

Morganová, Pavlína

Problematika pojmů v českém akčním umění

Opuscula historiae artium. 2011, vol. 60 [55], iss. 1, pp. 30-41

ISSN 1211-7390 (print); ISSN 2336-4467 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/115784>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

Problematika pojmů v českém akčním umění

Pavčina Morganová

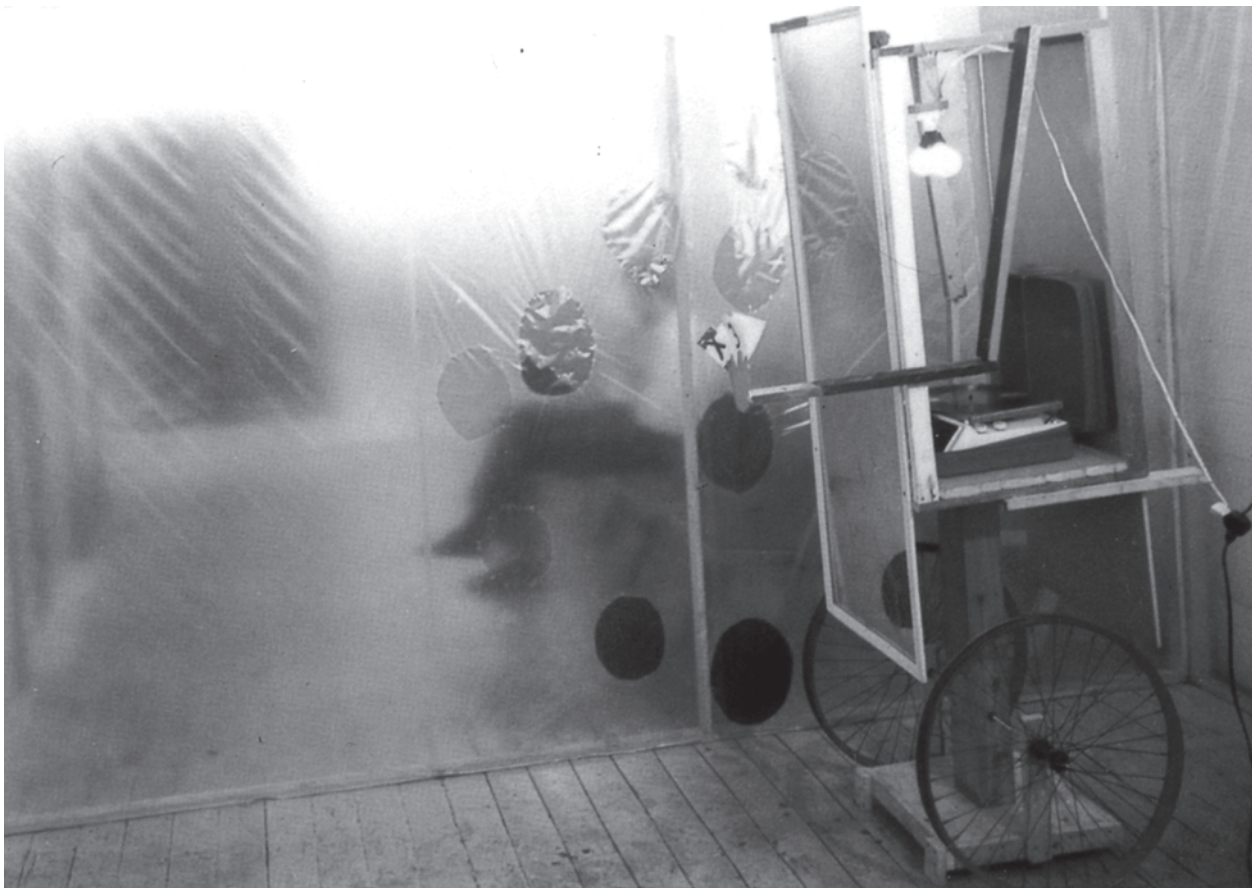
Action art was one of the most important trends in Czech visual art in the 1960s and 1970s. Dealing with this type of art is complicated by its ephemeral nature, and also by the fluctuation of the terms that are used in the discussion about it. The very designation "action art" [akční umění] is itself not the translation of a recognised term, but rather a Czech variant, for which no English equivalent exists. Other key terms such as happening or performance, which have been adopted into the Czech language in their original form, are understood slightly differently in the Czech milieu. Furthermore, a series of individual variants in their uses and definitions exists. The text represents an attempt to demarcate their basic applicability, and at the same time to map out variations in how these terms are used by individual artists and critics in the Czech context in comparison with the American milieu from which they are taken.

Keywords: action art; performance; happening; event; piece

PhDr. Pavčina Morganová, Ph.D.
Vědecko-výzkumné pracoviště AVU Praha /
The AVU Research Center, Prague
e-mail: morganova@avu. cz

V českém prostředí je akční umění¹ nebo též umění akce vnímáno jako okrajový výtvarný proud umění šedesátých, sedmdesátých a osmdesátých let. K jeho širší reflexi jako podstatné součásti českého poválečného umění došlo až v devadesátých letech. Pojmy jako happening, performance, event, piece atd., které česká kunsthistorie při interpretaci akčního umění používá, jsou většinou přejaty z angličtiny. Jejich význam je však v českém prostředí často posunut, a to nejen díky jazykovým a historickým souvislostem, ale též díky samotné povaze českého akčního umění. Problematika pojmů používaných v rámci českého umění dosud zůstala bez podrobnější analýzy. Tato stať, která vychází z jedné kapitoly mé dosud nepublikované disertační práce, je prvním pokusem o její zmapování.

Poznání a interpretaci akčního umění nekomplikuje pouze mnohostrannost tohoto druhu umění,² jeho intermediální přesahy, ale i historická proměna jednotlivých forem³ a rozkolísanost pojmů, které jsou používány k popisu jeho forem. Vycházíme-li z konkrétních akcí, jejich názvů a odborné literatury, je zřejmé, že rozpětí terminologie je velice široké. Hranice definic jednotlivých pojmů se stírají a někdy si jejich významy dokonce i protirečí. Většina teoretiků se často neshodne ani na samotném hlavním označení tohoto hnutí. Například v českém prostředí zcela ustálený termín „akční umění“ je v západní (anglosaské) teorii umění neznámým pojmem. Slovo „akce“, používané v středoevropském prostoru se většinou neobjevuje ani v označení jednotlivých děl.⁴ K celkovému označení akčního umění jsou západními historiky umění používány pojmy jako: *Total Art* (Totální umění),⁵ *Time Space Art* (Umění času a prostoru), *The Art of