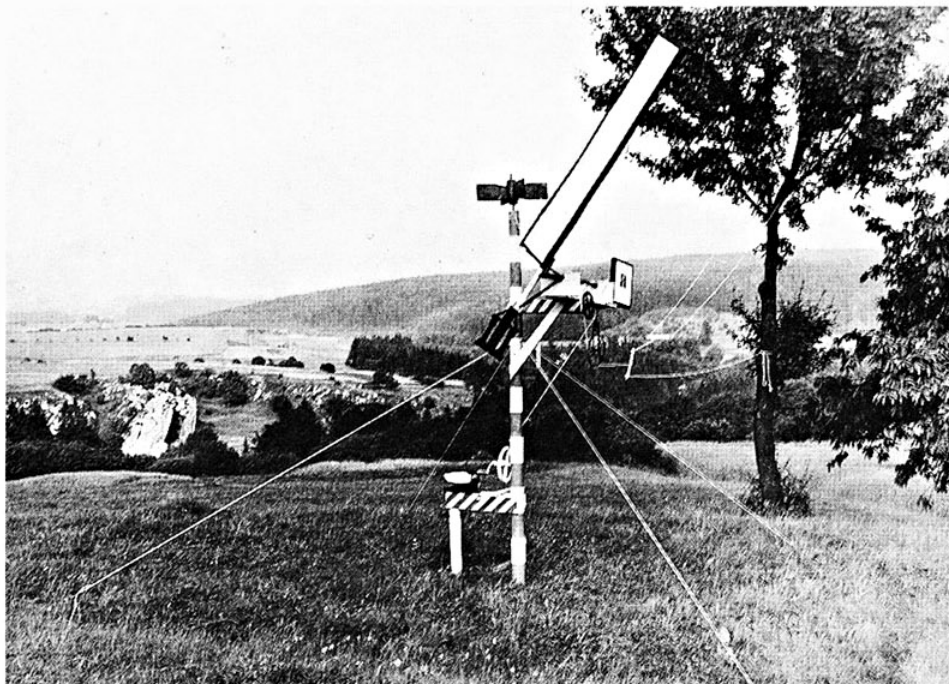
Miloslav Sonny Halas

narozen 13. 10. 1946 na Českomoravské vysočině, bydlí v Bezručově 17, 602 00 Brno



VODA KONTRA GRAVITACE – 17. 8. 1972, jezírko severně od Rudic, okres Blansko

Otáčení Země není konstantní, a to vede k nepatrnému odlehčení nebo přetížení hmoty. Ženeme-li tuto nepatrnou výchylku do extrému, dostaneme přetížení (odlehčení), které může markantně změnit život na Zemi. V projektu „Voda kontra gravitace“ jsem pracoval s přetížením a vodu jsem si vybral proto, že velmi citlivě reaguje na zvětšenou gravitaci; vsakuje se do Země rychleji než jindy a i ty nejrozsáhlejší vodní hladiny mění v poušť. Snažil jsem se tomu předejít tak, že jsem pod vodní hladinu rozprostřel igelitovou plachtu, jejíž rohy zvedala lana vedená přes kladky na podpěrách k závažím na druhém konci. Vzniklo zařízení, které za jakéhokoliv přetížení zůstává v klidu. Síla působící na vodní hladinu při zvýšeném přetížení zároveň působí na závaží. Ta pak pomocí lan přes kladku tuto sílu anulují a voda v igelitu bude zachována za jakékoliv gravitace.



STABILIZACE SADU (STROMU) – 27. a 28. 6. 1972, Moravský Kras, okres Blansko

Vítř nám neustálým ohýbáním stromu nejen narušuje kořenový systém, čímž se omezuje přísun živných látek, ale i strom se nám tím uvolňuje a stává silně labilním. Ohýbáním kmenu pak dochází k narušení tkáně, v horším případě i dřevě. Nemožno pominout negativní působení větru v době květu. Mnohdy bývá strom tak značně zmítán povětřím, že včela a jiný hmyz se na květ nemohou patřičně navigovat a stává se, že je často opylena jiná rostlina stabilnější. Například plevel a jiné bylí. Tomu jsem chtěl zamezit stavbou mobilu, který by tento nežádoucí jev anuloval. Kromě využití fyzikálních zákonů (kroutících momentů kladky, páky) působil i jako estetizující prvek v krajině.

Ve všech gravitačních cyklech vycházím z konkrétní přírody a jejích fyzikálních zákonitostí, abych je mohl vzápětí popřít anebo ironizovat. Snažím se vytvořit model, který se vymyká tradiční estetice, vymezené jednou provždy Eukleidem a Newtonem. Nesnažím se o smyslovou postizitelnost jevů, používám obráceného postupu. Vycházím z neviditelných sil a snažím se přítom vytvářet výtvarné ekvivalenty, jež tyto síly vyjádří.

M. H.

Josef Hampl

narozen 17. 4. 1932 v Praze, žije Janovského ul. 3, v Praze 7

Soupis realizovaných akcí a instalací:

Akce Šipka, lokalita Hrušov nad Jizerou, září 1976, 10 realizací – **Prostorové plastiky – Cesta – Levitace šipky – Kyvadlo – Šipka v lese – Modré z nebe – Plovoucí plastika – Seriál** – různé kompozice na střeše, materiál organtýn, provaz, pruty, polystyrén.

Světelná šipka, Praha 8, ateliér, 15. 9. 1976, 1×1 m, prskavky.

Akce Karlín, Praha 8, ateliér, listopad 1977, 24 m², dřevěné rámy, organtýn, černá vlna.

Krychle, lokalita Hrušov nad Jizerou, červenec 1979, 6×6 m, více akcí, kovová krychle, textilní stuhy.

Přemístění – pískovna Dražice, srpen 1979, tři akce, 2×2 m – 10 m – 1 m, hlína.

Nábytek – Praha 7, červenec 1983, 2×2 m, dřevěná skříň, latex.

Tramvaj I – lokalita Hrušov nad Jizerou, srpen 1983, tři akce, 1×2 m – 2,5×2,5 m – 4×5 m, latě, textilní stuhy, křída, uhel.

Kaskáda – lokalita Hrušov, srpen 1983, 2×5 m, sekaná skála.

Kameny – lokalita Hrušov, srpen 1983, 2×5 m, sekaná skála.

Horizontální dialog – Symposium Chmelnice, Mutějovice, září 1983, 8×8,5×100 m, organtýn, prádelní šňůry, černá barva.

Labyrint – lokalita Hrušov, 17. 8. 1984, 14×25×8 m, organtýn.

Závoj – lokalita Hrušov, 21. 8. 1984, 21×21×16 m, organtýn, šňůry.

Tramvaj II – lokalita Hrušov, 27.–31. 8. 1984, 7×2,5 m, lano, papírový tubus, sekaná skála.

300 kg hadrů – Akademie výtvarných umění Praha, 12. 9. 1984, dvě akce, 4×4 m, 10×16 m, barevné hadry.

Schody – lokalita Hrušov, srpen 1985, 25×7 m, sekaná skála, dřevo, provaz.

Paříž–Praha–Paříž – Chessy-Montevrain, dvě akce s Janem Sekalem, 1986, **1. Lettre – Dopisy**, 4×10×10 m, provaz, alobal, **2. Colonne – Sloupy**, 5×10×10 m, kámen, alobal, noviny, igelit, plátno, provaz.

Krajina klínu – Klín krajiny – Forum 88, Tržnice Praha 7, 1988, 8×4×3 m, papírové tubusy, plátno, nitě, tuš.

Sloup krajina – Technické museum, Praha 7, 1989, 4 m×10 cm.

Výš a chlupatějc – 6 m×8 cm, papírové tubusy, plátno, carbon, papír, nitě, železo, tuš.

Paříž–Praha–Paříž II – Moissy-Cramayel, dvě akce s Janem Sekalem, 1990, **1. Návaznost I** – 40×6×3 m, sekaná hlína, barevný latex, organtýn, alobal, televizor, tři křesla, 16. 7. 1990. **2. Návaznost II** – 25×25×1 m, organtýn, alobal, kámen a autoři, 17.–18. 7. 1990.



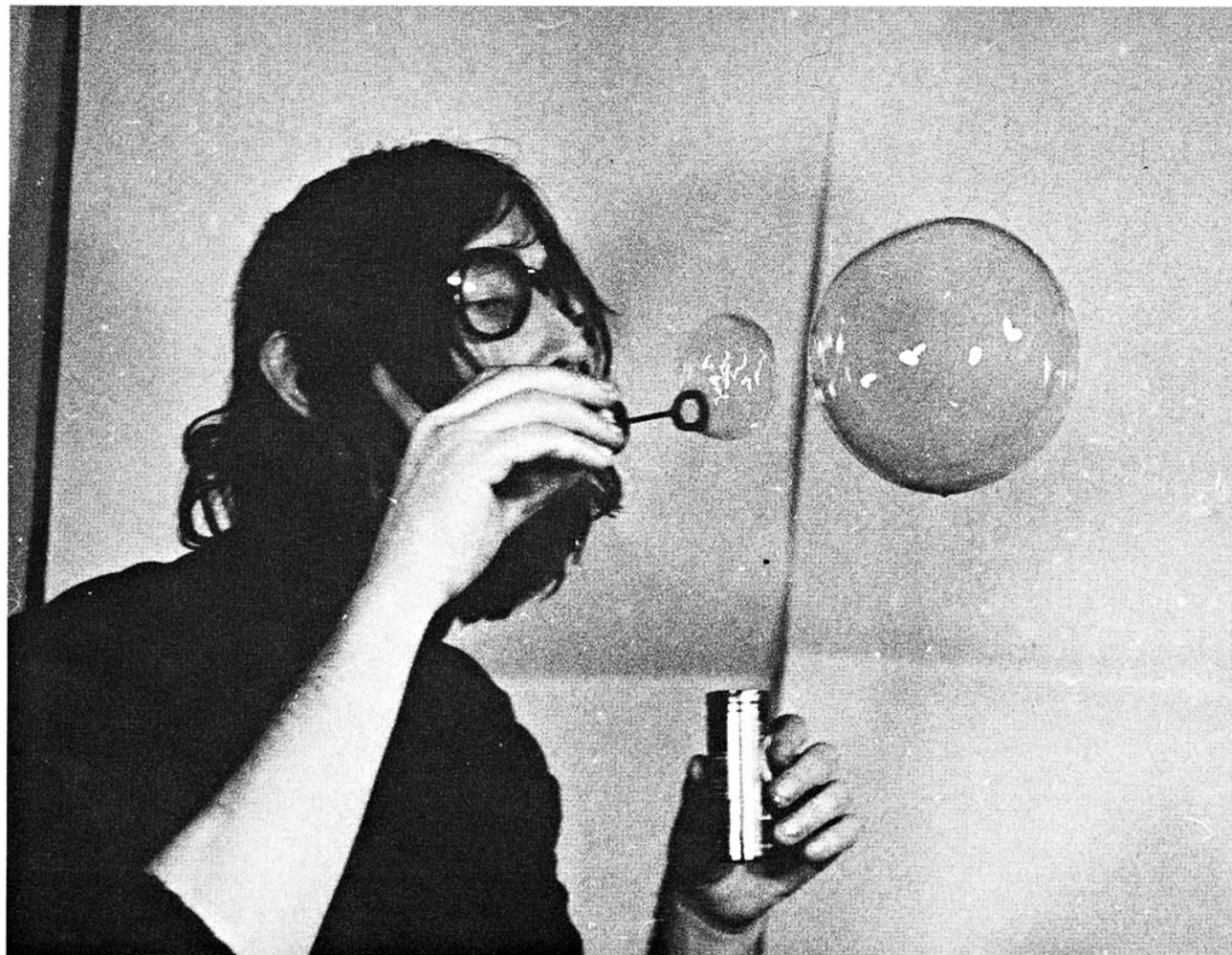
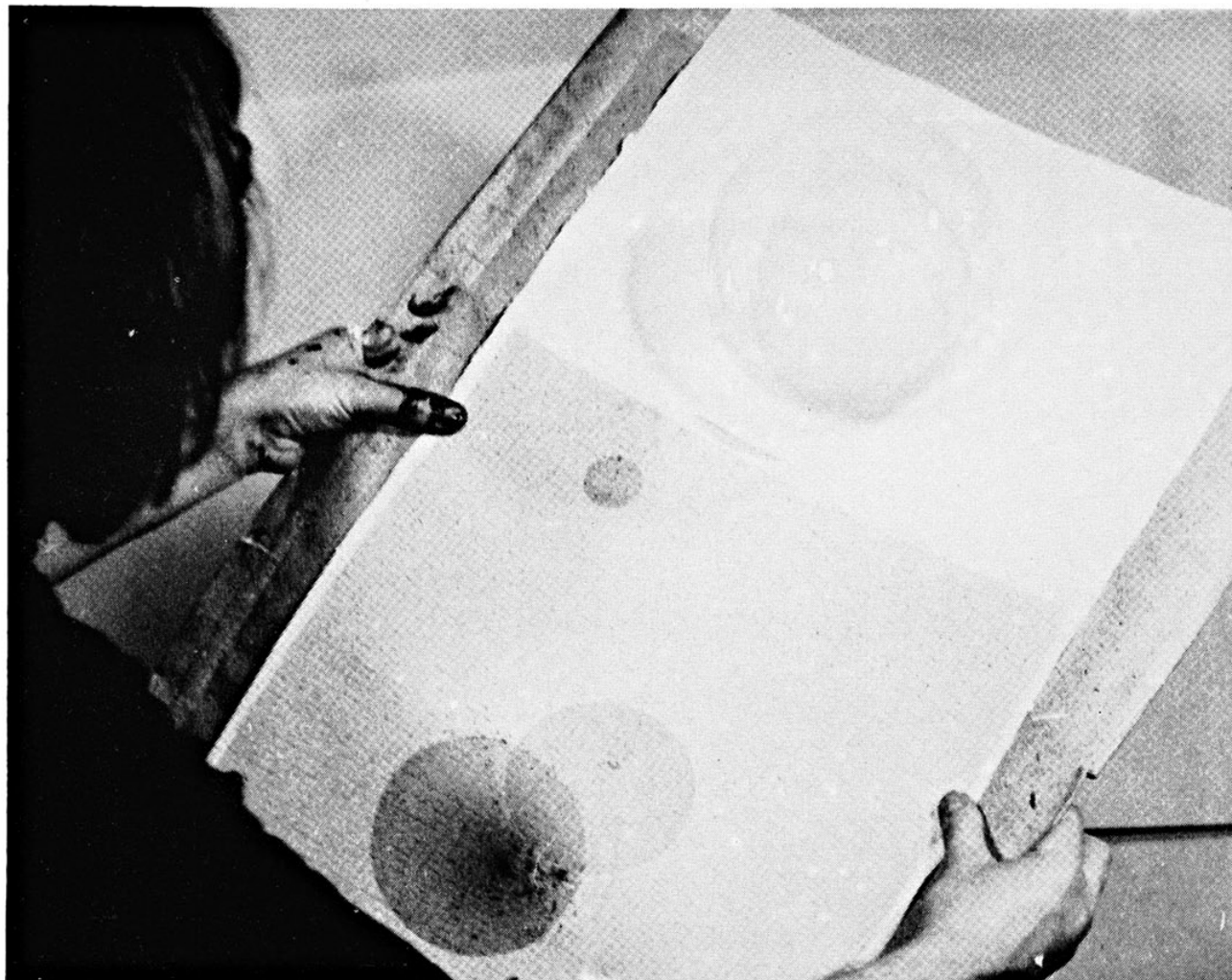
300 kg hadrů – Akademie výtvarných umění Praha, 12. 9. 1984 dvě akce, 4×4 m, 16×16 m, barevné hadry

Olaf Hanel

narozen 21. 1. 1943, bydlí v Praze 1, Lázeňská 6

S odstupem let, kdy mé aktivity v oblasti tzv. akčního umění nahlížím jako krátkou periodu, která předznamenala v mém případě to, co mělo následovat a následovalo později, nemohu se ubránit dojmu, že šlo o pokus o nemožné: koncepty těchto aktivit jistě také patřily do sféry umění, bez požadavku zaobírat se produkcí výtvarných artefaktů, směřovaly imperativně k snahám prožít daný čas v tanci událostí, kde ono „umělecké“ existovalo, bylo však zároveň zpochybňováno a zůstávalo spíše jen prostředkem. Samozřejmě, vzhledem k tehdejšímu světovému zájmu o tyto polohy bylo celkem snadné nechat se jeho komunikačními mechanismy vynést a vyvolat zájem, jakkoliv v českém prostředí se mohlo zdát, že jde o gesta pionýrská. Ale právě ono prostředí, geopolitická situace atd. rychle ukázaly, že samotná realita důvody k těmto aktivitám rychle a drasticky zpochybnila. Prostředky se ukázaly nedostatečné, nevyhovující a ona sama vlastně zbytečná. Zůstalo něco vzpomínek a dokumentů, jakkoliv uchvacujících, stejně však usvědčujících.

V mém případě k tomu došlo kolem roku 1973. Bylo to v době, kdy ještě jinde docházelo ke snaze učinit politiku předmětem umění. V mém případě šlo spíše o snahu učinit organizaci přátelských autobusových jízd např. tvůrčím aktem. Bez škodolibosti mne tehdy již naplňovaly např. křeče pražských bodyartistů shovívavým opovržením. Na publikační možnosti, o které tehdy v zahraničí zrovna nouze nebyla jsem až na 2–3 výjimky zpočátku nereagoval. Byla v tom i notná dávka vzpurnosti, která patří k mládí. Bylo to zároveň i gesto směřující k čemusi co bych nazval čistotou, možná jen naivitou. V kontextu světovém, jak „čistotě“ rozumím, existovala-li kdy, vzala tato čistota v této chvíli již za své. Pak jsem se představil bublinovými komorními realizacemi, které vznikaly v soukromí jako doplňující aktivita. A po té již spousta práce, zvláště v zahraničí. Leccos se změnilo, stal jsem se sochařem antiskulptur, dokonce malířem krásných závěsných obrazů. Co mne to ještě čeká?



Bublinová akce, 1972

Vladimír Havlík

narozen 7. 2. 1959, žije v Olomouci, Riegrova 17

Pokus o spánek /1982/

Jakoby pohřbený, jakoby mrtvý

Přikrytý loukou . . .

Tíha hlíny a tíha vědomí. Vůně trávy.

Zdálo by se: nejpřirozenější způsob spánku

Přesto – neusnul jsem





Svatba, 1982

Vladimír Havrilla

narozen 13. 5. 1943, bydlí Hlboká 1, 811 04 Bratislava

MISSISSIPPI ASI

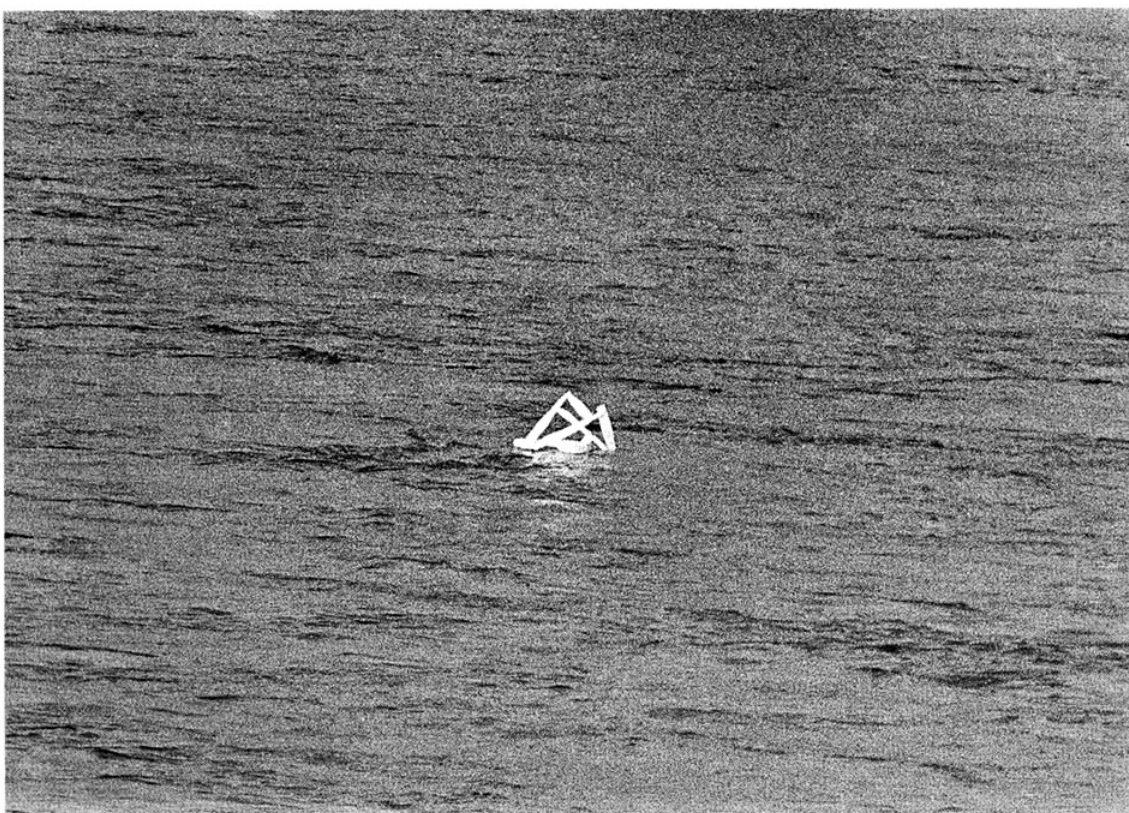
V strede širokej rieky pláve plť. Rieka je široká ako Mississippi asi. Na plti je šiator. Na brvnách vyhriatych slnkom leží a spí stavec. Leží tam aj pes. Hlavu má položenú na ruke starca. Je ticho a pes má otvorené oči. Vedľa je pohodený tranzistor, ale má už veľmi slabé baterky, takže znie ťažko definovateľná melódia. Nikto nikdy sa nedozvie, na čo myslel pes.

Čitateľ však iste tuší, že rozprávač, plť, stavec i pes sú jedna a tá istá osoba. Dozvie sa, na čo myslel pes. Pes myslel: „Som tu so svojim pánom a je nám spolu dobre.“

„Som tu so svojim pánom a je nám spolu dobre.“ Na to myslel pes. A teraz písmeňá z papiera p m ly miz ,



„Dve plátna“ happening 26. 5. 1980 (Praha)



„Labutia pieseň“ 18. 10. 1990 (Bratislava)

Dalibor Chatrný

narozen 28. 8. 1925, bydlí v Brně 602 00, Botanická 8

„Rád bych pojmenoval pradávnu zkušenost tvorby.
Její zdroje čerpají z energie intenzitou připomínající tu jadernou.
Jsou nabíjeny vyhraněnou komplementárností pólů.
Několika mně blízkými způsoby pohybují se mezi nimi, uvnitř vibrujících sil.
Tyto vydávají trvalé svědectví skrytého kódu.
Toho, který zprostředkovává duchovní záření.“



Ruka – magnet, 1974



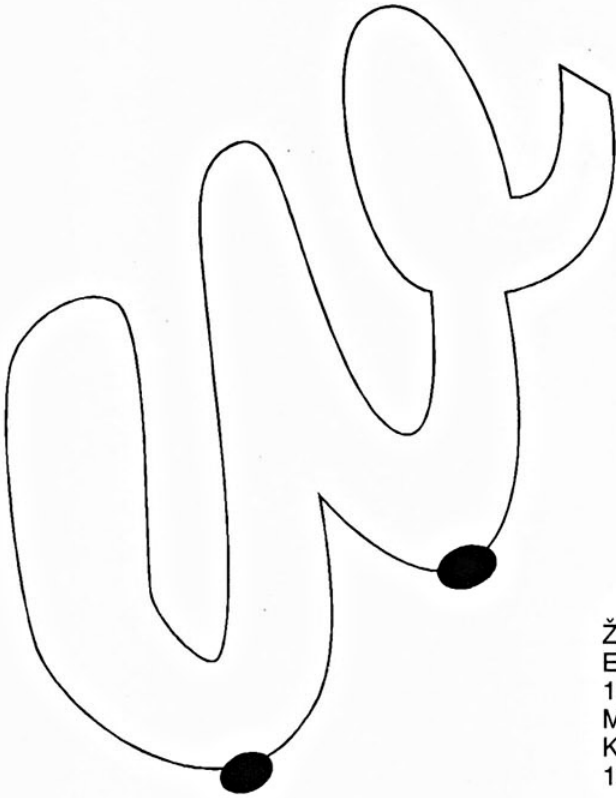
Autoportrét, 1978



Souvislosti protilehlých horizontů, s autoportrétem, 1973

József R. Juhász

narozen 18. 7. 1963 v Kameníne, bydlí Jazdecká 20/6, 940 80 Nové Zámky



Narodil som sa 18.7.1963 v Kameníne okr. Nové Zámky. Žijem v Nových Zámkoch. Od roku 1987 som vedúci STÚDIA ERTÉ (medzinárodné štúdio alternatívneho umenia). Od roku 1989 som redaktorom medzinárodného časopisu MAGYAR MŰHELY PARIS-WIEN-BUDAPEST. Moja básnická zbierka KORSZERŰ SZENDVICS (Moderný chlebiček) vyšla v roku 1988 v Bratislave.

Výstavy:

- 1987- Keď je Kassák niekto iný - Budapest, Szeged,
- Segunda bienal internacional de poesia visual y alternativa en mexico - 1987-88 -MEXICO, Xalapa, Calexico, Tijuana, San diego
- Stamp images - Museum of Fine Arts - Budapest
- 1989- Voľný priestor - Szombathely
- International exhibition of visual poetry of SAO PAULO - Brasil
- Symmetry and Asymmetry - Hungarian National Gallery
- 1990- MÉDIUM ART - Budapest
- & mail art výstavy od r. 1987

Performance

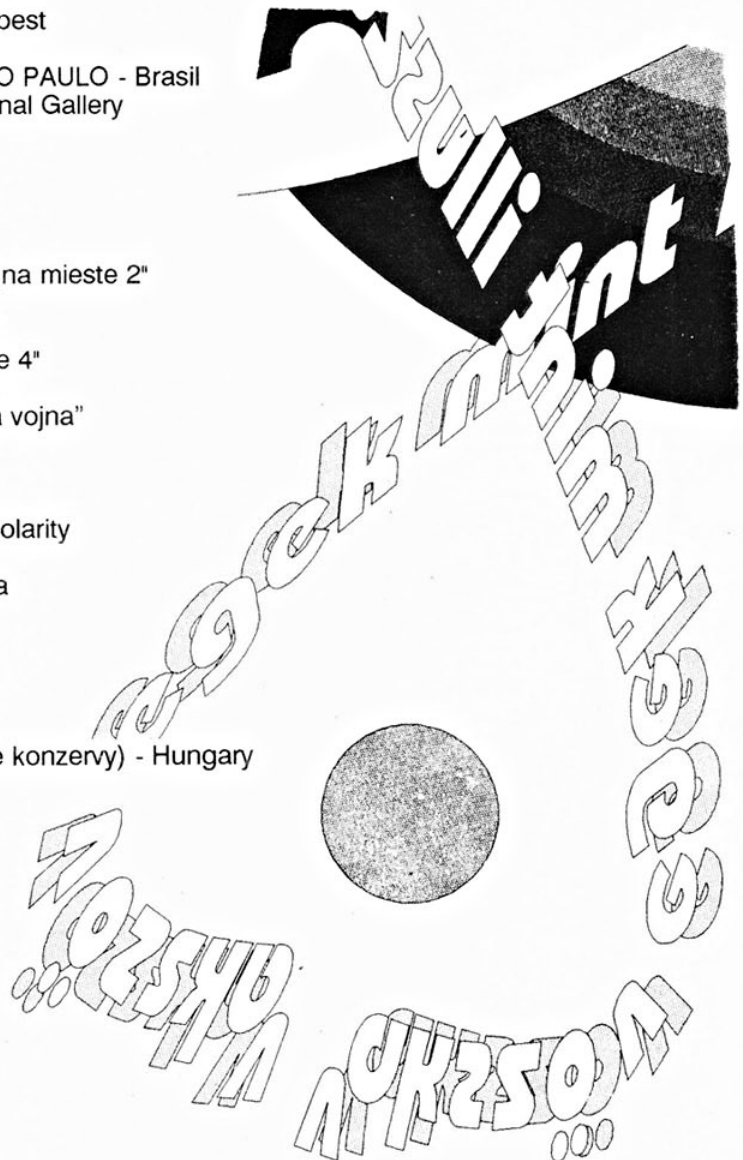
- 1987 - AEDK Klub Praha - „na mieste 1“
- 1988 - POLYPHONIX 12 - Szeged - Hungary - „na mieste 2“
- INTERMÁMOR - Budapest
- AGRIPPA - Tarascon - France - „na mieste 3“
- Nové Zámky - Festival Stúdia erté - „na mieste 4“
- 1989 - Szombathely - Magyar múhely találkozó
- Fialat Művészek Klubja - Budapest - „Studená vojna“
- 1990 - NAP-NAP festival - Budapest
- EX-PANZIÓ - Vác - Hungary
- Concerto for concrete !
- Podiel - ! - TV S1 Bratislava - Polarity
- Balettpoetry - !
- 1991 - Festival intermediálnej tvorby - Bratislava

fónická poézia

- 1987 - Budapest - Vasas műv. ház
- 1988 - Rádío Bartók - Hungary
- 1989 - JAİK klub Bratislava
- 1990 - Rádío Bartók - Hangkonzervek (Zvukové konzervy) - Hungary

Publikácia

- K&K revue - Paris
- DOC(K)S - Paris
- Magyar Műhely - Paris-Wien-Budapest
- ÚJ SYMPOZION - Novi Sad - Juhoslavia
- ÚJ HÖLGYFUTÁR - Budapest
- Dotyky - Bratislava
- Fragment K - Bratislava
- Monthly - Nippon - Japan



Ivan Kafka

narozen 29. 2. 1952 v Praze, bydlí Janovského 52 v Praze 7

1967–71 Střední odborná škola výtvarná

1972–73 praxe uměleckého kováře (Jihlava)

1974–76 meteorolog (vojenská služba)

od roku 1975 projekty, instalace, realizace pro krajinu, prostor a město.



Bílá koule na Bílé hoře, sníh, Ø 230 cm, Praha, 1984

Jaroslav Karchňák

narozen 6. 1. 1956, bydlí v Benešově nad Ploučnicí 407 22, Sídliště 629

Hele, to je von, co to zase bude
... a vůbec, kde se tu vzal

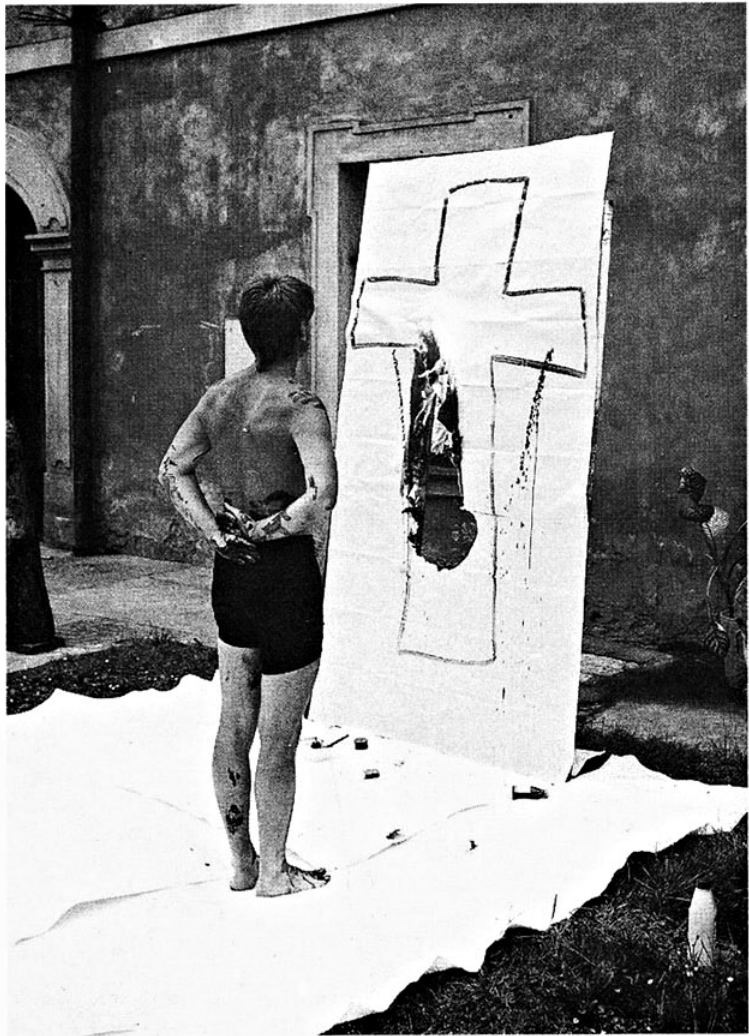
PERFORMANCE, coby akční umění . . . ano . . . jako akce proti lenivosti myšlení každého jednoho v prostoru a čase. Použití prostředků od mlhoviny výšek, skrze vodu, zemi k ohni. Uvědomování si sebe a druhé v okolnostech žití s použitím nejen své energie. Provází ji touha dostat se za nynější stav morálky. Ven z umělých konvencí společnosti. Revoltou mladosti proti směšnému, tupému myšlení uměle vytvořeného.

Zdroj sil vidí v přírodě, kde dochází k přirozenému obnovení. TEDY NÁVRAT K PŘÍRODĚ, mýtické Matce-Zemi, která přivádí ancestrální zkušenost k novému životu v nových formách a obsahu (rituálů).

Žádný člověk nemůže nabídnout víc než vlastní program, má jej však přednést, pokud možno s největším taktem, ne jako plebejec, který je spokojen až tehdy, když jiné přeřval, napsal na začátku tohoto století Christian Morgenstern.

J. K.





Návrat, 1990

Michal Kern

narozen 1. 5. 1938 v Žilině, bydlí Močiare 1, Liptovský Mikuláš 031 01

Zoznam fotoakcií

1. Hra s kockami „Ja môžem všetko“ 1975 Močiare
2. Hra s kockami „Ja môžem všetko“ 1975 Močiare
3. Z cyklu „Protí násiliu“ Každý človek je môj brat 1977
4. Vytvoril som líniu 1982 – (tlač z katalógu)
5. Z cyklu „Dotyky“ 1979 (Z inštalácie v 1988, výstava v GPMB – L. M.)
6. Z cyklu „Dotyky“ 1979 – Močiare
7. Kolobeh I. – VI. 1983–1985 (tlač z katalógu)
8. Kolobeh I. – VI. 1983–1985 fotografie
9. Krabička pre Josku Skalníka, 1986, Močiare
10. Z cyklu „Gravitácie II.“ 1978 Močiare
11. Z cyklu „Stopy“ (Nohy v piesku) 1979 Močiare
12. „Línie“ – akcia v snehu 1982 Močiare
13. Z cyklu „Lopúchy I. – Čiary života“ 1979 Močiare
14. Z cyklu „Lopúchy II. – Tieň ruky“ 1979 Močiare
15. Z cyklu „Hľadanie obrazu“ 1987 – foto Michal Kern mladší
16. Z cyklu „Vymedzovanie priestoru“ – vyšľapávanie trojuholníka, 1984 Močiare
17. Z cyklu „Vymedzovanie priestoru“ – vyšľapávanie kríža – „Stotožnenie“ 1984 Močiare



Kra s kockami (Ja môžem všetko), Močiare 1975



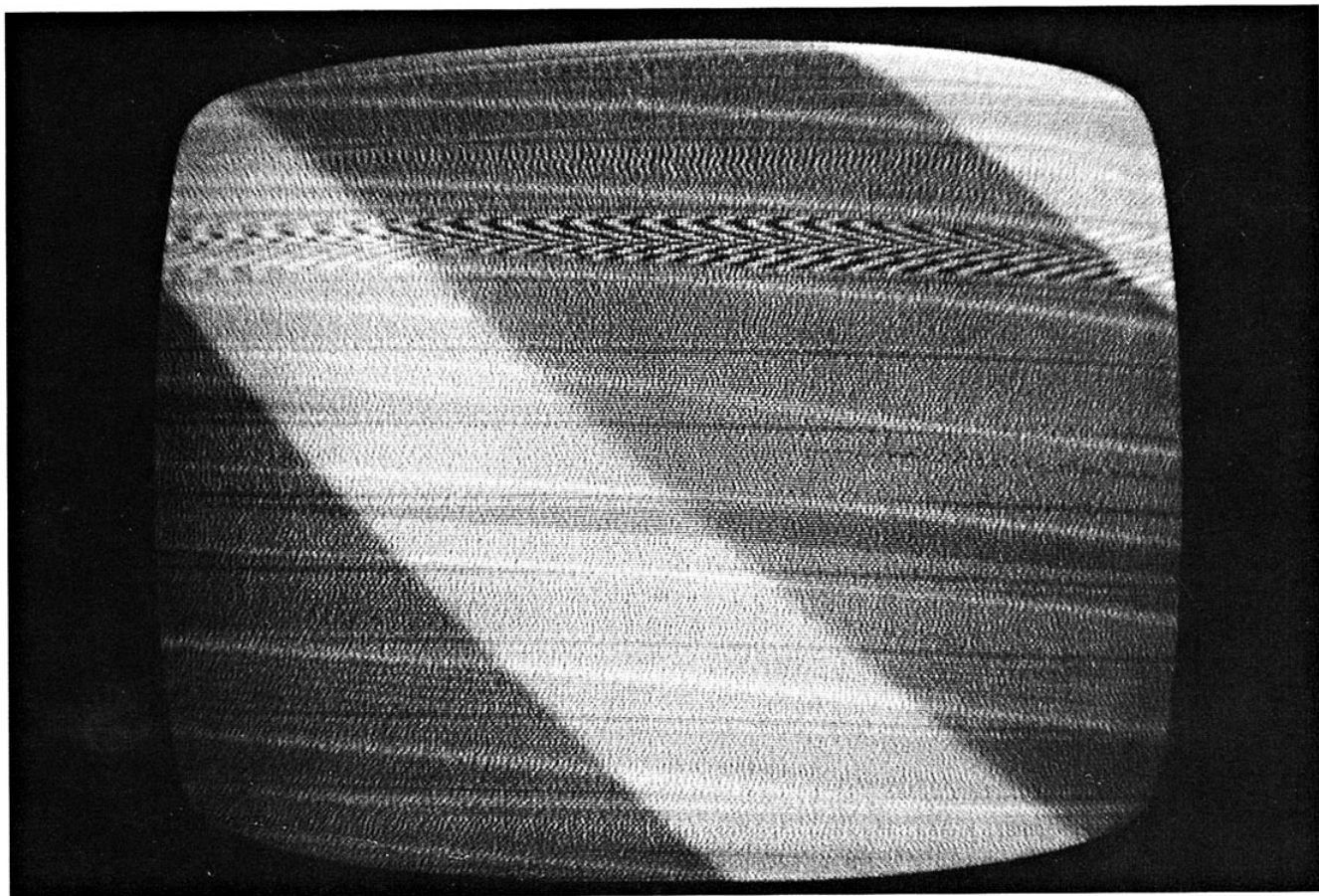
Čiary života, Lopúch I., II., Močiare 1979



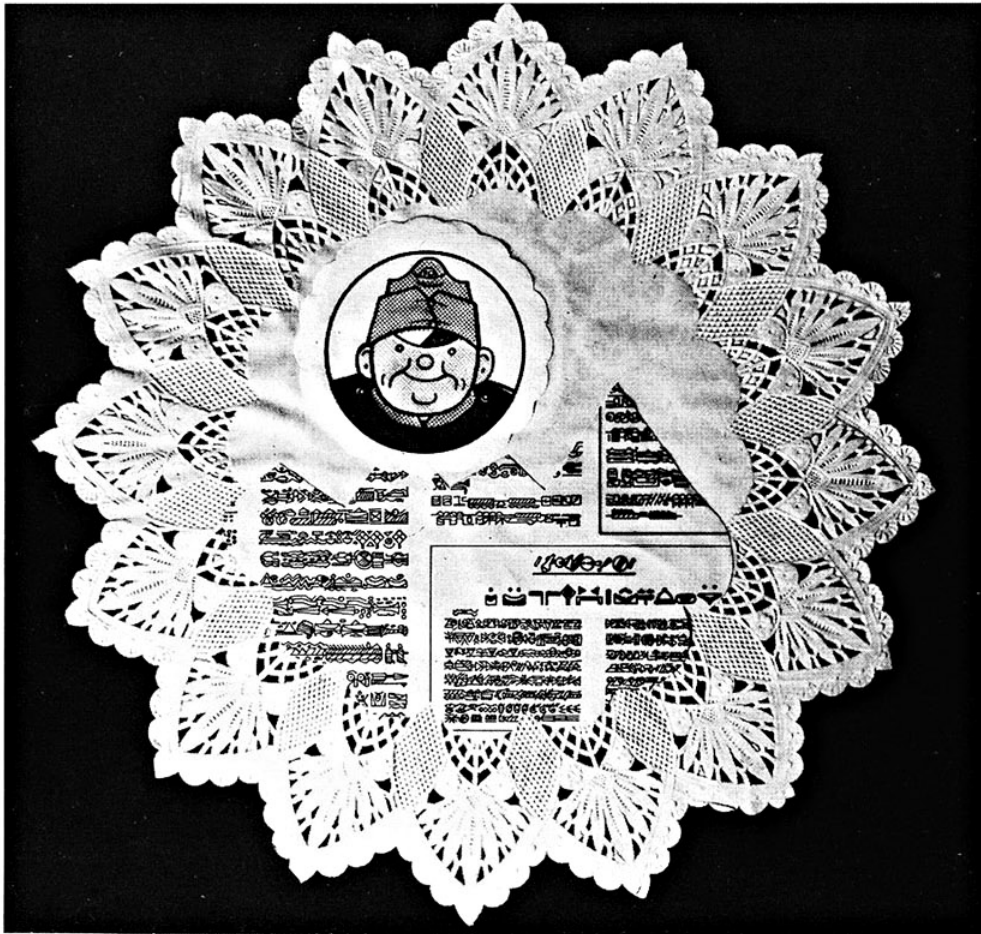
Vymedzovanie priestoru – Ztotožnenie, Močiare 1984

Miroslav Klivar

narozen 14. 1. 1932 v Košicích, žije v Praze 6, Bělohorská 151



VIDEO DIM ART / 1977



Milan Knížák

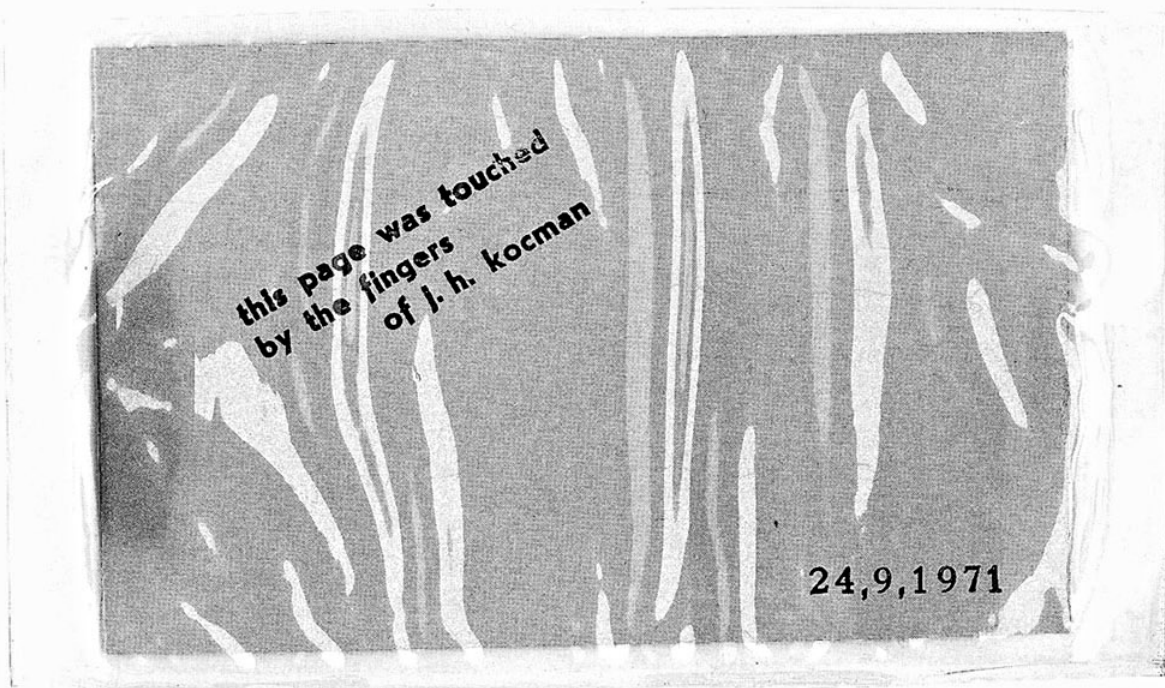
narozen 19. 4. 1940, bydlí v Praze 2, Podskalská 7

KEEP
TOGETHER

1940-91

J.H. Kocman

narozen 6. 8. 1947 v Novém Městě na Moravě, bydlí Vackova 64, 612 00 Brno 12





Self - Touch - Study, 1971



Touch Study of My Surroundings, 1971



Touch Activity (Hands Coloured), 1971

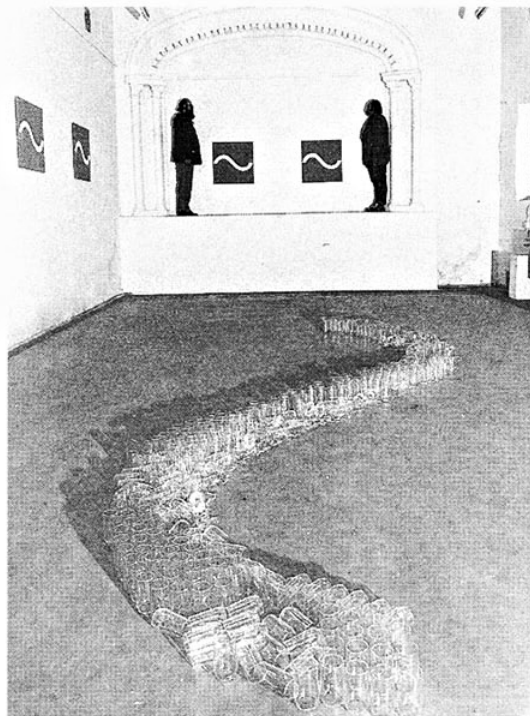
Július Koller

narozen 28. 5. 1939, bydlí v Bratislavě 841 01, Kudláková 5

Vlnovka (vlna) – magické znamenie

Vlnovka je kultúrny archeologický fenomén, ktorý je vizuálnym znakom kultúry, pochádzajúcej z oblasti Atlantického oceánu. Vlniaca sa línia-vlna symbolizuje vodu, prírodný živel ale aj neviditeľný prenos energie aj myšlienok v priestore, tajomné posolstvo dávnej histórie zeme a ľudstva a pohyb, rytmus, pulz života. Dekoratívny (pretože dnes skrytý a neznámy) motív vlnovky na starej keramike prisudzovanej etniku Slovanov (veľmi rozsiahlemu a rozkladajúcemu sa na podivuhodne rozľahlých priestorov Európy) je magické znamenie kultúrnej tradície, ktorá sa pôvodne rozvíjala v styku a pod vplyvom podmorskej mimozemskej (U.F.O) civilizácie. Kultúra Atlantídy, i keď neznáma a zmiznutá z povrchných dejín, existovala však ďalej v rôznych transformáciach a v iných zemepisných oblastiach. Vlnovkový kultúrny program poukazuje na význam a kontexty histórie a súčasnosti.

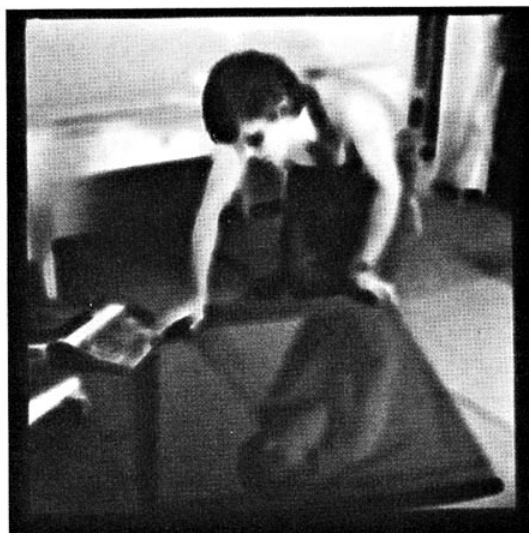
(1990, Univerzálna-kultúrna Futurologická Operácia)



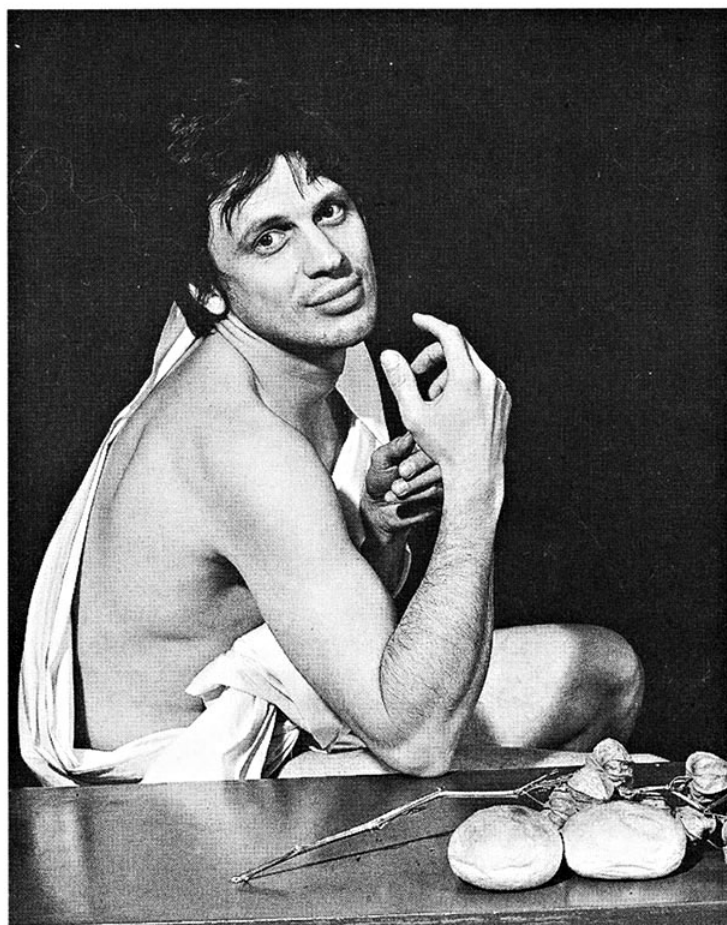
Akcia (performance) združenia Nová vážnosť,
1990–1991

Vladimír Kordoš

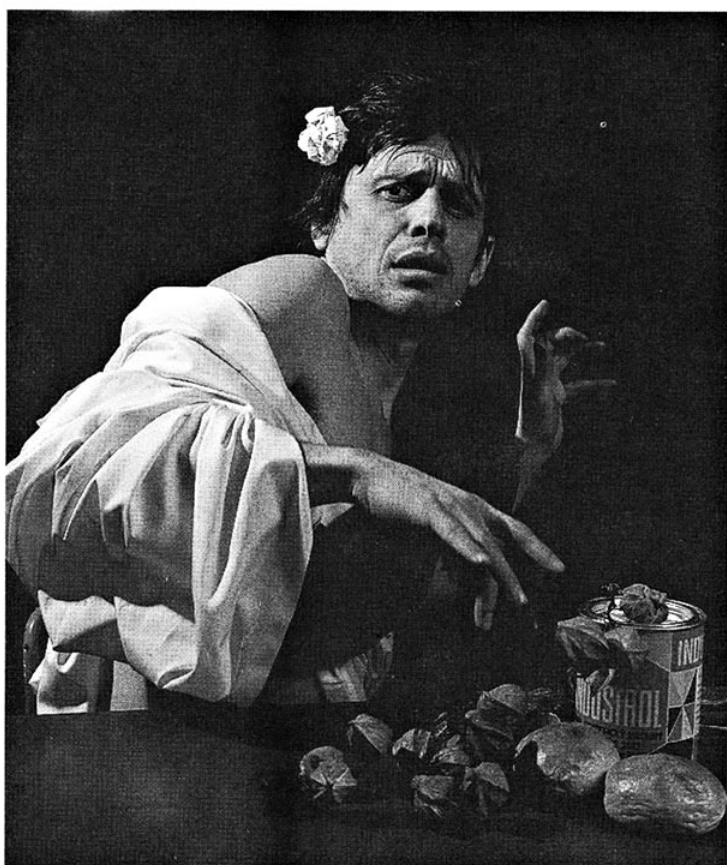
narozen 22. 1. 1945, bydlí Višňová 11, 831 01 Bratislava



Narcis
Caravaggio-Kordoš, 1981



Chorý Bakchus
Caravaggio-Kordoš, 1981

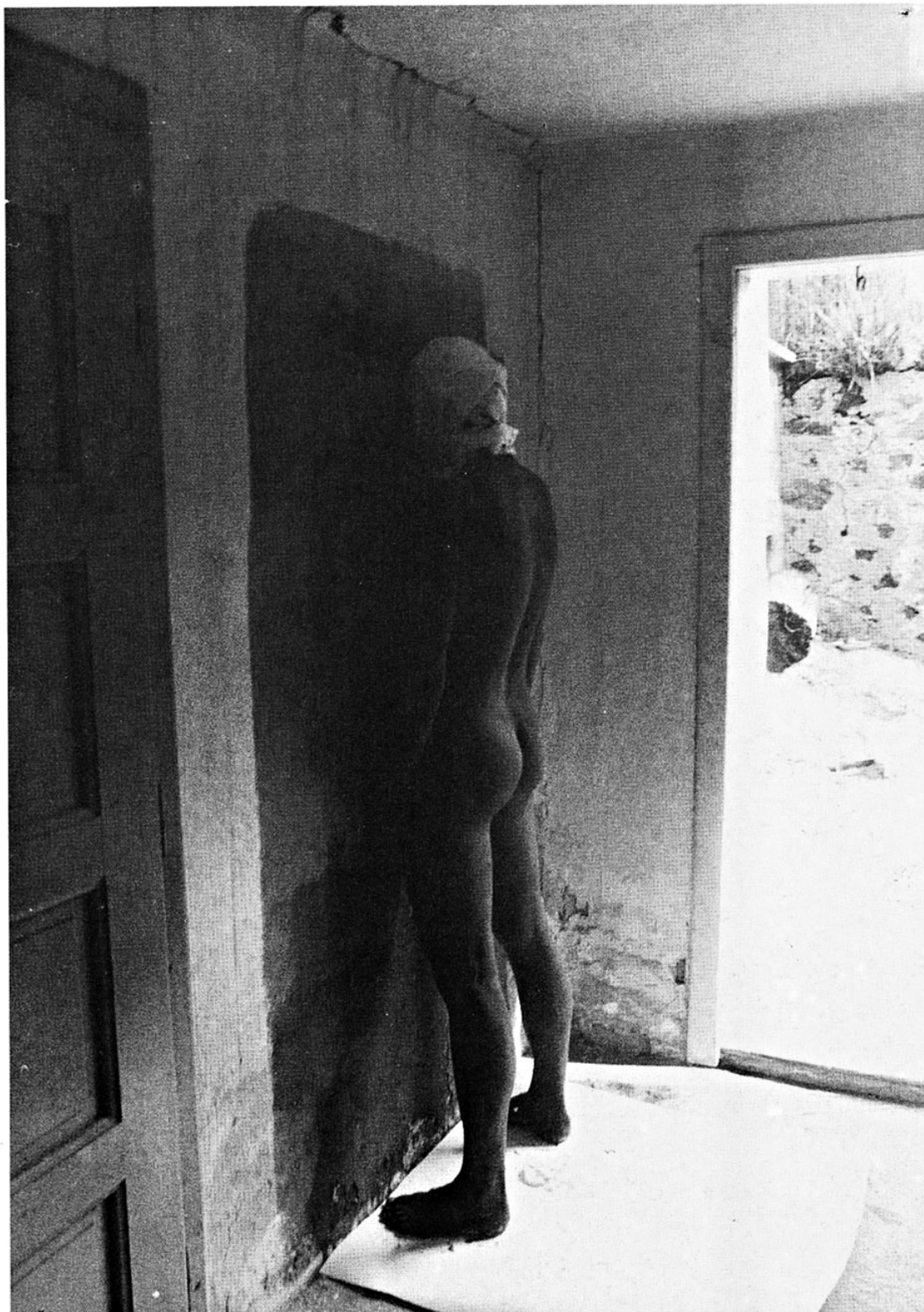


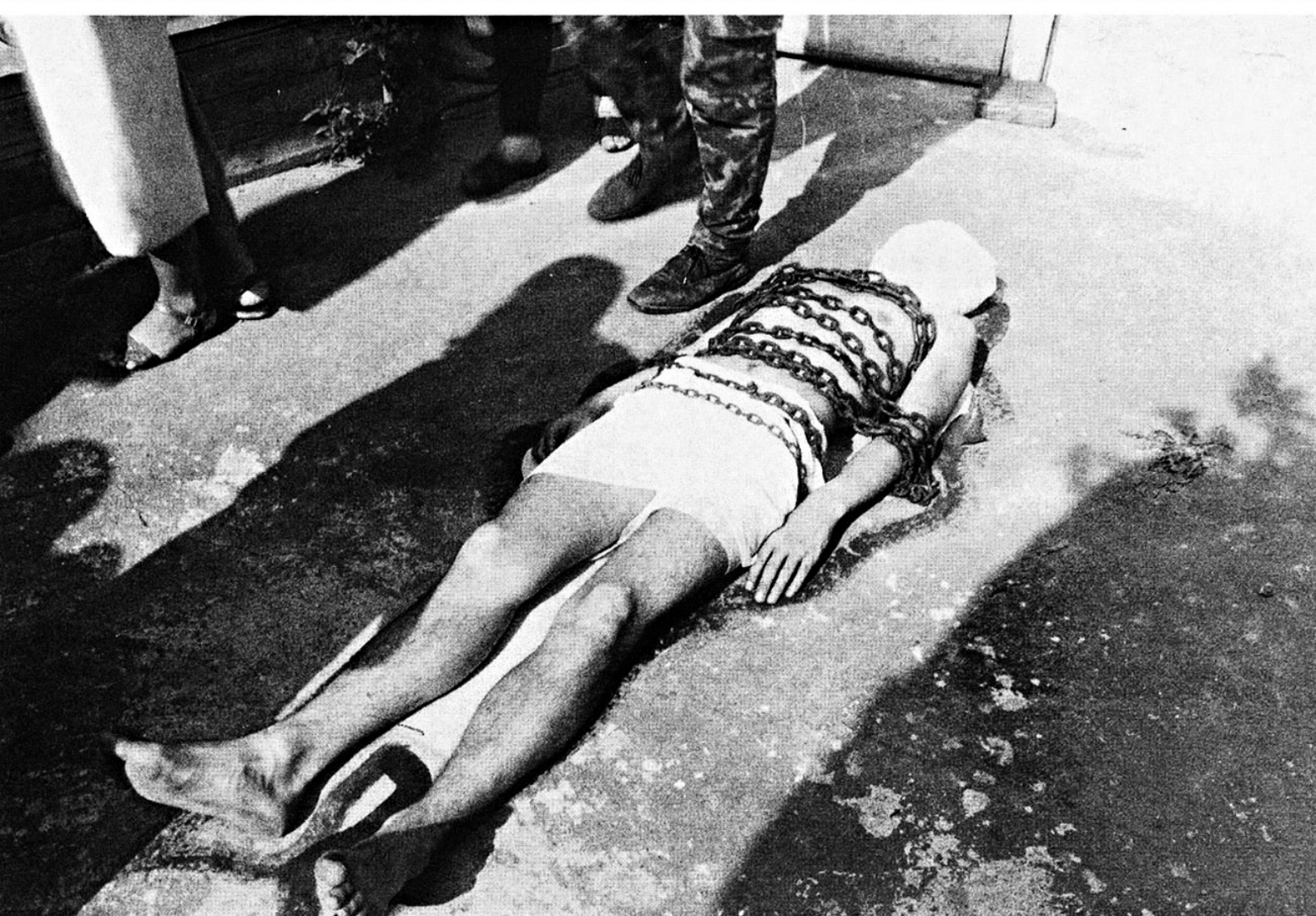
Mladík uštipnutý škorpiónom
Caravaggio-Kordoš, 1981

UMĚNÍ AKCE

Luboš Kressa

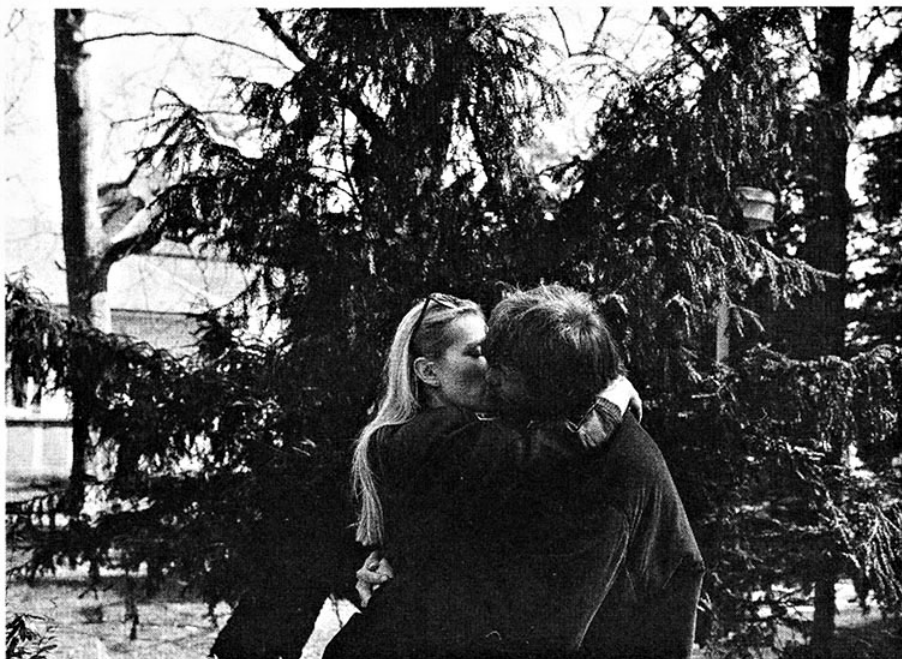
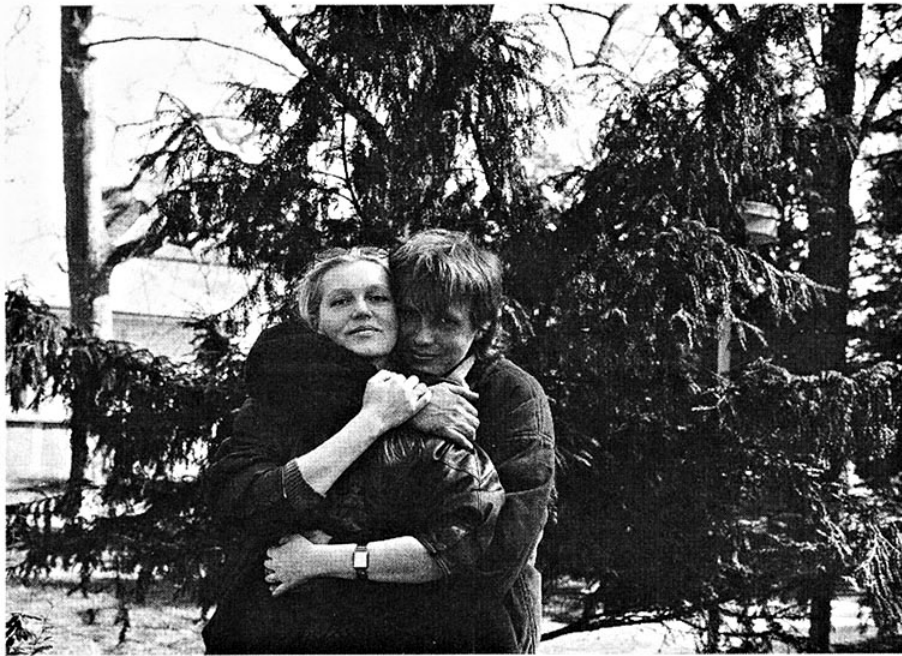
žije – „Malovaný dům“ Karlovo nám. 53, Třebíč 674 01





Matej Krén

narozen 20. 4. 1958 v Trenčíně, bydlí Lipová 6, 811 02 Bratislava



Křižovnická škola

Křižovnická škola (KŠ) čistého humoru bez vtipu z let 1964–1976

páni ředitelé: Karel Nepraš, Jan Steklík; tajemnice: Věra Jirousová

členové: Rudolf Němec, Eugen Brikcius, Ota Slavík, Zbyšek Sion, Olaf Hanel, Naďa Plíšková, Peťák (ing. Petr Lampl), Vratislav Brabeneč, Andrej Štankovič, Ivan Jirous, Jiří Němec, Jiří Daníček, Paul Wilson, Helena Wilson, Michal Matzenauer, Plastic People of the Universe, Sen noci svatojánské band, Nataška (sen KŠ) + početný okruh řádného i neřádného členstva v Praze, Brně, Ústí nad Orlicí, českých a moravských krajích

Na přelomu let 1990–1991 resuscitace členstva a obnovení aktivity KŠ.





KŠ kalendář U Svitáků

Jiří Kovanda

narozen 1. 5. 1953, bydlí v Praze 2, 128 00, Svobodova 11

JEMNÉ INTERVENCE
DROBNÁ PODDÁNÍ SE
NEZAZNAMENANÉ AKTIVITY
V OKRUHU PŘÁTEL
PODLE OKOLNOSTÍ
PODLE MOMENTÁLNÍ INVENCE
NEZTRATIT SE

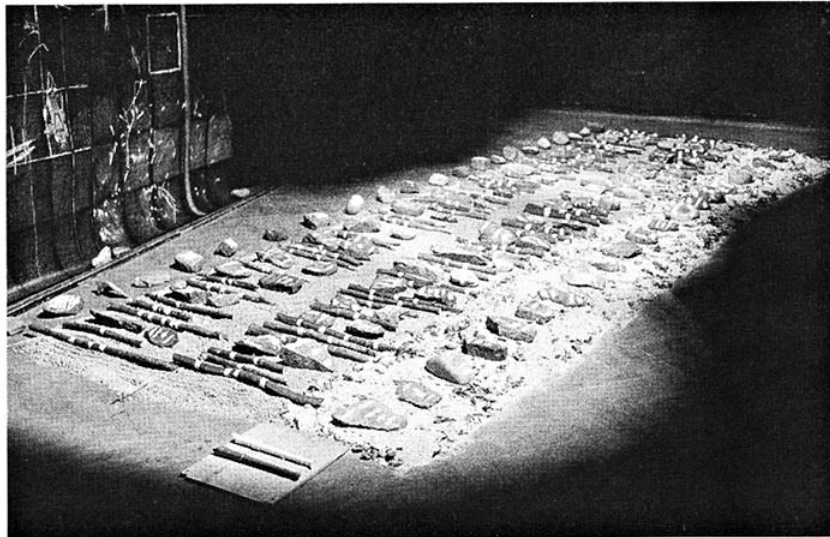
(1977)



Václavské náměstí (19. listopadu 1976 a 2x3. září 1977)

Milan Kozelka

narozen 3. 11. 1948, bydlí v Karlových Varech 360 01, Stará louka 40



Plošná partitura pro new age music č. 6
leden 1989, Junior-klub Na chmelnici, s V. Stratilem



Šumava / Vydra, 1979



Karlovy Vary, jaro 1983 (materiálové prostorové kresby)

Langer - Pukl

Milan Langer, Mojmír Pukl



Retrospektivní výběr aktivit

(od 70tých let do současnosti)

Format A4

Format 100×100

Kotoučové pily, psací stroje (Kolín)

Žací strojky Husquarna, Papinův hrnec

Komerční úsměv

Výstava v rekonstruovaném domě (Ústí nad Orlicí)

Mezinárodní výstava Land & Concept Art

Le Journal (účast Hradec Králové)

Punčochy se švem

Alice

Noc a den s králíkem a slepicí (podhůří Orlických hor)

Prohibit Beer

Cosmic Beer

Nepokoje – shaving

Mezičlánek mezi člověkem, zvířetem a smrtí (Darwin's Evolution Theory)

Exterierové kolekce (Ústí nad Orlicí)

Tři tragické postavy (Symposium Praha)

Berenice (Praha)

Vesna (Zbraslav)

Fire Spray (Kolín)

Osobní kontakt I. (Kolín)

Osobní kontakt II. (Kolín)

Osobní kontakt III. (Varšava)

Osobní kontakt IV. (Cannibal's Skin)

Osobní kontakt V. (R. M. Rilke – Fragment – Praha)

Spánek I., II. (nerealizováno)

Cannibal's Flamb (Varšava)

Cannibal's Skin

Swan's Night (Bratislava – nerealizováno)

Dernier Cri (Soirée – Nico)

My Day

Úsvit nového života (účast)

Desaktualizace perspektivy echa 1–10

Alternativní blok – 1–10

Live Theater Mao

Meat House Chicago I.R.A (aplikovaný hudební koncert)



Nepokoje, 2. 3. 1979, Hradec Králové

Radislav Matuščík

narozen 18. 4. 1929 v Čejči, bydlí Krajňákova ul. 20, 841 02 Bratislava



Crosswalk, 1981

(ve spolupráci s Pavlem Breierem, Peterem Meluzinem a Rudolfem Sikorou)

Milan Maur

narozen 8. 12. 1950, bydlí v Plzni 312 09, Pod lesem 19

9. dubna 1983 jsem otiskoval svoji dlaň na kmeny schnoucích stromů v Krušných horách.

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

15. června 1983 jsem poblíž Koterova u Plzně vstoupil do řeky a nechal se jí unášet.

V noci 23. srpna 1983 jsem při úplňku vyšel za město, sledoval svůj stín a kapesní svítilnou jej rušil.

Na lípě srdčité, rostoucí v Plzni – Koterovské ulici, jsem si vybral větvičku, jejíž všechny listy jsem postupně označil. List nejbliž kmenu číslem 1 a poslední list na špičce větvičky číslem 5. Od 12. října do 26. října 1983 jsem pak zaznamenával pořadí, v němž listy z větvičky opadávaly. (1, 2, 3, 4, 5)

Když začalo 25. února 1984 sněžit, vyšel jsem do polí poblíž Koterova. Tam jsem vystavil sněžení list papíru. Místa, na která dopadlo prvních pět vloček, jsem označil. Pak jsem se svlékl, lehl si na zem a nechal sníh padat na sebe.

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

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

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

Od 1. srpna 1986 jsem vždy po roce pokládá na pravý břeh řeky Úslavy v Plzni-Závrtku na stejné místo plátno a během tří let na něj zaznamenával změněný tvar břehu.

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

6. června 1987 jsem na břehu řeky Vydry poblíž Modravy položil na naplavený písek rýsovací karton, převaloval po něm nalezený kámen a některé části jeho obrysu obkreslil. Pak jsem položil další karton na velký plochý balvan a stejným postupem vytvořil další kresbu.

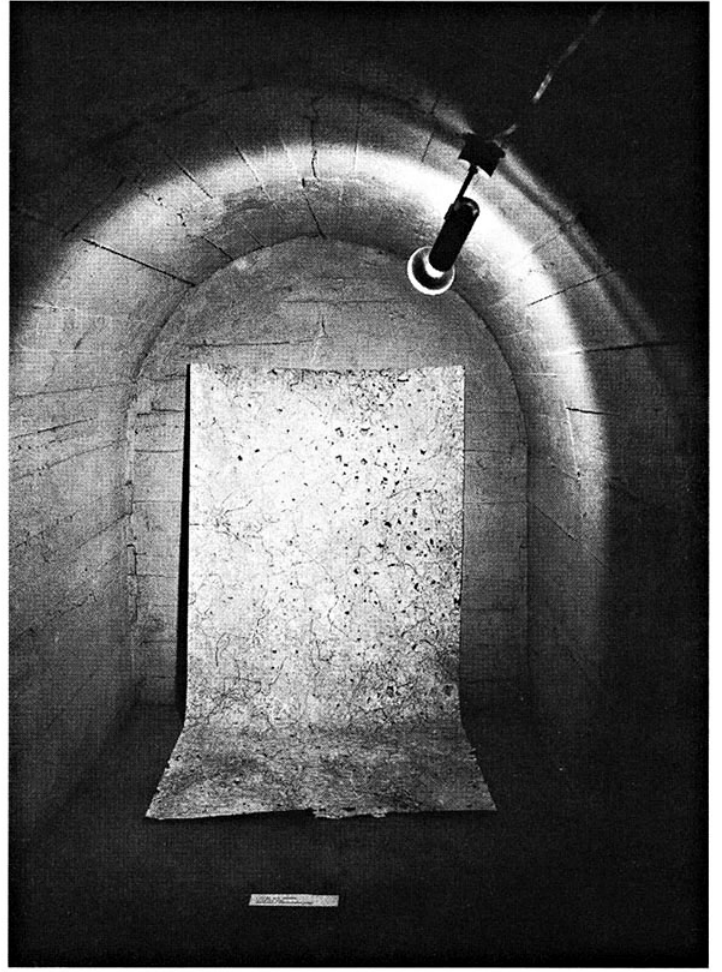
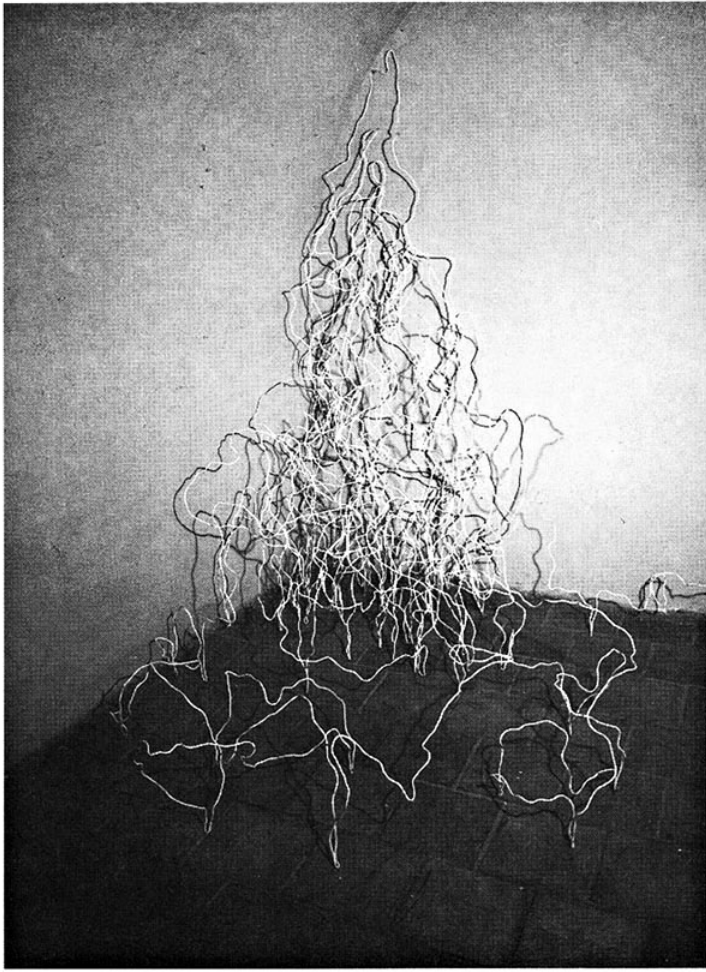
9. května 1988 jsem šel od úsvitu do soumraku za sluncem.

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

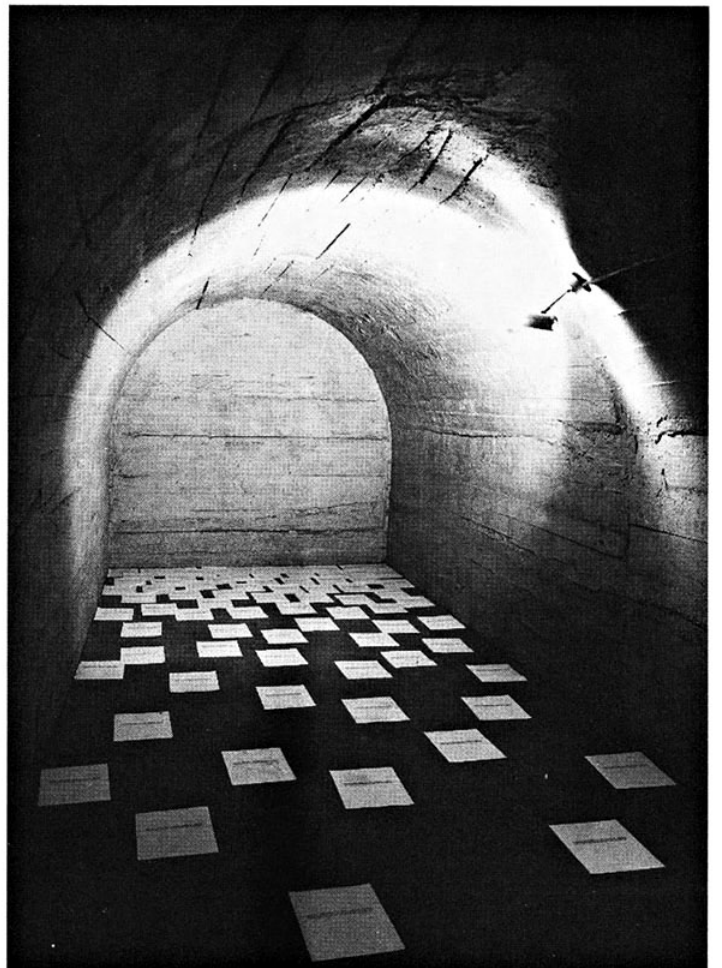
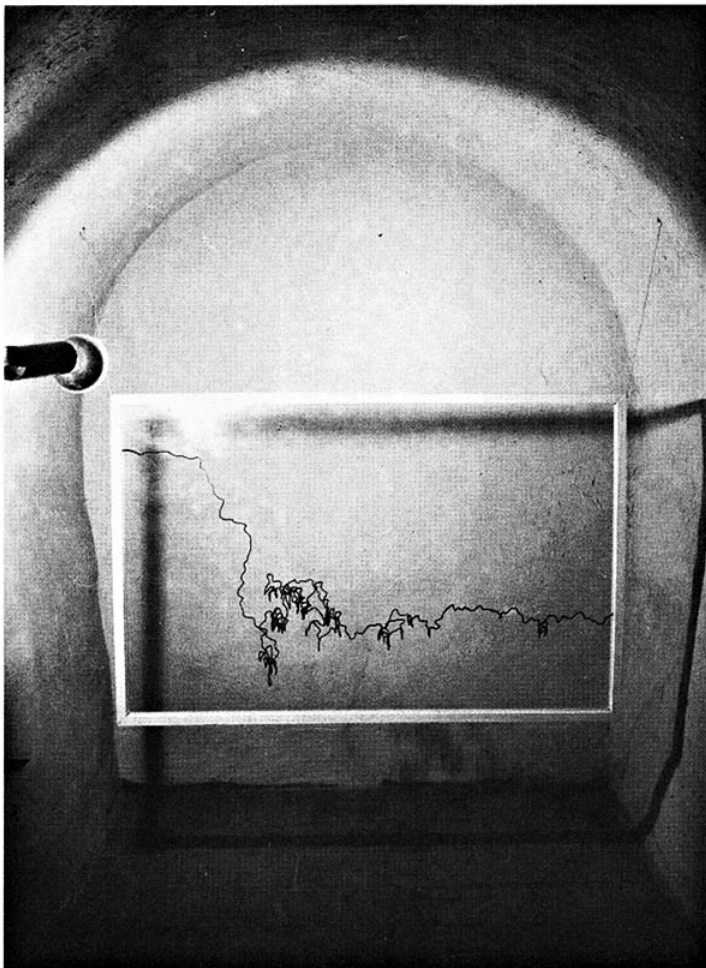
18. září 1989 jsem na své zahradě jedl plody hrušně a obkresloval stín, vrhaný její korunou.

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

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



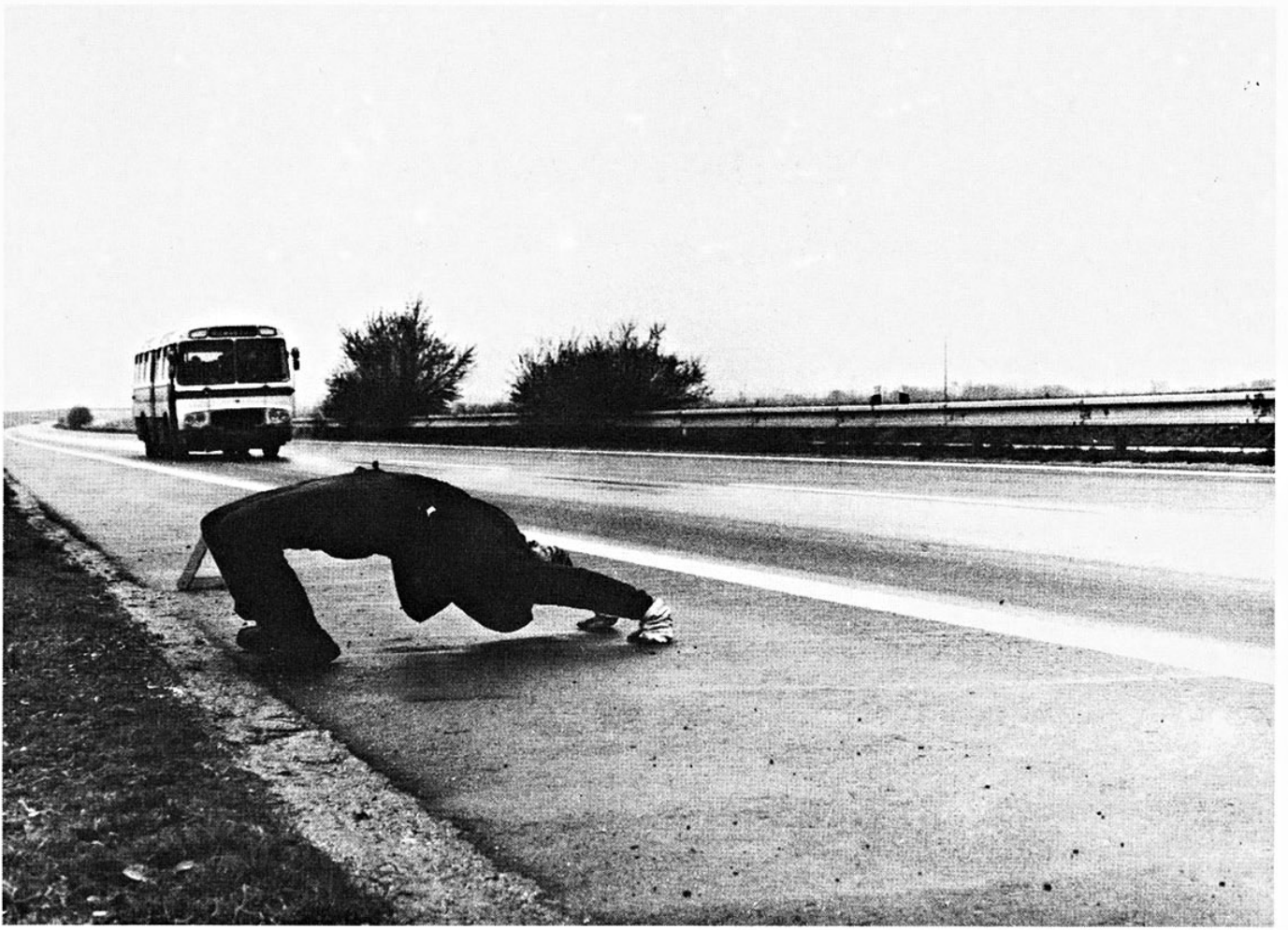
V rytmu letu běláška, 1991



Záznam dráhy letu běláška a Cesta za běláskem, 1991

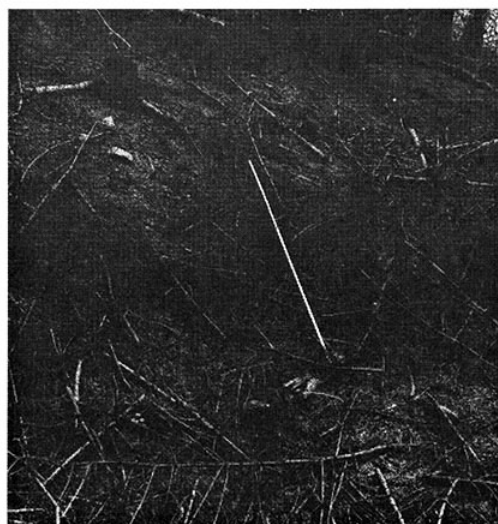
Peter Meluzin

narozen 1947, bydlí Bakošova 38, 841 03 Bratislava

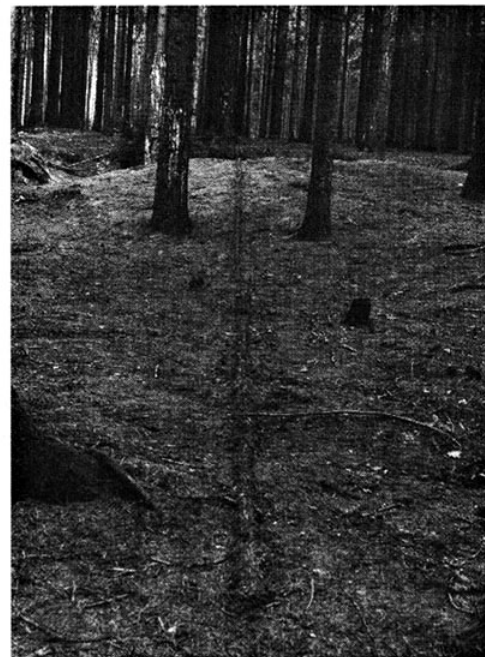
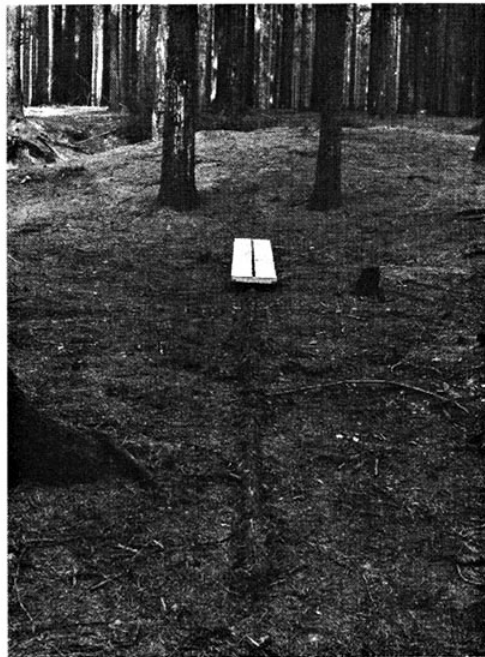


Vladimír Merta

narozen 16. 5. 1957, adresa Praha 1, Peterská 10



Bez názvu, 1980

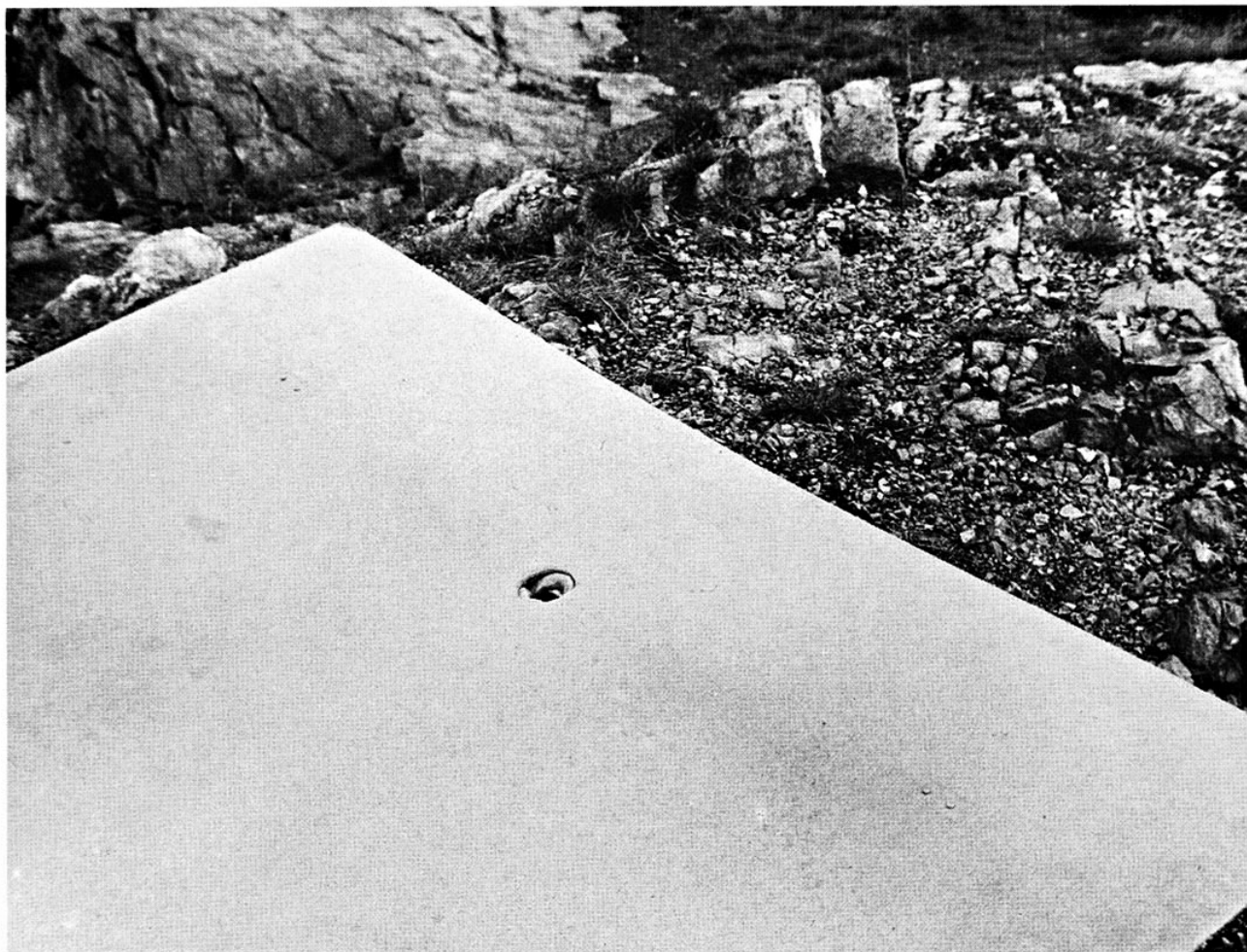


Bez názvu, 1980

Karel Miler

narozen 9. 2. 1940, bydlí v Praze 4, V průčelí 1652

Narodil jsem se v roce 1940. Když jsem se narodil, byl únor a minus dvacet stupňů Celsia. Byla válka, málo jezdily tramvaje a cesta domů trvala dlouho. Po válce skutečně kvetly šeríky; sbírali jsme patrony, nálepky od sirek a plechovky od olejovek. To byla UNRA. Marshallův plán jsme však odmítli a místo něho přišla měnová reforma. Když zemřel Stalin, paní učitelka Králová plakala. Absolvoval jsem střední školu, obor dopravní stavitelství. Místo mostů a tunelů jsem raději pomáhal budovat divadlo Na zábradlí. Ale pak jsem musel na vojnu. Do divadla jsem se vrátil už jen nakrátko, šel jsem studovat dějiny umění na Filosofickou fakultu. Když jsem ji v roce 1966 dokončil, nastoupil jsem na dvou místech – v Národní galerii a externě ve Výtvarné práci. Poznal jsem významné lidi, některé z nich osobně: L. Fontanu, H. Macka, M. Raysse, V. Boštíka, K. Malicha, S. Kolíbalu. Začal jsem si uvědomovat horizonty, k nimž se táhne myšlení, k němuž jsem inklinoval. V šedesátých letech bylo možné koupit si v obchodě spisy M. Heideggera. První krok spočíval v převedení expresivní lyriky na vizuální poezii. Tady mnohým pomohl Jiří Kolář. Ale pak se vynořili američtí konceptualisté. To bylo radikální řešení problému. V průběhu sedmdesátých let se na místo slov dostalo vlastní tělo. To jsem poznal P. Štemberu a později J. Mlčocha. Okamžité porozumění bez velkých diskusí. Společně jsme realizovali svoje „piecy“, společně se zúčastňovali výstav v zahraničí. Doma už to nešlo. Své čisté úmysly jsme museli obhajovat v Bartolomějské ulici. Naštěstí Jazzová sekce vydala jeden sešit Situací věnovaný mé osobě. Tam si každý mohl přečíst co si opravdu myslím. Myslel jsem si takovéto věci, třeba: „Děni předchází významu.“ Zkoušel jsem tvořit modely takového nazírání. Fotografie byla dokonalým médiem; nikoli k **záznamu** akce, nýbrž k jejímu **modelování**. Pokud jde o úlohu fotografie, tady panuje dodnes mnoho omylů. V průběhu sedmdesátých let se povaha mých akcí-modelů proměňovala. Vstupoval do nich zkušenostní prvek. Ale nikdy se nestal podstatným. Podstatným bylo vždycky myšlení. Myšlení o myšlení. Od odpovědi k otázce. A dál. Jak jsem napsal v Situaci. Konceptuální projev je projevem ryze duchovním. Proto dlouho nevydrží. Ale nikdy nezanikne. Je východiskem, k němuž sestupovat je velkým dobrodružstvím.
 Definice díla: Akce jakožto dění, v němž nedochází k žádné události.
 Dodatek: Nechat věci být a nedělat z nich nástroje na vyjadřování.



Přítomný déšť, 1978



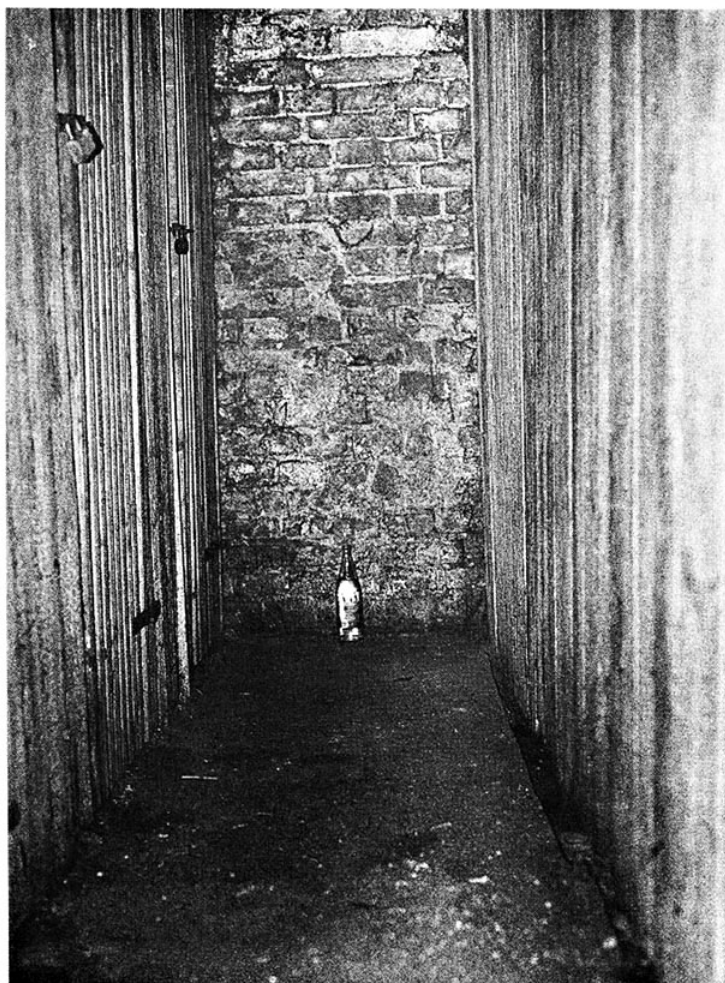
Blíž k oblakům, 1977



Cítěn svěží trávou, 1976

Jan Mlčoch

narozen 26. 2. 1953, bydlí v Praze 1, Pařížská 13



Prameny ve tmě, 8. 6. 1978, Praha



Zavěšení – Velký spánek, 5. 10. 1974, Praha



Noc, 5. 5. 1977, Praha



Výstup na horu Kotel, 26. 4. 1974, Krkonose

Alex Mlynářčík

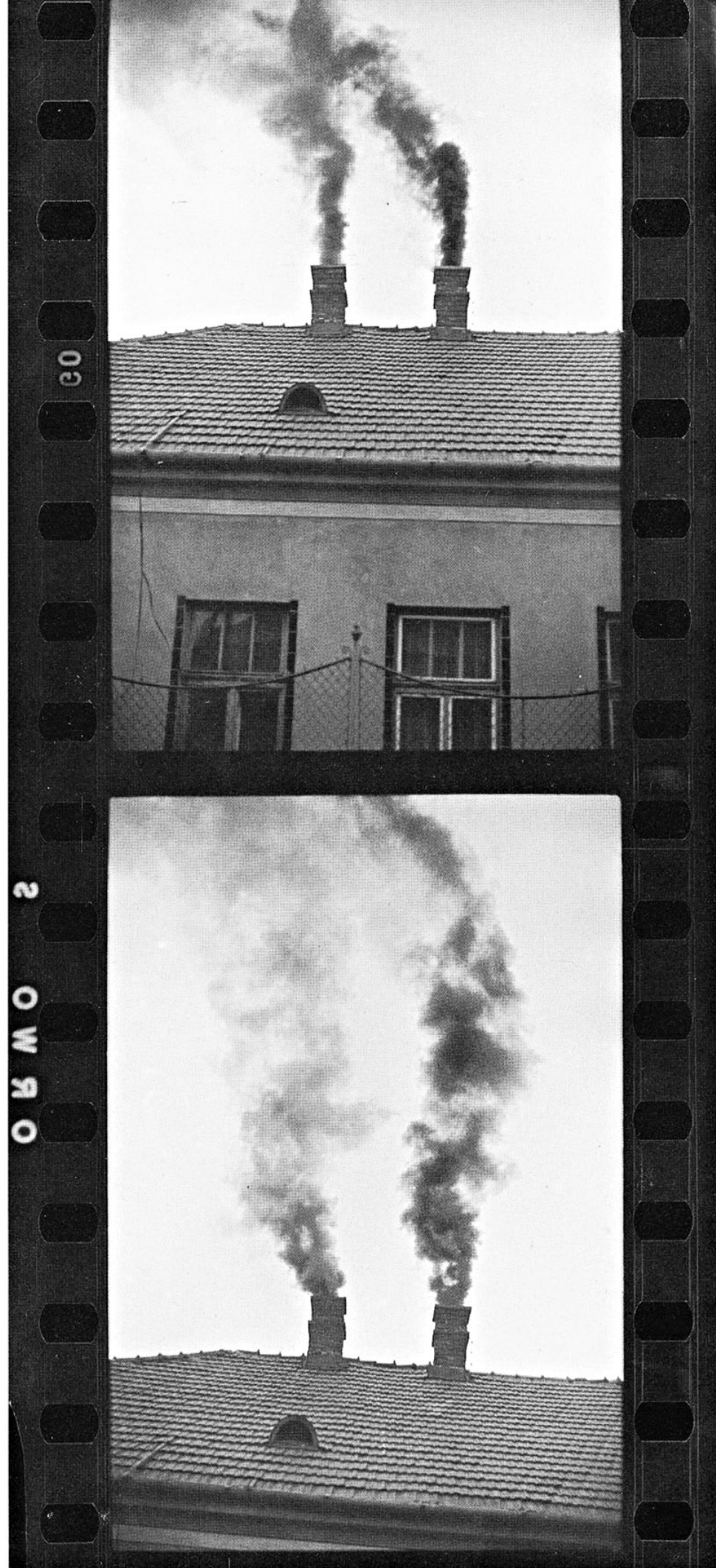
narozen 14. 10. 1934 v Žilině, trvalé bydliště v domě U kamenné panny mořské, Karlova ul. 14, 110 00 Praha 1

„Když je cena hodnotou umění, je bez hodnoty.
Cena umění je hodnotou nehodnoty.
Když jsou umělci hodnotami, hodnoty jsou bez ceny.
Ceny umělců jsou nehodnotami hodnot.“

(citace z francouzského originálu Pierra Restanyho,
Paříž 1970, Memoriál Edgara Degase.)

Marián Mudroch

narozen 25. 6. 1945, žije v Bratislavě 811 05, Podtatranského 3



Farbenie ovzdušia farebnymi dymi (čiervená a modrá), 1970

1. Otvorený ateliér, Bratislava – Tehelná ulica

Rudolf Němec

narozen 19. 5. 1936, bydlí v Platnéřské 9, 110 00 Praha 1

Návody

Na rovinách se neposunou tvary, v úskalích odpočívají taje, nad propastmi se vznášejí vidiny, odměřováním neutěchou body.

Jak meteorit padá čas a neuhasínají plameny vášní, tam dole uchyť se bahno ulpívání. Nestřetnou se okamžiky závalů, usínati budeš v bdění, aby neodešly návraty k prahmotám.

V tryskání rychlosti kraluje krása, v zamlžených nehodách a polovičitých příhodách panuje chaos. Při výkonu zdržíš dech, abys nabral ozón a drobný prach úponků květin, potápíš se do hlubin dívání. Když přemýšlíš, myslíš na kulatost, tím je vše poznamenáno, o ostré hrany výčnělků se zraňuješ, v dobývání kruhu a ostatků světla. Nic než vábení tone uvnitř a echo navrátí se zpátky k sluchu návratů.

V tonalitě uspíšíš růst chapadel vesmíru. Až uslyšíš svist povětroňů, setrvávej a pocítíš, jak se soudržnosti pohybují ve věčné rotaci nekonečna.

Bud' připraven na nenadálá dobrodružství, zasvitnou náhle a neodvratně v položení a seizmických záchvěvech. Ty vlny mohou tebou pohnout a nadzvedávat tě s měkkostí, ve vráskách ti ulpí strach a starosti. Při nakupení větší přimhuřuj oči, uhaduj vzdálenosti od klamů a střel kmitání. Nahrázuj nepevnosti solidností, nezamotávej se do zámostků a rozbředání. Setrvávej vždy s dobrou myslí, neohlížej se a vstřebávej jasy jdoucí kupředu.

Ve vírech setrvej s rozvahou, s roztaženými pažemi vnímej soustředěně, opírej se o stabilitu. Chod' tiše jako zvěř a vnímej pachy v prostranství náhod, dbej o zachování jednoty a řádu. V družnosti zachovávej mlčení, udržuj vzdálenosti bodů. V linutí neznámých hluků zachovej opatrnost a urči mez zákonů.

Nestejnosti rozšiřují mysl, ale tříští pozornost, v pozorování věci patřící k sobě urovnávej, člověk patří k člověku, věc k věci. Stejně tvary se vyrovnávají, tíže padá vždy dolů. Křídla udržují elasticnost pohybu, patří géniům.

Udržuj se v klidu, vnímej pohyb a vlnění ladů, v rozbřesku zachycuj poryvy myšlenek. Rozšiřuj obzor svých hranic, neumdlévej v činnosti, v zákalech určuj čistotu pohledu do průzorů dění.

Přidržuj se jednoho v důrazu na zbytky, ponechávej volnost v nazírání, neslučuj náhody se zoufalostí.

V neodbytnosti návalů orgasmu setrvej ve střídmosti, neochabuj ve vůli k řádu.

Ve hrách vybijej nastřádanou energii, uvolněnou k tvorbě, harmonuj s přírodou a atmosférou, zachycuj celek.

Odvíjej klubko setrvačnosti, ulpívej na podstatném. Odolávej rozrůznění, přenášej dobré myšlenky. Rozdmýchávej volnost poryvů, přitesávej tvary do určitosti, nedegraduj se v malosti.

V citu bud' soběstačný, nebud' přecitlivělý. S lidmi jednej zpřímá a vědomě, na jejich žádost co chtějí bud' důvtipný a srdnatý. Bud' důvtipný a opatrný na zlobu, nepodporuj zlo. Bud' tak dobrý.



Pronikání II Chmelnice Nelahozeves, 1971



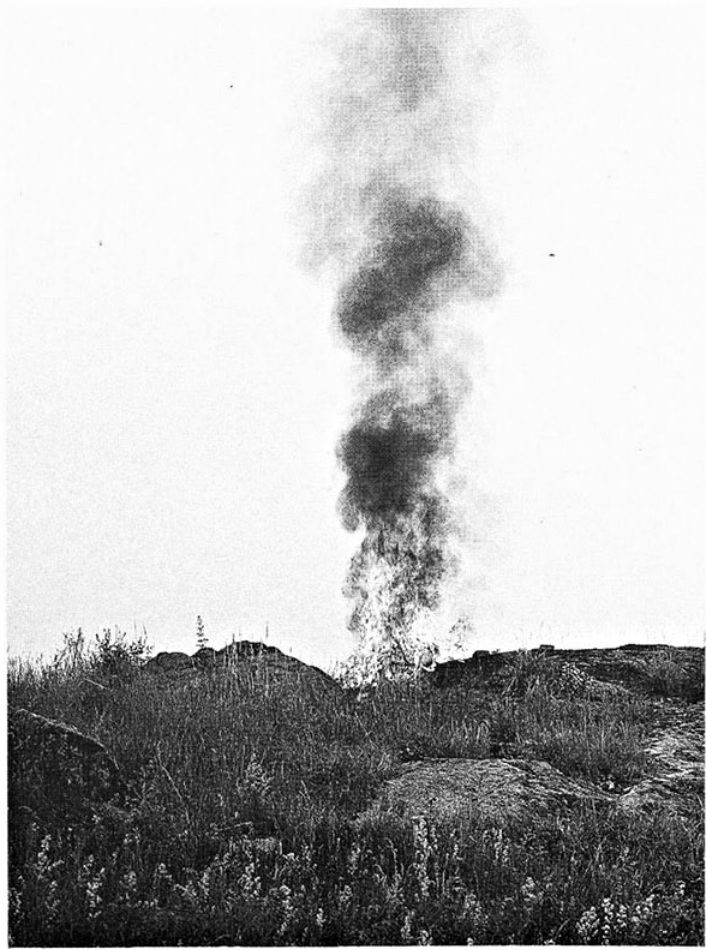
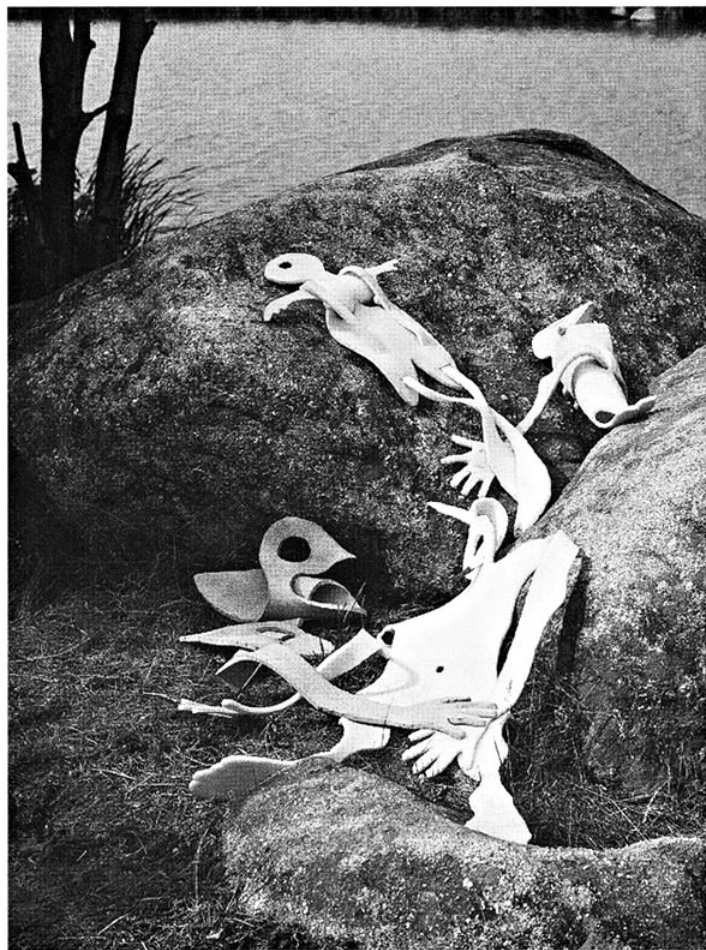
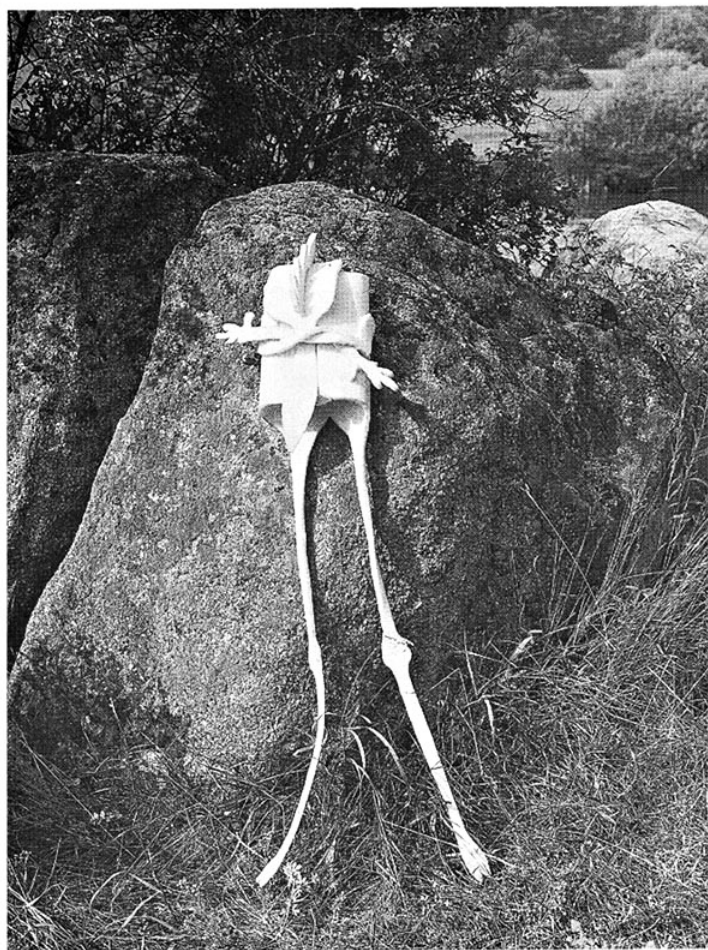
Kuklení, Roztoky u Prahy, 1969

Ladislav Novák

narozen 4. 8. 1925 v Turnově, žije v Třebíči 674 01, V. Nezvala 44

Setkání s ichichvory po dvaceti letech

Jedné noci letošního jara jsem se vloudil do domu v Karmelitské 23. Ve sklepě jsem tam našel pohozený pytel a v něm – v něm své ichichvory. To bylo setkání! Dvacet let jsem je neviděl. Začali vřeštět, začali mě objímat, ba dokonce začali jako šlahouny prorůstat mým tělem. „Tak dost, kamarádi, dost!“ Uvolnili své neuvěřitelně dlouhé údy a mlčky se na mě dívali. „Jak jste se měli celou tu dobu?“ Neodpověděli a já jsem pozoroval, jak za těch dvacet let ve vlhké tmě jsou zežloutlí a ušmudlaní. Bylo mně jich líto. (Ale jak jsem se změnil já? Mě nebylo nikomu líto . . .) „No nic,“ povídám, „vyvedu vás ven, na sluníčko. Zaskotačíte si, budete se schovávat ve křoví a potom jukat na nic netušící chodce. Nějaká bába upustí konvičku s mlékem, dědek spadne s kola a poškoláci se s řevem rozběhnou . . .“ „A koho z nás upálíš?“ ustrašeně se ptali. „Nikoho, už nikoho. Psala mi nedávno jistá dáma, její jméno si už nepamatuju, že se molitan nemá pálit, zvláště ne pod volnou oblohou, že se tím znečišťuje životní prostředí. Kdyby tušila, jaké myšlenky se takovou kremací uvolňují a jak znečišťují myslí spořádaných občanů. Kdyby jen tušila . . .“ na chvíli jsem se odmlčel. Ichichvoři se ušklebovali. „Ale ještě dříve, než vás vyvedu ven, musíte se představit v Mánesu na výstavě Umění akce. Tam budete ležet pěkně poslušně, nehýbat se, nereagovat na všelijaké poznámky diváků. Když to splníte, vyvedu vás někdy v srpnu, jak jsem už slíbil, na ty půvabné vršky za Třebíčí u Ptáčova, které měl tak rád Bedřich Vaníček. A budete-li sami chtít, tak vás přece jen upálím, proměníte se v téměř průsvitný dým a splynete s oblaky. Není to konečně lepší, než se povalovat někde ve sklepě?“ Tak jsem mluvil ještě dál a oni mlčeli a šklíbili se. Že by čekali, až je skoupí nějaký pracháč a vyzdobí si jimi svůj přepychový byt? Ne, tomu vůbec nevěřím. To by snad bylo vůbec to nejhorší, co by je mohlo potkat.



Putování s ichichvory, 1978–1979 (foto Michal Resl)

Marian Palla

narozen 30. 7. 1953 v Košicích, žije v Rousínově 683 01, R. A. 42

Noční čajové kresby

Ticho, jen dech a štětec po papíře.

Snažím se sedět rovně.

Papíry pokrývám z obou stran, abych je mohl klást na hromadu a objevil se tak čas.

Několik let mi trvalo, než jsem byl schopný kreslit na balicí papír a několik let mi trvalo, než jsem byl schopný používat jako materiálu čaje, který téměř nezanechává stop.

Štětec namočený v čaji se pohybuje v rytmu mého dechu po papíře nahoru a dolů.

Rozdíl mezi papírem politým vodou a čajovou kresbou je v tichu a v dýchání.

Ranní čajové kresby

Nesvítí slunce.

Slyším ptáky.

Kresby jsou jiné, protože čas je jiný.

Napil jsem se čaje.

Na jedné straně je to činnost, při které vzniká mokřý papír, na druhé straně to nelze neudělat.



KAMENEM

VĚTVÍ



ZAMETAL JSEM SNÍH

NADECHNUTÍ

VYDECHNUTÍ



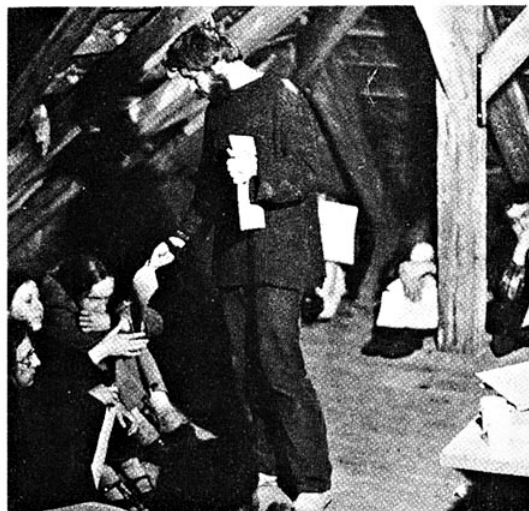
DNES

NEVÍM

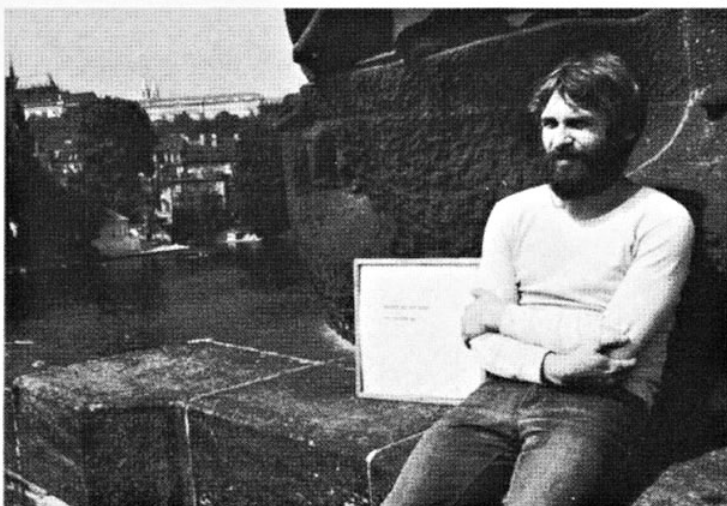
UMĚNÍ AKCE

Tomáš Petřivý

in memoriam



Pokus o dohovor, červen, 1980



ZKUSTE MĚ MÍT RÁDI

TRY TO LIKE ME

P.O.P.

Ladislav Pagáč nar. 24. 11. 1949 v Bohuniciach

Viktor Oravec nar. 3. 3. 1960 v Žiline

Milan Pagáč nar. 4. 4. 1960 v Trenč. Tepliciach

Výber z akcií realizovaných P. O. P.

1979 – Vznik P. O. P.

1980 – Špirála
– Kocka pre V. C.

1981 – Izidor
– Prometheus
– Grafikon
– Voľný deň
– O ktorú Rutoko
– Daring
– Zasex
– Duel
– Chameleón
– Večera

1982 – Šebastián
– Poptyky
– Aktaktyky
– Bohutyky
– Jarmila
– Prenos
– O zem
– O skaly
– O trávy
– O vývrat
– Regi
– Veľká októbrová konfrontácia
– PF. - 83

1983 – Vodnár
– Objekt P. O. P.
– Úderníci
– Slnko
– Koreň
– Terén 3

1984 – Kazimír
– Koreň I.
– Koreň II.
– Rotor
– Jánošík

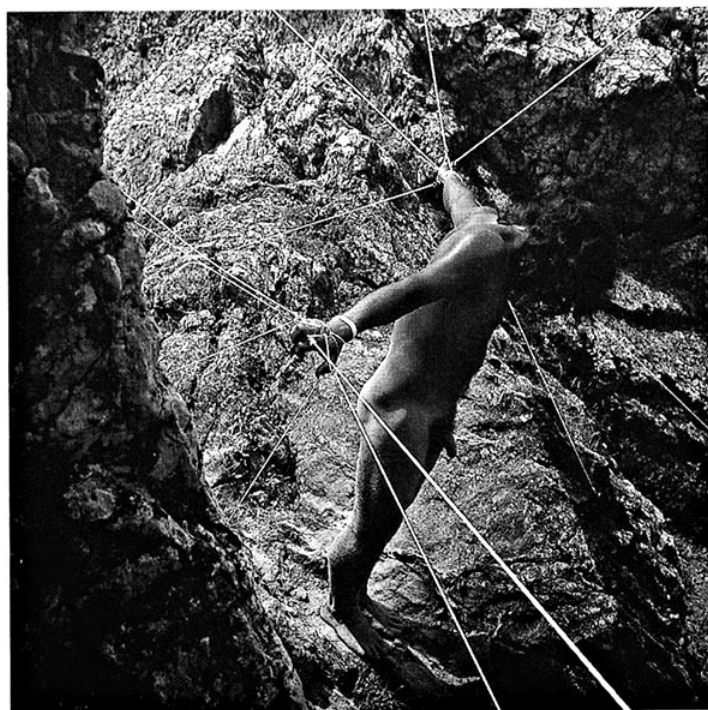
1985 – Pocta V. K. a M. K.
– Adam a Eva



O ZEM, 1982



O TRÁVY, 1982



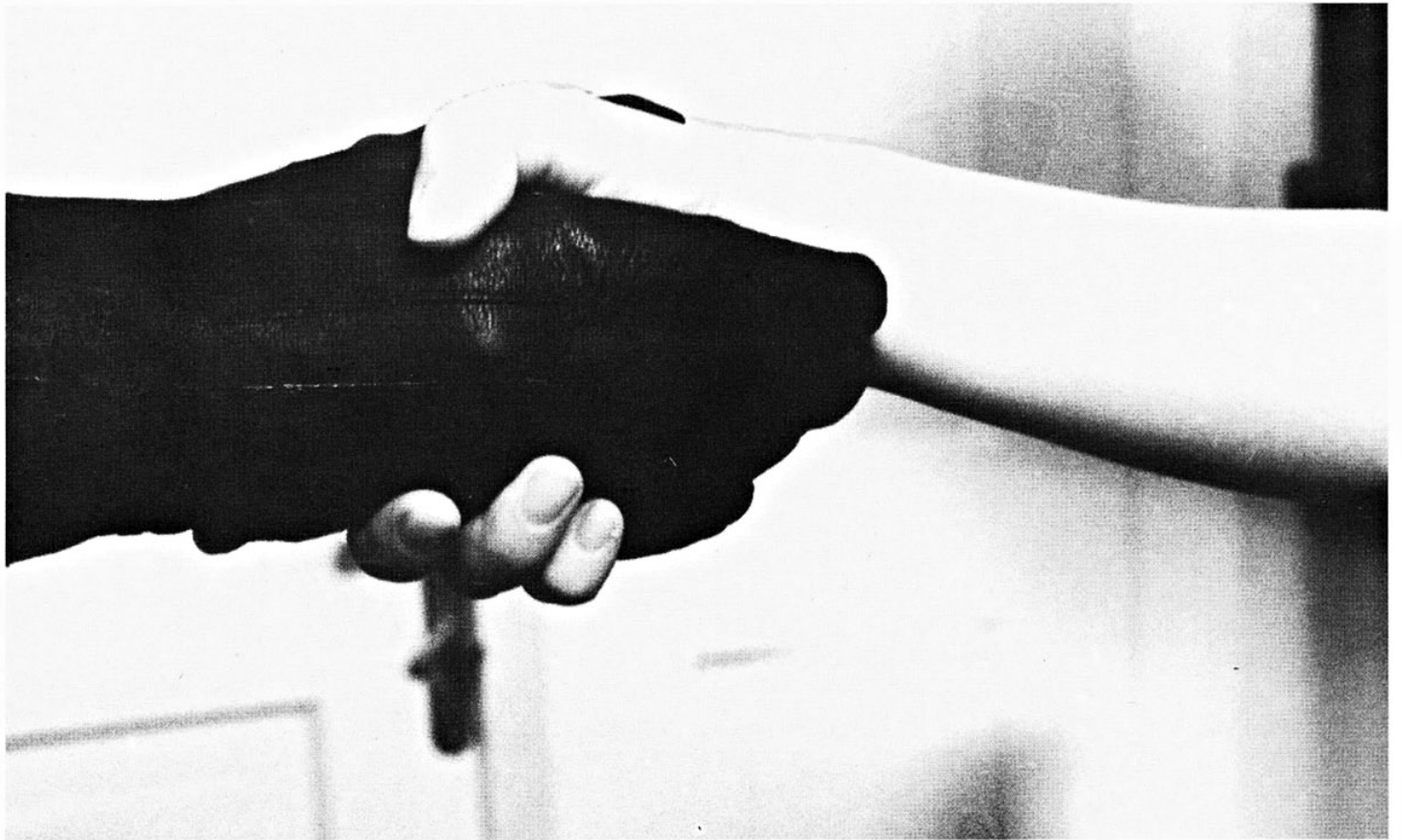
O SKALY, 1982



O VÝVRAT, 1982

Jaroslav Richtr

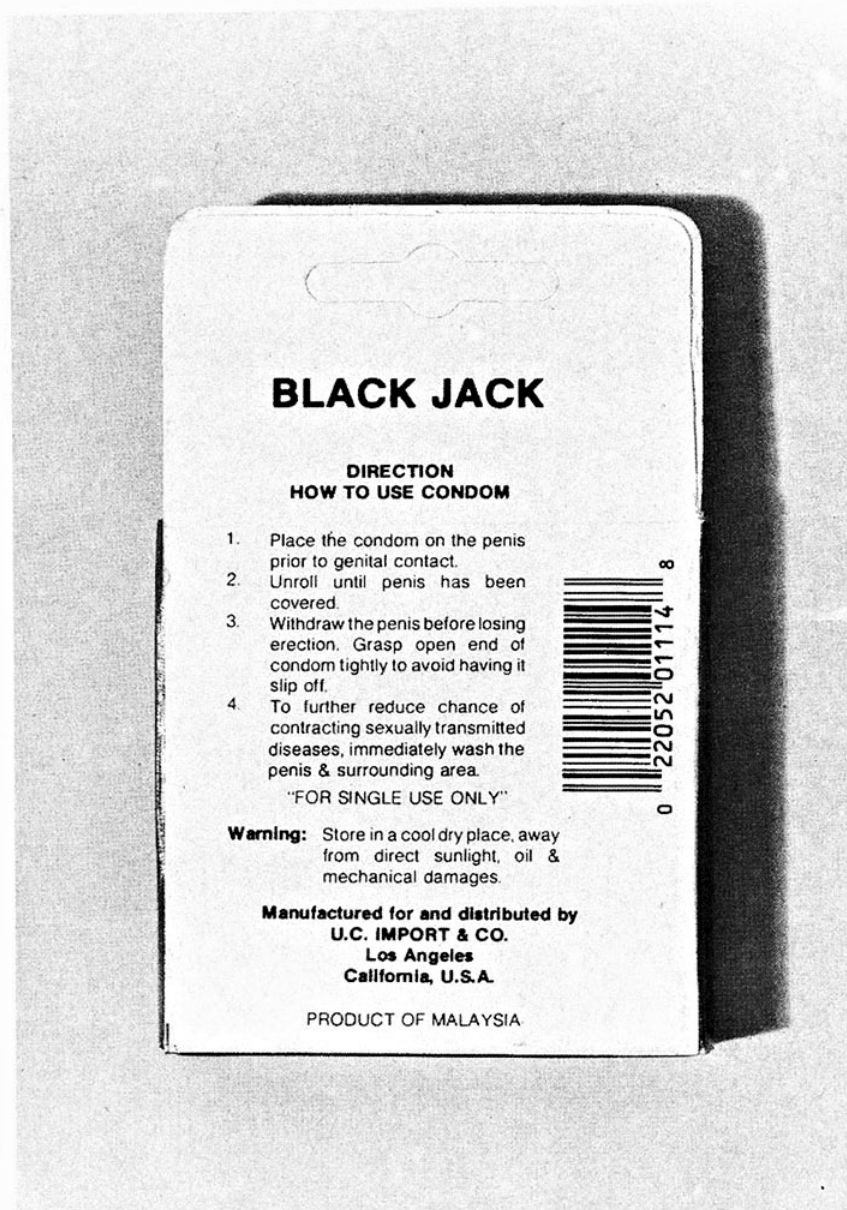
narozen 13. 3. 1953 Svitavy, žije ve Švédsku, Linehedrägen 43, 302 52 Halmstad

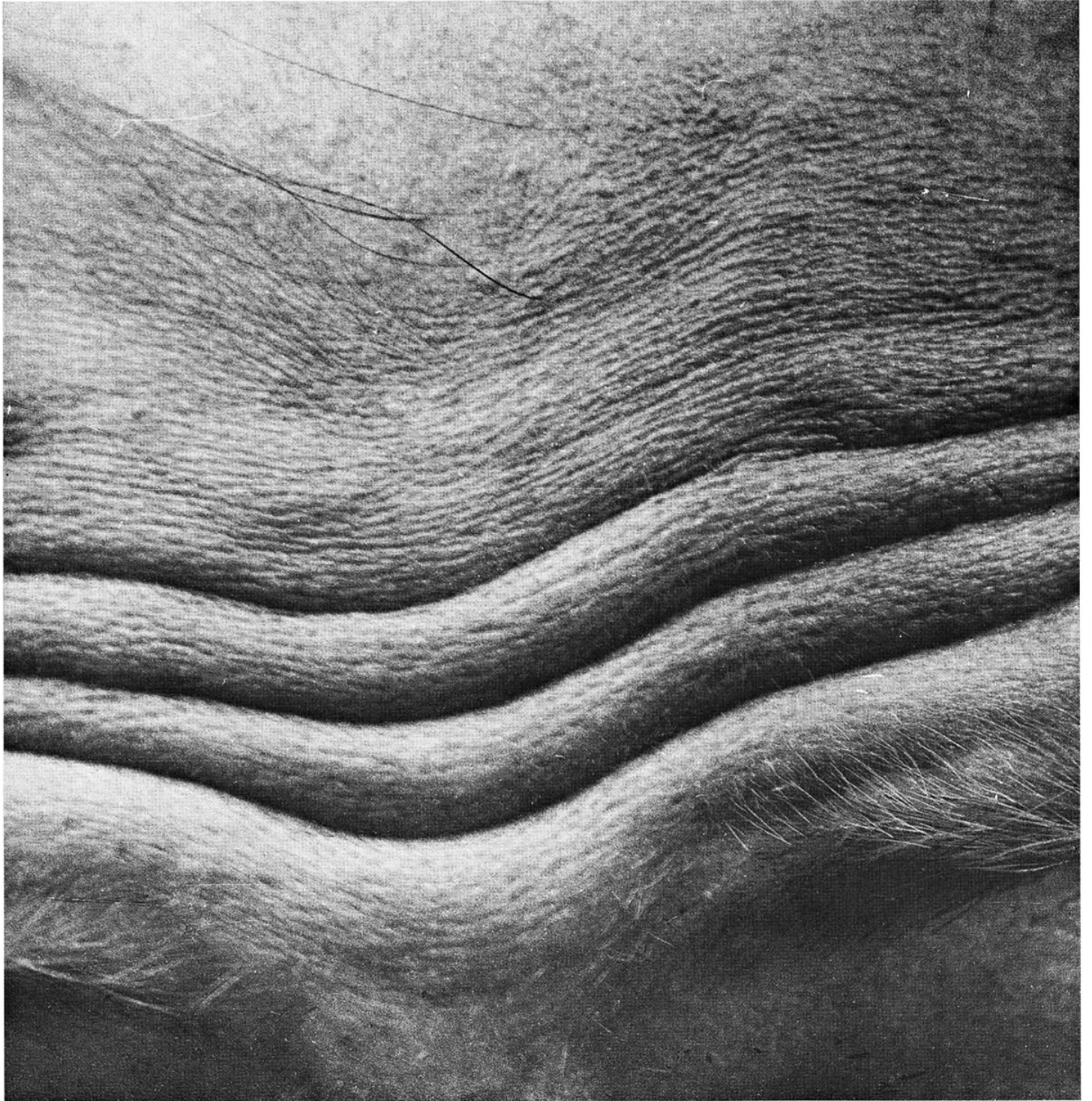


Černá ruka bílá, 1978

Peter Rónai

narozen 6. 7. 1953 v Budapešti, žije v Bratislavě 821 06, Hviezdna ul. 5





COGITO ERGO KUNST, 1989
(antiperformance)

Tomáš Ruller

narozen 15. 3. 1957, bydlí v Brně 602 00, Kalvodova 10

- AKCE:
- 1974 – CESTOU – situace, jeskyně Pekárna, Moravský Kras
 - 1977 – MEDITACE – situace, Mušov
 - 1978 – HLEDÁNÍ PODZIMU – happening, Brno
 - PYTEL LISTÍ – happening, Brno
 - 1979 – TO BE OR NOT TO BE – rituál, Švédův Stůl, Moravský Kras
 - 1980 – HRA-NICE – event, Malechov
 - 1981 – MÍSTO TOHO – ceremoniál, Hostíkovice
 - ODTUD AŽ POTUD – akce-instalace, Malechov
 - OSLAVA . . . – multimedia performance, MHF (s Via Lucis), Brno
 - 1982 – KAM . . . – akce-instalace, Setkání na dvorcích, Sparta, Praha
 - SEM TAM – akce-instalace, Pozďatín
 - DIVADLO V POHYBU – akce-instalace, (sDNP) Brno
 - 1983 – HOSTOVÁNÍ – akce-instalace, Pamiatky a súčasnosť, Bratislava
 - BRÁZDA – akce-místo, Chmelnice, Mutějovice
 - K ÁMEN – akce-instalace, Křížová chodba, Brno
 - VĚCI – performance, Expanded Theatre, Medzyzdroje
 - ZA STÁNÍ – event, Expanded Theatre, Medzyzdroje
 - 83–4 – ROZBÍJÍM SVĚ SOCHY – akce, Brno (video)
 - PÁLÍM SVĚ KRESBY – akce, kluby Brno (video)
 - ANTIANTIHUDBA – hudební akce, (s My a co.) kluby Brno
 - ŽIVÁ SMYČKA – video akce, (s My a co.) kluby Brno, Praha
 - MEZI TÍM – multimedia performance, (s Via Lucis a My a co.) kluby Brno, Praha
 - 1984 – MÍSTO BRÁNY – událost-místo, Pamiatky a súčasnosť, Bratislava
 - VELKÁ KRESBA – akce-místo, G. H., Kostelec n. Č. lesy
 - PRÁŠENÍ NA KONCI CHODBY – akce-instalace (fragment) radnice Brno
 - CREATIVE PARTY – akční dílna, (s P P P P P) Poznaň
 - 1985 – S KÚŽÍ NA TRH – performance, Junior klub, Praha (video)
 - MÍSTO SLUNOVRATU – událost-místo (fragment) Smilkov (s J. P.)
 - PADÁNÍ – performance, Expanded Theatre Fest., Poznaň (video)
 - DIALOG – událost (s B. Nieslonym) Maximal Art Gallery, Poznaň
 - ZAHRADA – performance (Aufmerksamkeitsschule) Poznaň
 - ZKÁZA – divadelní akce, Projekt DNP, Brno
 - 1986 – BLACK MARKET – performance, Galerie Megert, Bern
 - Belluard Bollwerk Fest., Fribourg
 - Künstlerhaus Stuttgart (video)
 - VE DVOU – performance, Möltekerei Werkstatt, Köln (video)
 - OTISOVI – performance, Junior klub, Praha
 - SHUN – performance (Aufmerksamkeitsschule) Warszawa
 - 1987 – PAKULENÍ – performance, Rockfest, Praha (video)
 - K – performance, Spotkanie Suwalskie, Wigry (video)
 - TVÁŘ – akce-instalace, Konfrontace, Křížánky
 - NIC NEŽ ČAJ, TEORIE A PRAXE, AD. – PREZENTACE, G. M. Brno (video)
 - 1988 – TABLEAUX VIVENT – prezentace (fragment), Rockfest, Praha
 - DO STAVBA – prezentace (fragment), G. H. M. P., Praha (video)
 - NATUR MORT – prezentace (fragment), Starší mladší, Praha
 - FISH AND SOYA BEANS – performance, (s M. Tanakou a Mai Juku) Junior klub, Praha (video)
 - VE TŘECH DNECH (72. H.) – prezentace, Junir klub, Praha (video)
 - 8. 8. 88 – performance, Opatov, Praha (video)
 - SKLENKA – performance, Erté festival, Nové Zámky
 - Konfrontace, Křížánky (video)
 - PŘED-NES – performance, Lubenec (video)
 - ZAHÁJENÍ PŘESTAVBY DUNAJE NA MORAVU – performance, Lidový dům, Brno (video)
 - PRO-JEV – performance, Czernadok, Bratislava
 - 1989 – REKLAMA – prezentace, Drogerie Zlevněné zboží, Brno (video)
 - MALÁ TRANSFORMACE – performance, Erté fest. Nové Zámky (video)
 - PRO-JEV – performance, Úsměv vtip škleb, Pakul, Praha (video)
 - OTEVÍRÁNÍ – performance, Otevřená situace, Praha (video)
 - BLACK MARKET – performance, Otevřená situace, Praha (video)
 - BEZE SLOV – prezentace, Dialog L. A., Praha, Lidový dům (video)
 - DIALOG – performance, (s H. Kheradyarem) Gong, Praha (video)
 - VELKÁ TRANSFORMACE – performance, Symposium L. A., Praha (video)
 - 1990 – VELKÝ TŘESK – akce-instalace, Orlická gal. Rychnov n. Kněžnou, Aroyo Center, Los Angeles (video)
 - OBCANSKÝ PROJEV – performance, University Tennessee, Knoxville, New School (video), 155 W 23 (video); New York U.S.C., U.C.L.A., L.A.M.A.G.; Los Angeles
 - BLACK MARKET – performance, Resource Kunst, Budapest (video)
 - Stadt Galerie, Saarbrücken
 - Edge 90; Newcastle, Glasgow (video)
 - TVŮJ PRO-JEV – performance, Museum of Modern Art, Oxford
 - NOVÝ PRO-JEV – performance, P. S. 122, New York
 - Colledge of Design, Pasadena
 - Camerawork, San Francisco (video)
 - Centre Georges Pompidou, Paris
 - In(ter)vention, Québec (video)
 - DÍLNA – lekce, L.A.C.E., Los Angeles
 - ANDĚLSKÁ BRÁNA – performance, (s J. P.) Gate Center, L. A. (video)
 - EXIT – prezentace, Dialog Praha/L. A., Otis Parsons L. A. (video)
 - NEW YORK MANDALA – prezentace, P. S. 1, New York (video)
 - MÍSTO VELKÉHO TŘESKU, MÍSTO DNE A NOCI, MÍSTO SVĚTLA, MÍSTO TRANSFORMACE – AKCE-MÍSTA, Galerie d, Praha (video)



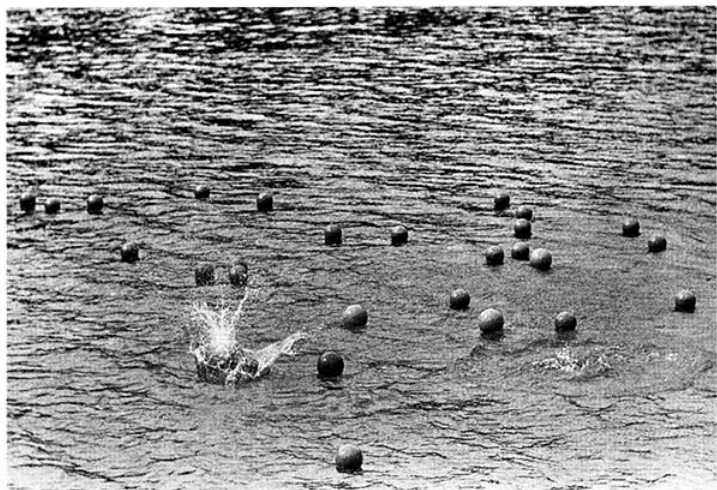
Opatov, 8. 8. 1988

Zorka Ságlová

narozena 14. 8. 1942, bydlí v Praze 2, Chodská 31

Mé finanční vyhlídky jsou prašpatné, králíci mně náhle pomřeli,
a poznala jsem, že talent k umění nemám.

Ladislav Klíma,
Utrpení knížete Sternenhocha



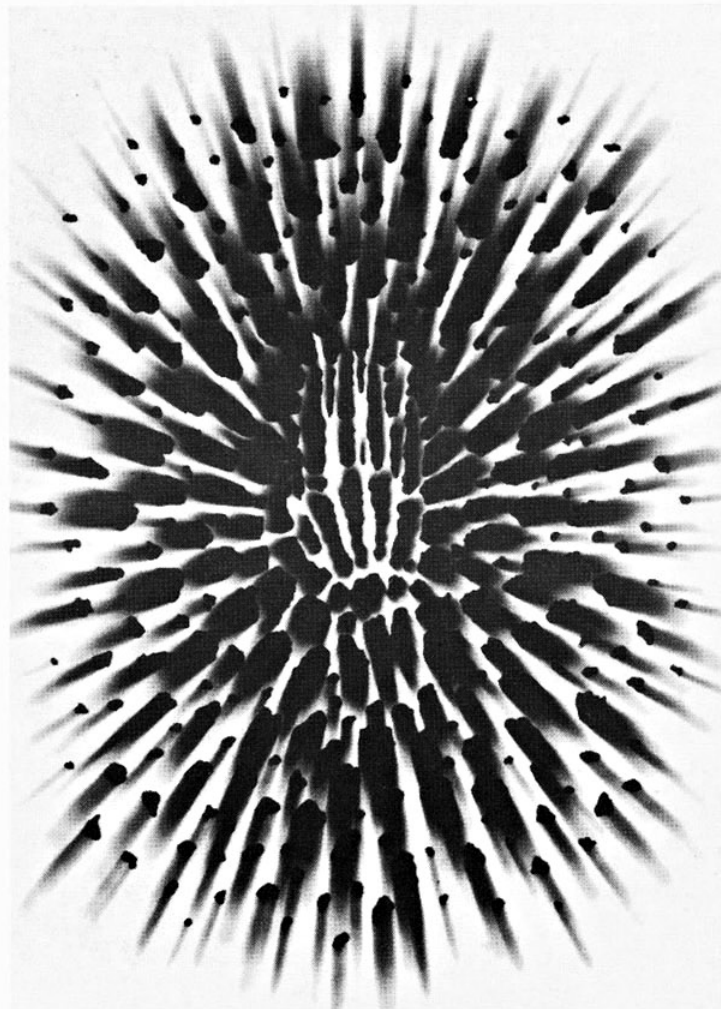
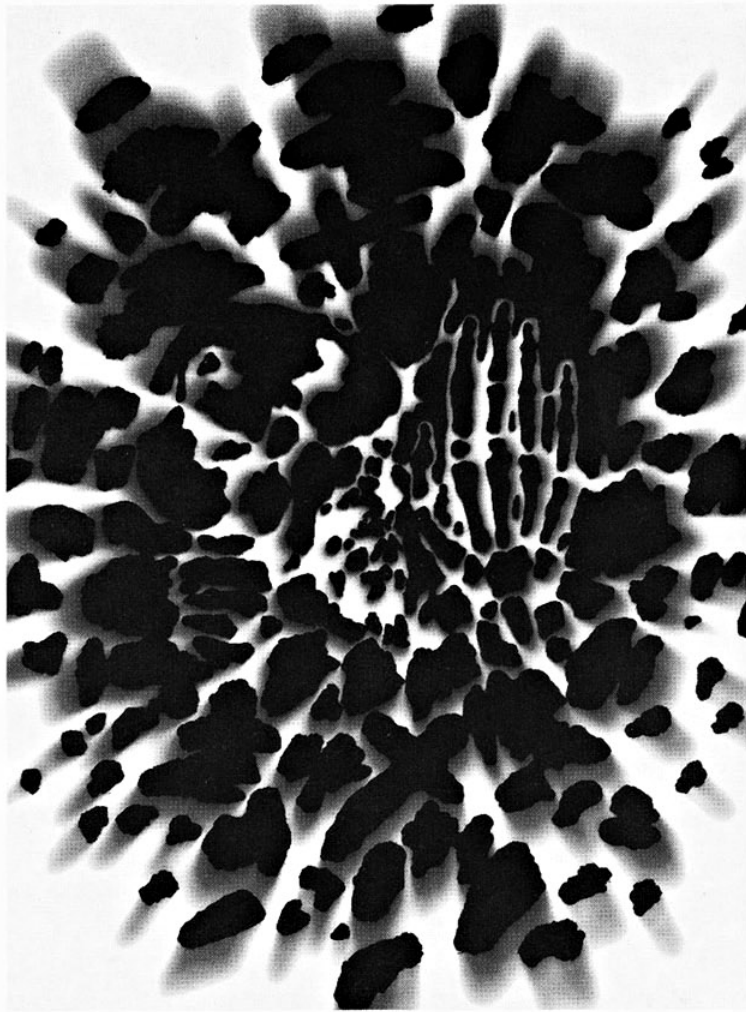
duben 1969 – Házení míčů do průhonického rybníka Bořín
1969 Seno-sláma, výstava „Někde něco“
(s J. Kolářem, B. Kolářovou, J. Ságlem),
Galerie Václava Špály, Praha
březen 1970 – Pocta Gustavu Obermanovi, Bransoudov
říjen 1972 – Pocta Fafejtovi
květen 1970 – Kladení plín u Sudoměře

Rudolf Sikora

narozen 17. 4. 1946, bydlí v Bratislavě 811 09, Č. A. 47



Z mesta von, I. a III., 1970



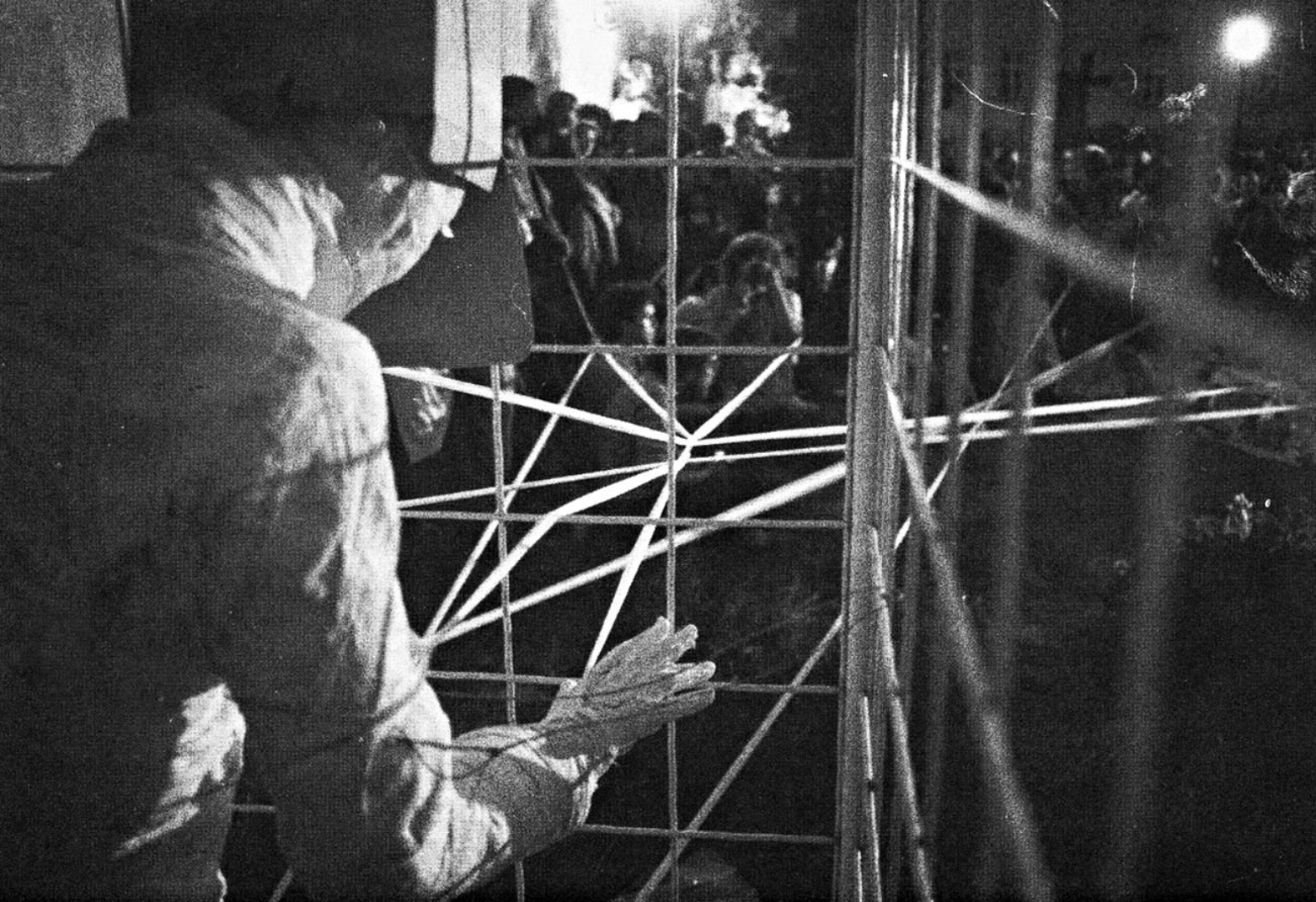
Z cyklu: „... A čomu som hrdo hovorieval: Ja!“, 1987

Joska Skalník

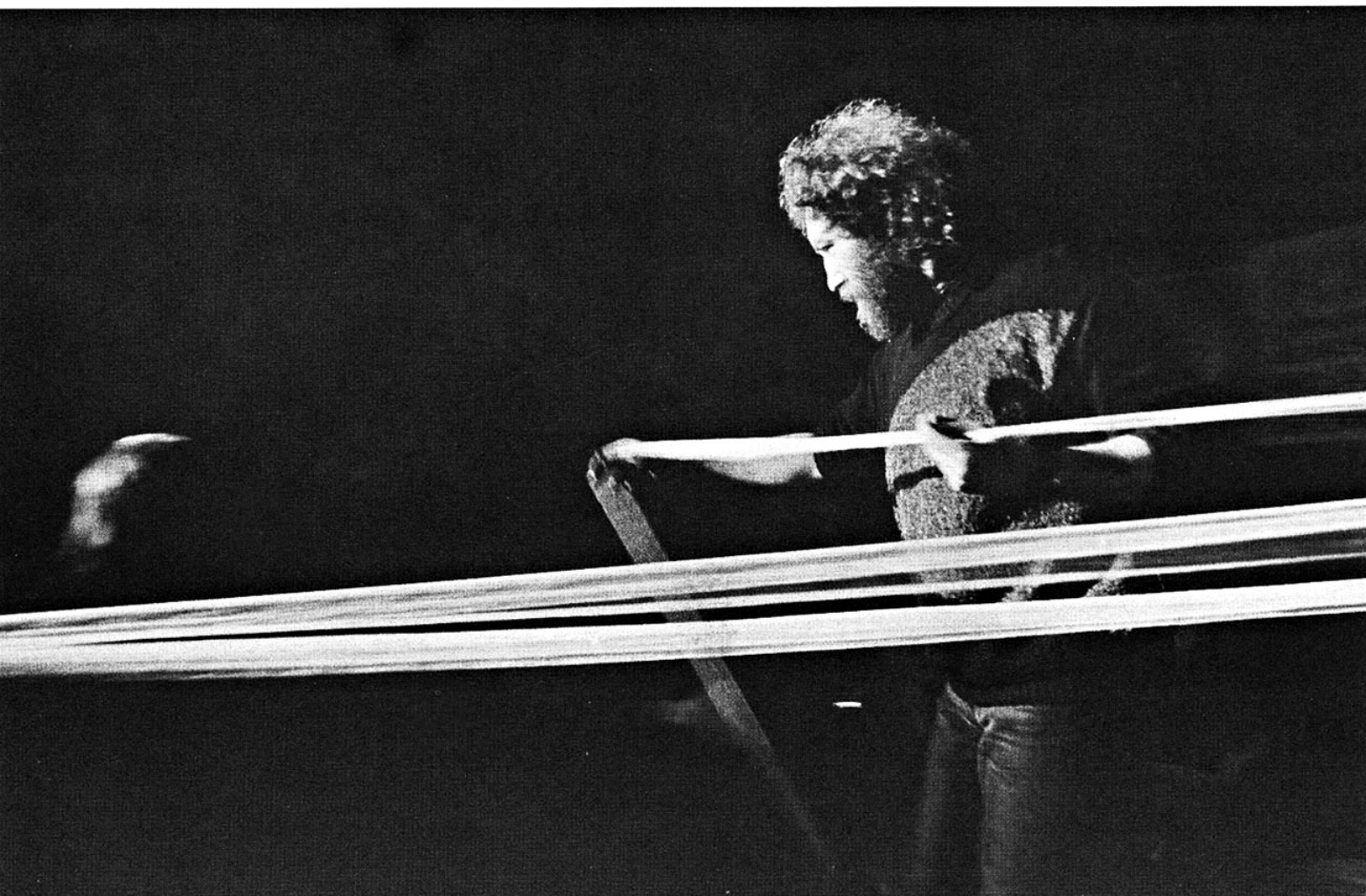
narozen 23. 3. 1948 v Praze, ateliér Polská 40, Praha 2



Otevřený dialog
Nový Jičín, 16. května 1989
čtení textu Petr Oslzlý, hudba Jim Čert



Pokusy o pohyb v kultuře a myšlení
Brno, Kapucínské zahrady, 18. září 1987
hudba Mikoláš Chadima a Vladimír Helebrant



Jiří Sozanský

narozen 27. 6. 1946, bydlí v Praze 2, Máchova 25

Konceptuální umění je zřejmě oblast, kam se dají zařadit aktivity, kterým jsem se věnoval asi od roku 1976.

Jsem klasicky školený a ke klasickým disciplinám se opětovně vracím. Moje důvody k akcím v konkrétním prostředí nebo krajině se zřejmě zásadně odlišují od aktivit konceptuálních umělců let šedesátých, z nichž většinu osobně neznám, stejně jako jejich tvorbu.

Dlouhá léta jsem se věnoval studiu fungování totalitních systémů a zabýval jsem se možnostmi, které umění nabízí, pokud chce tento problém reflektovat.

První vědomé pokusy tohoto druhu jsem realizoval opakovaně v Malé Pevnosti v Terezíně, která byla za II. světové války koncentračním táborem. V Malé Pevnosti jsem realizoval řadu akcí v roce 1976, 1977, 1978 a 1980. Poslední akce byla významná, protože, kromě jiného, byla také první konkrétní spoluprací umělců dvou generací. Mladé, ke které jsem tehdy patřil i já, a střední, do které patřili umělci, jejichž jména, stejně jako tvorba, se neměla zveřejňovat.

Následovaly pak akce další – v ekologicky zdevastovaných severních Čechách akce Most 1981–82, v torzu vyhořelého Veletržního paláce akce Přežít, Tam a zpět 1984, ve vyliďněném domě určeném k demolici, kde jsem měl 12 let ateliér – Dům č. 50 (1987) a jako poslední akce Valdice 1990 – na vycházkovém dvoře 3. oddělení věznice III. nápravné skupiny.

Od roku 1982, poprvé při akci Most, jsem učinil řadu pokusů rozšířit výtvarnou práci v konkrétním prostředí o spolupráci s živými aktéry, herci a tanečníky. Myslím, že nejzdařilejší byla spolupráce v roce 1987 v Domě č. 50, kdy francouzský herec Dominique Collignon Maurin zde přebral část svého představení Člověk Job.

V podstatě to byly víc okolnosti, než tvůrčí program, které mě nutily reagovat na realitu všemi prostředky, kterými vládnou. Letitá izolace české kultury a nedostatek přirozených ventilů a výstavních možností byly důvodem, že jsem často dával přednost akci v konkrétním prostředí, před tvorbou v ateliéru.

S výjimkou Terezína, kde výsledky soukromého symposia shlédli desítky tisíc návštěvníků, proběhly další akce v podstatě vždy bez účasti veřejnosti, až na pár přátel a náhodných diváků. To však nebylo rozhodující. Rozhodující byl konkrétní čin v konkrétní situaci. Pocit absolutní nezávislosti a svobody byl v totalitním systému vzácný a já jsem se s každou další aktivitou stával vnitřně nezávislejší. Každou novou životní zkušenost tohoto druhu jsem později vždy zhodnotil v ateliéru.

Většina artefaktů a realizací zanikla společně s místem, do kterého byly zasazeny. Všechny jsou však pečlivě zdokumentovány, jak fotograficky, tak filmem.

V minulém politickém systému bylo mnoho zásadních důvodů k nespokojenosti, avšak jedním z výrazných pozitiv byly pracovní kontakty mezi umělci různých disciplín, které nebyly založené na komerční bázi.

Díky sympatiím, které k mé práci prokazovali, a nezištnosti, se kterou se mnou spolupracovali, mohu je dnes veřejnosti představit. Z filmařů to byli především Michal Baumruck, Jaroslav Kučera, Evald Schorm, Petr Polák, Jasoň Šilhan, Vítězslav Romanov, fotografové Jiří Putta, Jaroslav Prokop, Roman Včelák, Alan Pajer aj., muzikanti Michal Pavlíček, Michal Kocáb, Petr Eben, Josef Spitzer, herci a tanečníci Eva Černá a Karel Vaněk, Dominique Collignon Maurin.

Jedinou zcela legální akcí, kterou jsem v posledních letech realizoval, jsou Valdice 1990. Pracoval jsem přímo ve věznici a možnost každodenního kontaktu s vězni, kteří se mnou dobrovolně spolupracovali, byla pro mě nesmírně zajímavá, stejně jako jejich bezprostřední reakce na umělecké artefakty.

Mnozí z nich měli za sebou mnohaletý trest, s nelidským týráním a ponižováním, ale také těžká provinění. Dvanáctihodinová práce s nimi opět o kousek posunula moji zkušenost z oblasti, kterou sám pro sebe nazývám „mezí lidskou situací“.

Práce trvala deset dní a artefakty stále fyzicky existují, jako stálá součást 3. oddělení nejtěžšího kriminálu v Čechách.

Projekt byl jednorázově přístupný zásluhou ministerstva kultury a ministerstva spravedlnosti ČR v září 1990. Od konce roku 90 je však tento prostor na 3. oddělení uzavřen a nedostupný dvojí mříží.

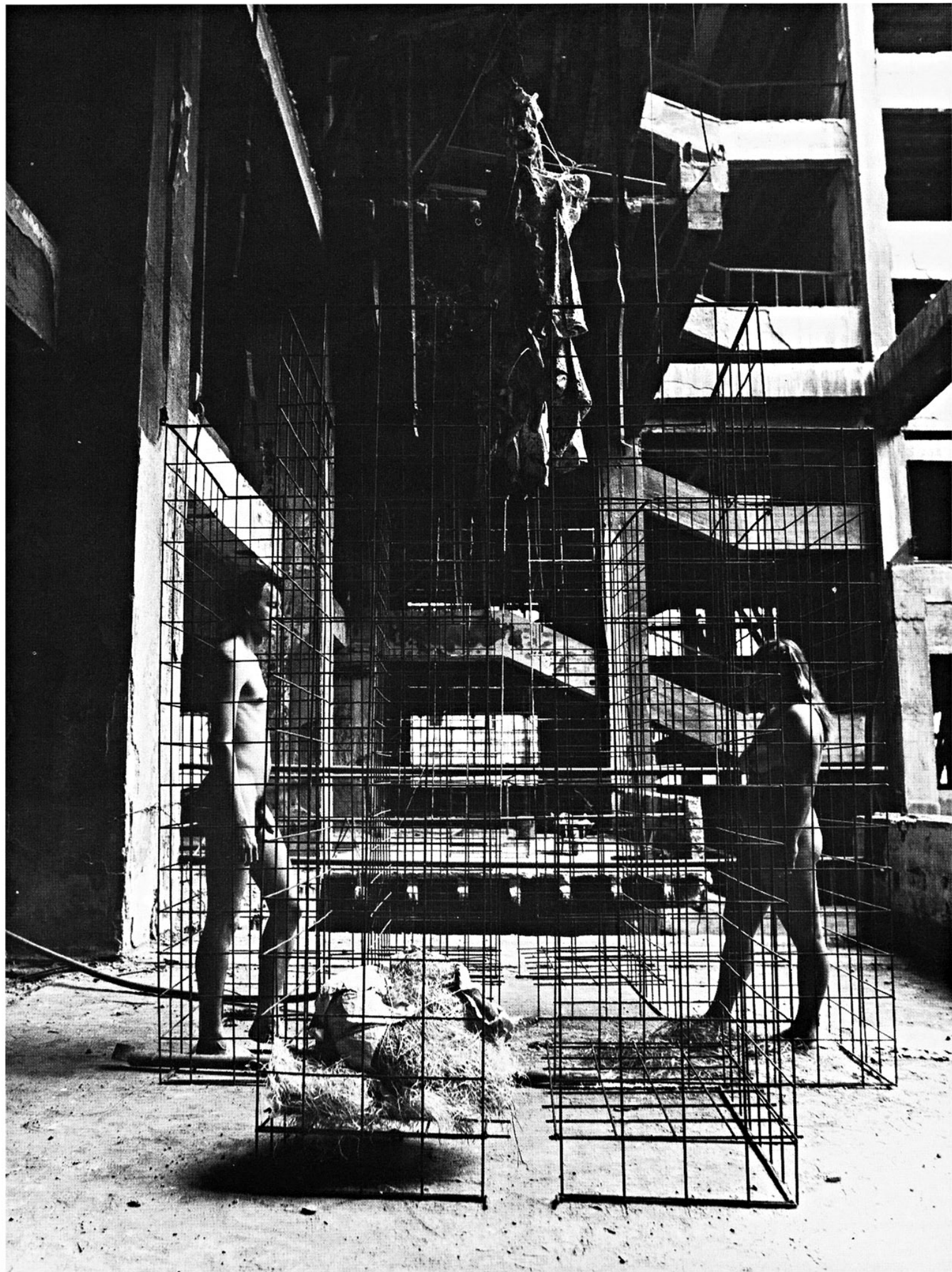
Je nedostupný vězňům, kterým byl věnován, veřejnosti, která sem nemá přístup, i dozorcům, kteří ho ze svých stanovišť nevidí.

Žije vlastním životem, snad jako reflexe minulosti, uzavřen v těsném sousedství se světem vězňů i dozorců i denní realitou okolního světa.



„Dům č. 50“

D. C. Maurin „Člověk JOB“, 1987



SKELET akce „Lidská dvojice“, 1984

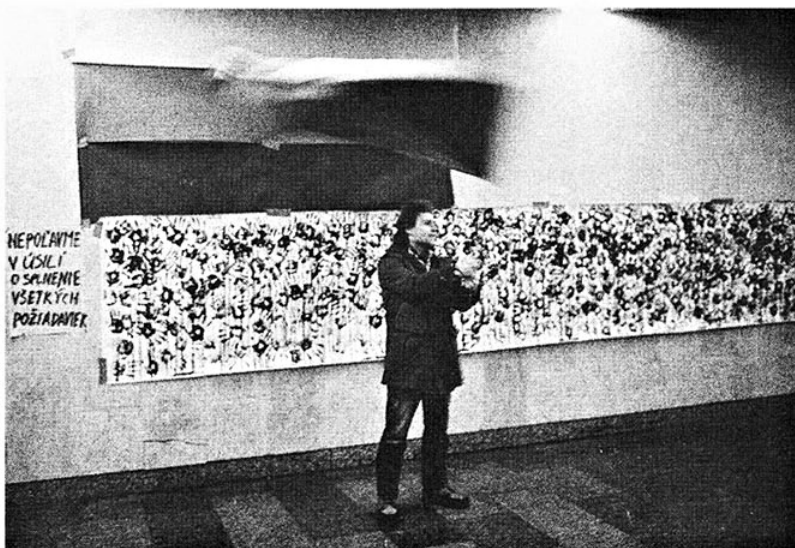
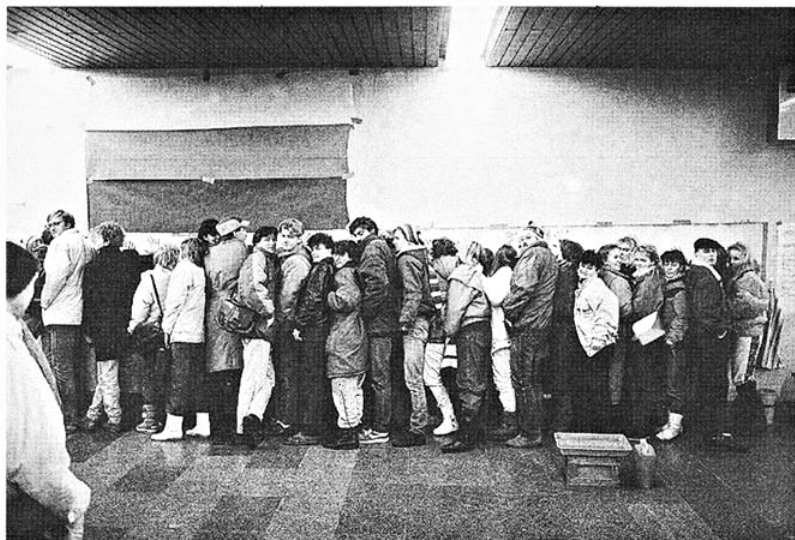
Ľubo Stacho

narozen 13. 8. 1953, žije v Bratislavě 811 05, Čajakova 1

K akčnému umeniu som sa dostal od konceptuálnej fotografie, ktorou som skúmal čas. Tento fenomén je naďalej stredobodom môjho záujmu, aj keď v posledných prácach nie je tak viditeľný.



Rezonancia (akcia Žilina), 19. 1. 1991



Dňa 27. 11. 1989 v čase od 12.00 do 14.00 hod. sa uskutočnila v podchode na Mierovom námestí v Bratislave akcia s Peterom Rónaiem
PRIDAJTE RUKU

ktorá vo svojom viacvýznamovom poslanstve symbolizovala okrem iného jednotu a potrebu „tlačiť“ a vydržať, aby výsledné spoločné dielo bolo kvalitné.

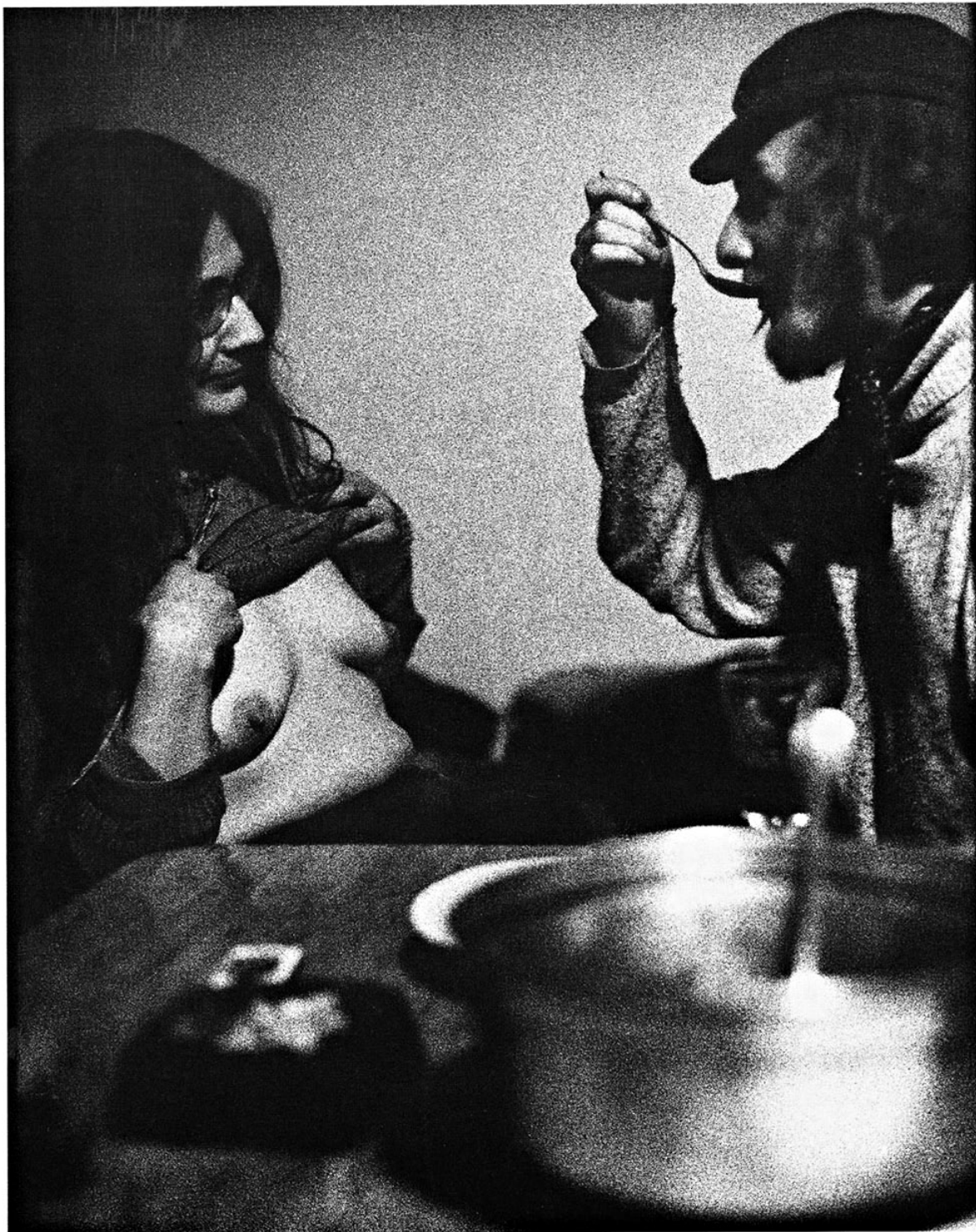
Vážení okolidúci, vyzývame Vás k aktívnej účasti na generálnom štrajku tým, aby ste symbolicky pripojili svoju ruku. Týmto gestom sa stanete spoluautorom výtvarného diela, ktoré bude dokumentovať našu jednotu týchto dní.

Pridajte ruku

- namočte svoju ruku v miske s vývojkou a pritlačte ju na citlivú vrstvu fotopapiera (min. 1 min).
- keď uvidíte, že začal proces pôsobenia a vznikol Váš autentický odtlačok, odtiahnite ruku.
- v pripravenej teplej vode si môžete umyť ruku od vývojky.

Jan Steklík

narozen 5. 6. 1938, bydlí v Brně 624 00 Absolonova 16



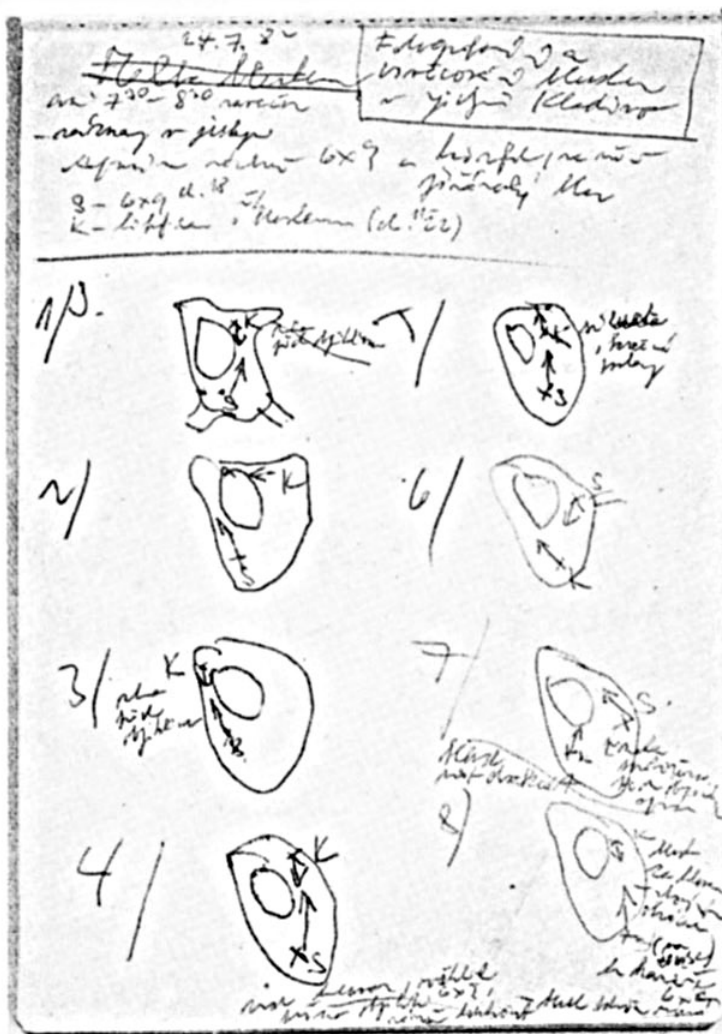
Ďadrovečeře, 1970



Lemberk, 1970

Miloš Šejn

10. 8. 1947, bydlí v Praze 7, J. Zajíce 32 a v Jičíně, Pod lipami 906



Záznam akce v jeskyni Kladivo / Česká křídlová pánev 24. 7. 1982

nejpodstatnějším rysem posledních realizací miloše šejna je jejich mnohvrstevnatost, to, jak do zdánlivě velmi jednoduchých projektů zahrnuje autor řadu aspektů, které odkazují k různým (a někdy časově i typově dost od sebe vzdáleným) podobám umělecké tvorby, ale také k různým momentům lidské percepcce či třeba k různým kulturně historickým kontextům. zrovna tak se v nich objevuje konceptualistická potřeba „komunikovat myšlenku“ jako expresivní spontánnost či naléhavost gesta, reflexe mimořádné senzibility tvůrce jako potřeba začlenit ji do strukturálně složitějšího, racionálně formovaného celku. mimochodem: toto napětí mezi naléhavou bezprostředností senzitivní reakce a pocíťovanou potřebou dalšího, zobecňujícího hlediska bylo, nemýlím-li se, jedním z hlavních podnětů „aktivní grafiky“ vladimíra boudníka. zmíněná mnohvrstevnatost je jistě podmíněna i pocitem vyčerpanosti elementárních a primárních demonstrací, jak je přineslo konceptuální umění, body art a land art, je ale zřejmě také dominantním rysem šejnova tvůrčího typu.

jiří valoch, 1983



UMĚNÍ AKCE

Petr Štembera

narozen 21. 1. 1945, bydlí v Praze 6, Mařákova 11



O rybách, Bratislava 1980



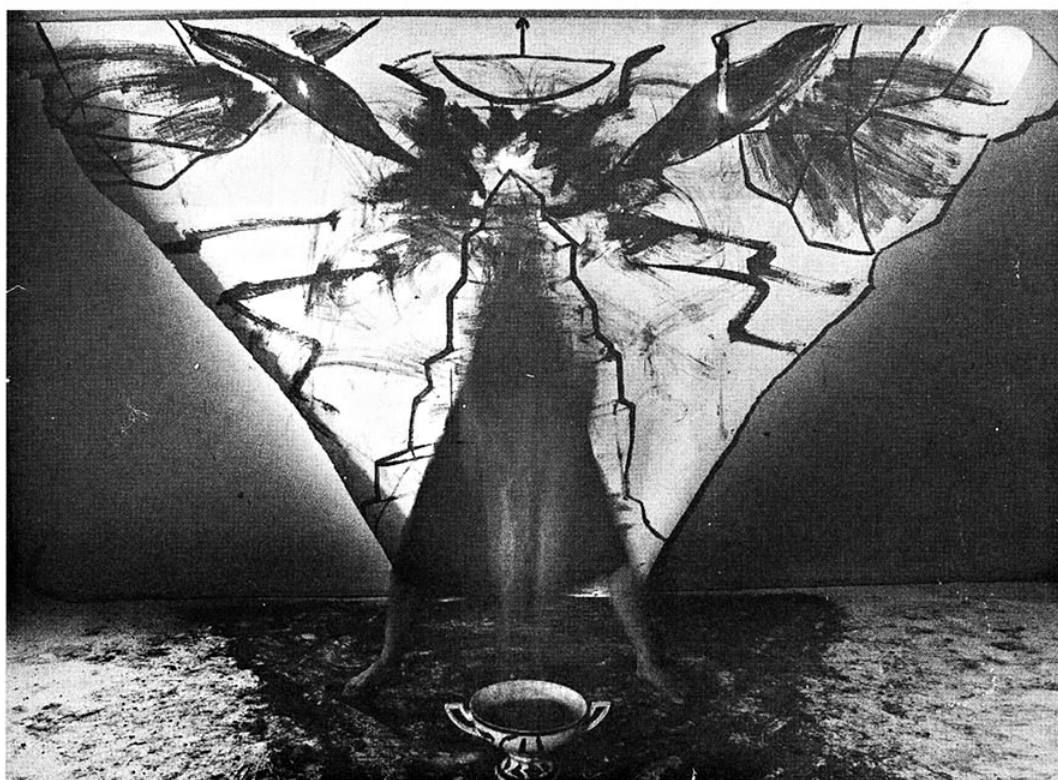
Festival performance ve Varšavě, 1978



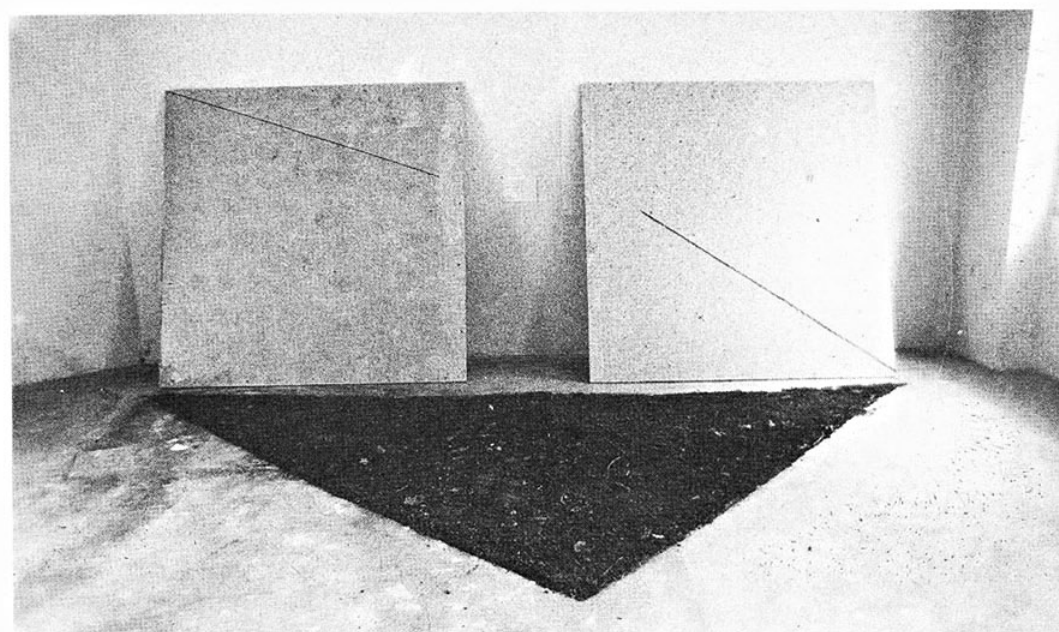
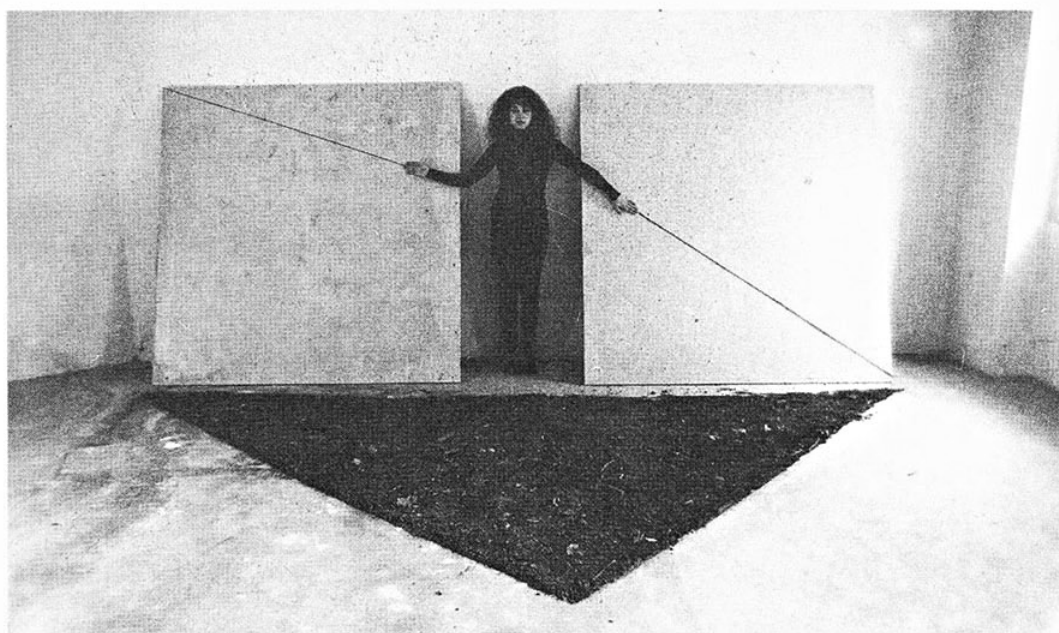
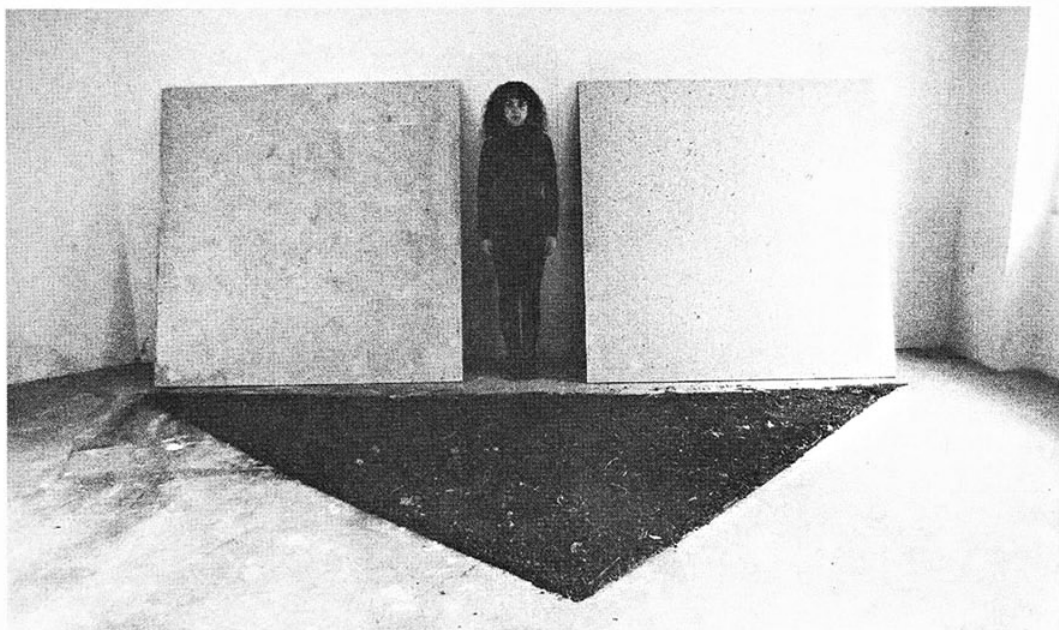
Bez názvu (Kuře), Wroclav 1979

Margita Titlová Ylovsky

narozena 16. 6. 1957, adresa Praha 1, Peterská 10



Bez názvu, 1985



Bez názvu, 1980

Dezider Tóth

narozen 13. 3. 1947, bydlí na Moskovské 1, 811 08 Bratislava

... som to já ... okienkom expresného autobusu vidím v predjarnom lese
zakvitnuté mlad'a višne v ružových lupeňoch ... som to já ... šoféra prosím:
zastav! predstieram kŕče chytám sa za žalúdok keď ma vyhodí kývnem mu:
nečakaj choď! ... som to já ... v ruksaku hľadám nôž pl'úžim sa tlejúcim lístím
za ružovým svetlom ... som to já ... ktorého stretnem s tvárou oproti v rukách
palicu prikazuje mi: pod! odvádza ma chodníčkami lesnej zveri ďalej a ďalej
od kvitnúcej višne ... som to já ... ktorý sa na seba vrhnem uštedrím si pár
bodných rán nožíkom vytaseným na kvitnúci konárik ... som to já ... ktorý
tie rany prijímam s láskou ... som to já ... v utrpení že predčasne vykvitol
som ružovými lupienkami ... 1990

Púť k milosrdným putám

bosé nohy
semená trávy
med

natri si nohy medom
obuj sa do semien

spojený semenami
spojený so zemou
putuj k prírode

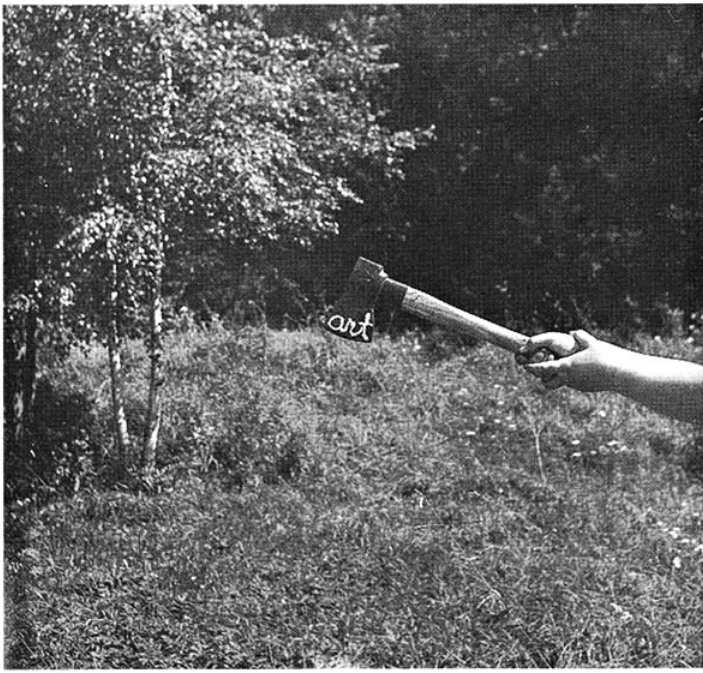


Jiří Valoch

narozen 6. 9. 1946, bydlí Jugoslávská 46 a, 613 00 Brno



Poetics, 1972



Robert Wittmann

N B

Staňte se druhou osobou ve svém ději.

Na ulici se staňte diváky prostorového divadla – života.

Zaznamenávejte situace, vztahy mezi lidmi.

Dívejte se při jízdě vlakem na okno – vnímejte celek –
– moment obraz
– pohybující se kompozice – děje.

Při chůzi
vnímejte měnící se obrazy
v pohledu na zem.

Noční symfonie.
Otevřete okno, zhasněte a ničím nerušení naslouchejte skladbě komponované životem.

1. otevřete okno
2. svlékněte se donaha
3. stoupněte si doprostřed místnosti
a přemýšlejte o sobě.

ROBERT
WITTMANN
1964-66
PRAHA

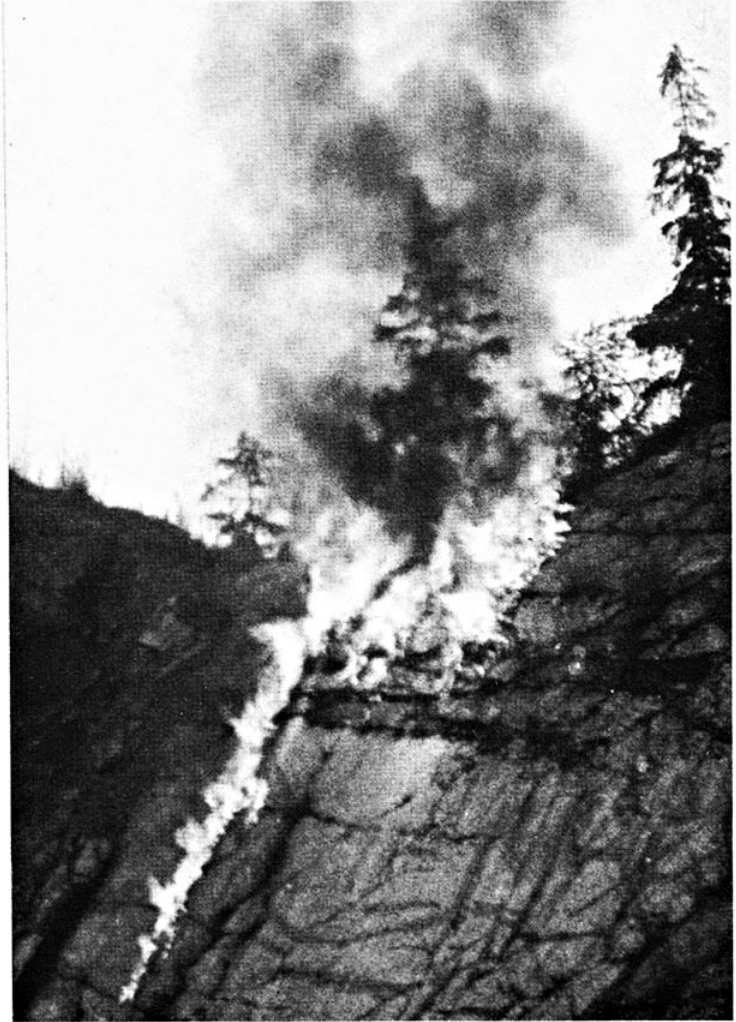
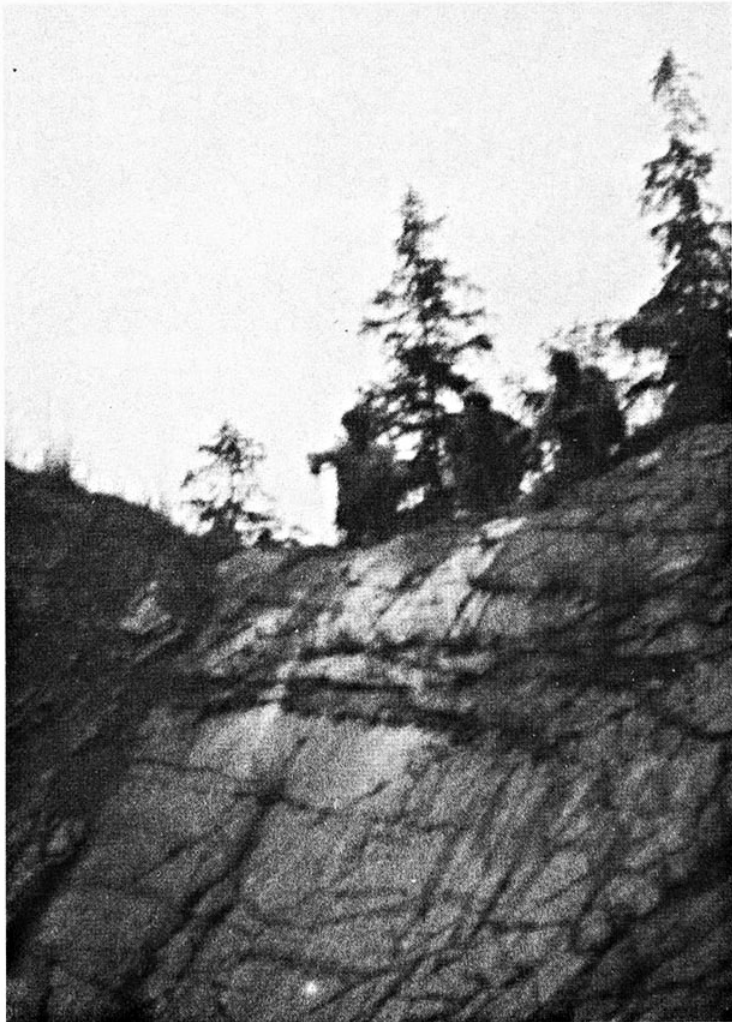
SAMOVZNIKY! JSOU
PŘIROZENÝM PROJEVEM
SKUTEČNOSTI - JSOU SYROVĚ
HORKÉ - JSOU VÝSTŘELEM
ŽIVOTA → STOPA
DĚJE → VÝRAZ.
STAŇTE SE TVŮRCI V JEMU
SAMOVZNIKLEHO OBRAZU,
TVARU, DĚJE, KOMPozICE,
SITUACE - VZNIKAJÍCÍ
ZAKONITĚ V PROCESU
ŽIVOTA

Jan Wojnar

narozen 17. 8. 1944, bydlí v Třinci VI-709/13, PSČ 739 61

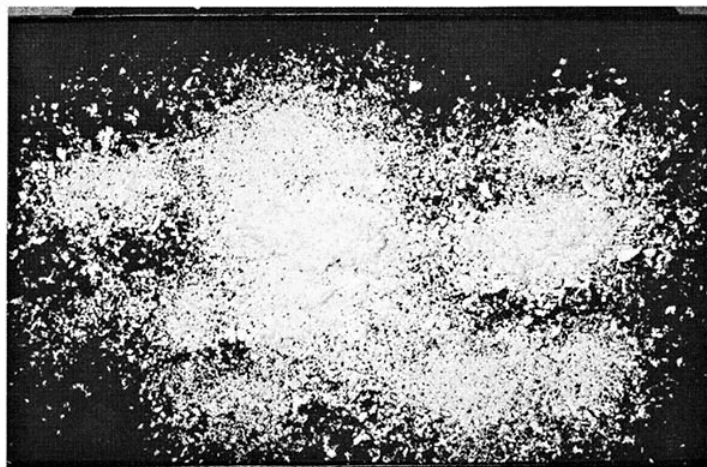
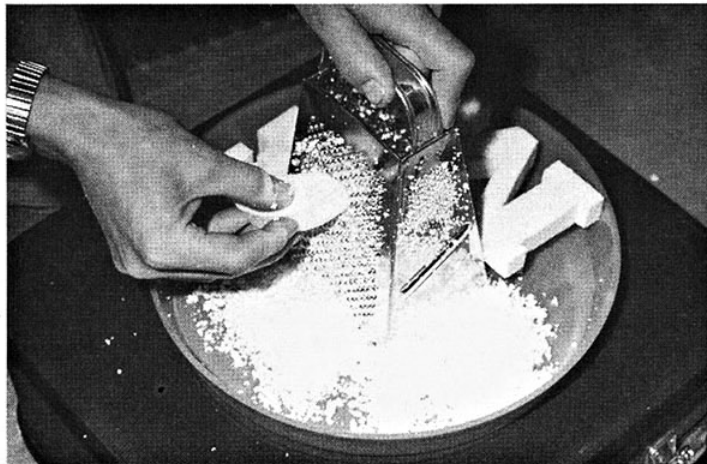
„Spodobnění tří barevných pruhů (žlutý, červený, modrý) plamenem“

Akce byla provedena v roce 1971 v přírodním prostředí v Třinci-Lištné. Tři barevné pruhy vyznačené na skalách pomocí hořlavé barevné kapaliny: žluté, červené a modré, byly proměněny ve stejný oheň a kouř. Došlo zde k vizuální i významové nivelizaci tří barevných pruhů.



„Poem“

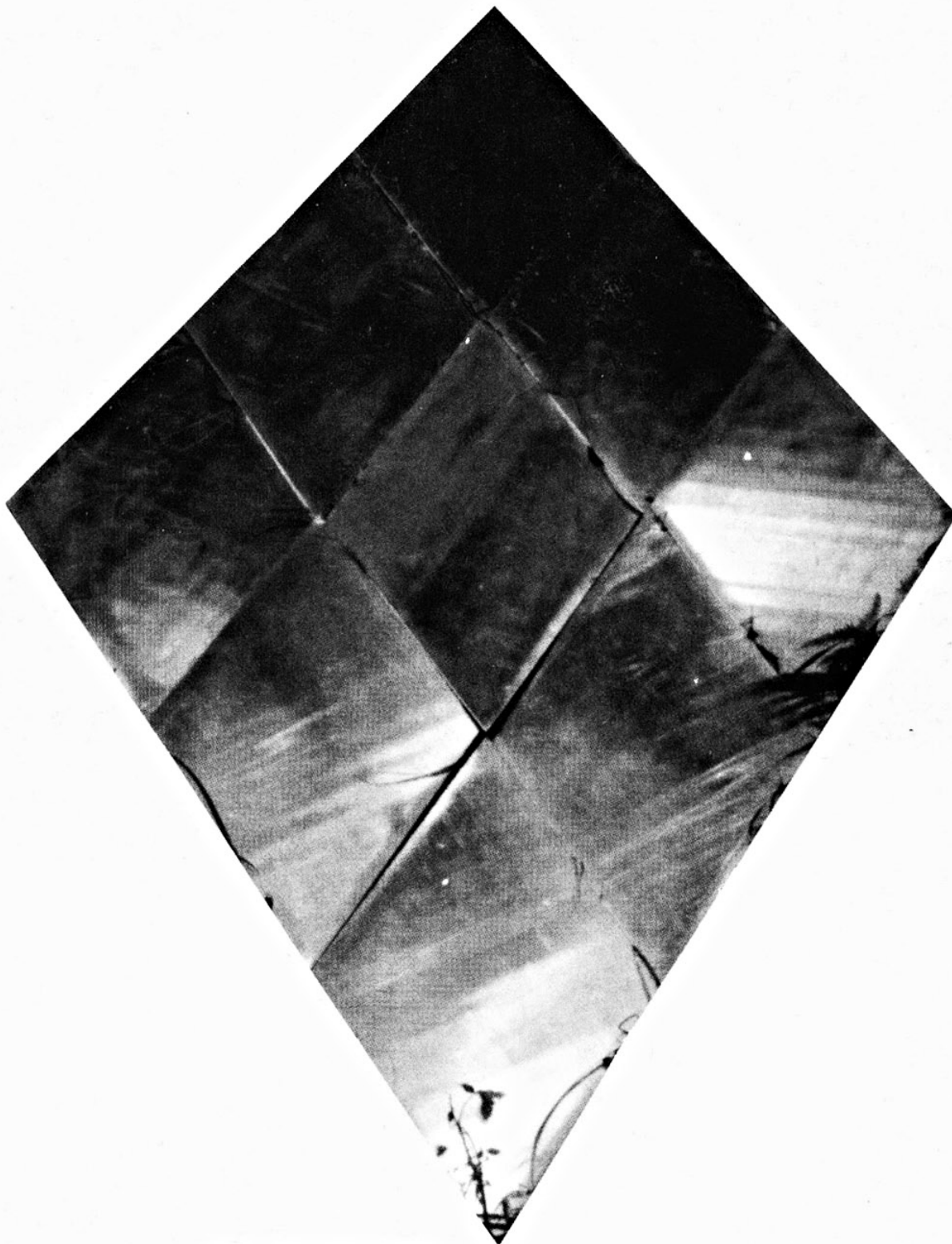
Akce byla provedena v pracovně autora v roce 1973. V procesu strouhání jednotlivých polystyrénových písmen dochází k postupné anihilaci výchozího významu těchto písmen. Avšak význam slova Poem zůstal zachován. Změnila se pouze jeho struktura, tj. změnil svou textovou podobu na ryze vizuální.



Výrazových prostředků akčního umění používám od konce šedesátých let dodnes, avšak akční umění není dominantou mé tvorby. Někdy akci realizuji v přírodním prostředí a někdy v uzavřeném prostoru mé pracovny. Někdy využívám přírodního prostředí jako média k provedení jistých zásahů do tohoto prostředí a někdy se mi médiem stane mnou uměle vytvořené prostředí v podobě jakéhosi modelu. V posledních deseti letech se prolíná mnou prováděná akce se specifickými determinantami „fotografického vidění“. Fotografie nedokumentuje akci, ale naopak akce je koncipována tak, aby zviditelňovala něco z charakteristik fotografie jako média.

Jana Želibská

narozena 3. 5. 1941, bydlí Fraňa Kráľa 21, 811 05 Bratislava



Znak – jeho vznik a rozpad

Deväť kosoštvorcových prvkov (leštený kov), postupne k sebe pridávaných – najprv jeden, potom štyri a nakoniec deväť – vytvárajú malý, väčší a najväčší „znak“. Ten sa potom rozpadá. Okrem vzniku a rozpadu tu ide o spojenie neživého kovu (daného tvaru) so živou prírodou, ktorá sa odráža v jeho leskoch – spája sa s ním.



Znak – jeho vznik a rozpad, 1984

Ministerstvo kultury České republiky
Ministerstvo kultury Slovenské republiky
Unie výtvarných umělců
Povážská galerie v Žilině
Český fond výtvarných umění
dovolují si Vás pozvat na výstavu

UMĚNÍ AKCE

pod záštitou primátora hl. města Prahy Jaroslava Kořána

Zahájení v úterý 9. července 1991 v 17 hodin
ve výstavní síni Mánes, Praha 1, Masarykovo nábř. 250

Úvodní slovo dr. Vlasta Čiháková-Noshiro

Eugen Brikcus prezentuje „Poctu Mistru Horskému“ sponzorovanou Velkopopovickým
pivovarem, Crystalexem – závod Rosice u Brna a Sklounionem Teplice

Hudební produkce MCH Band

Výstava potrvá do neděle 11. srpna 1991
denně mimo pondělí 10–18 hodin

ADAMČIAK, ADAMUS, AKTUAL, ANDĚL, AMBROZ,
BARTOŠ, BARTUSZ, BRIKCIUS, BUDAJ, BÜCHLER,
CYPRICH, ĎURČEK, FILKO, GRYGAR, SONNY HALAS,
HAMPL, HANEL, HAVLÍK, HAVRILLA, CHATRNÝ,
JUHÁSZ, KAFKA, KARCHŇÁK, KERN, KLIVAR, KNÍŽÁK,
KOCMAN, KOLLER, KORDOŠ, KRESSA, KRÉN,
KŘÍŽOVNICKÁ ŠKOLA, KOVANDA, KOZELKA,
LANGER-PUKL, MATUŠTÍK, MAUR, MELUZIN, MERTA,
MILER, MLČOCH, MLYNÁRČIK, MUDROCH, NĚMEC,
NOVÁK, PALLA, PETŘIVÝ, P.O.P., RICHTR, RÓNAI,
RULLER, SÁGLOVÁ, SIKORA, SKALNÍK, SOZANSKÝ,
STACHO, STEKLÍK, ŠEJN, ŠTEMBERA,
TITLOVÁ-YLOVSKY, TÓTH, VALOCH, WITTMANN,
WOJNAR, ŽELIBSKÁ

Truker
276 684

Ministerstvo kultúry Slovenskej republiky
Ministerstvo kultúry České republiky
Považská galéria umenia Žilina
Únia výtvarných umelcov Praha

požívajú Vás a Vašich priateľov
na otvorenie výstavy

UMENIE AKCIE

v piatok 16. augusta 1991 o 17. hodine
vo výstavných priestoroch Považskej galérie umenia
na námestí Dukla v Žiline

Výstava potrvá do 29. septembra 1991

UMENIE AKCIE

Považská galéria umenia v Žiline

16. 8. - 29. 9. 1991

Zoznam vystavujúcich autorov

Milan Adamčiak

Karel Adamus

BAHAMA (Pavol Breier, Peter Horváth, Radislav Matuščík)

Peter Bartoš

Juraj Bartusz

Eugen Brikcius

Ján Budaj

Pavel Büchler

Róbert Cyprich

Ľubomír Ďurček

Stano Filko

Miloslav Sonny Halas

Josef Hampl

Olaf Hanel

Vladimír Havlík

Vladimír Havrilla

Dalibor Chatrný

Viliam Jakubík

József R. Juhász

Jaroslav Karchňák

Michal Kern

Jiří H. Kocman

Július Koller

Vladimír Kordoš

Jiří Kovanda

Milan Kozelka

Luboš Kressa

Matej Krén

Radislav Matuščík

Milan Maur
Peter Meluzin
Vladimír Merta
Karel Miler
Alex Mlynárčik
Marián Mudroch
Marian Palla
P.O.P. (Ladislav Pagáč, Viktor Oravec, Milan Pagáč)
Vladimír Popovič
Peter Rónai
Zorka Ságlová
Rudolf Sikora
Joska Skalník
Jiří Sozanský
Ľubo Stacho
Miloš Šejn
Margita Titlová Ylovsky
Dezider Tóth
Jiří Valoch
Jan Wojnar
Jana Želibská

Výstavu UMENIE AKCIE pripravila Považská galéria umenia v Žiline v spolupráci s Úniou výtvarných umelcov v Prahe pod záštitou MK ČR a MK SR vo svojich výstavných priestoroch na námestí Dukla v Žiline v dňoch 16.8. - 29.9.1991.

Autorská koncepcia: Dr. Vlasta Čiháková Noshiro
Komisár za PGU a návrh inštalácie: Mgr. Dana Doricová
Technická realizácia inštalácie: Ondrej Lišhák, Milan Vavro

Milan Adamčiak
Karel Adamus
Aktual
Jaroslav Anděl
Vladimír Ambroz
Peter Bartoš
Juraj Bartusz
Eugen Brikcius
Ján Budaj
Pavel Büchler
Robert Cyprich
Ľubomír Ďurček
Stano Filko
Milan Grygar
Miloslav Sonny Halas
Josef Hampel
Olaf Hanel
Vladimír Havlík
Vladimír Havrilla
Dalibor Chatrný
József R. Juhász
Ivan Kafka
Jaroslav Karchňák
Michal Kern
Miroslav Klivar
Milan Knížák
J.H. Kocman
Július Koller
Vladimír Kordoš
Luboš Kressa
Matej Krén
Křižovnická škola
Jiří Kovanda

Milan Kozelka
Langer-Pukl
Radislav Matuščík
Milan Maur
Peter Meluzin
Vladimír Merta
Karel Miler
Jan Mičoch
Alex Mlynárčík
Marián Mudroch
Rudolf Němec
Ladislav Novák
Marian Palla
Tomáš Petřivý
P.O.P.
Jaroslav Richtr
Peter Rónai
Tomáš Ruller
Zorka Ságlová
Rudolf Sikora
Joska Skalník
Jiří Sozanský
Ľubo Stacho
Jan Steklík
Miloš Šejn
Petr Štembera
Margita Titlová Ylovsky
Dezider Tóth
Jiří Valoch
Robert Wittmann
Jan Wojnar
Jana Želibská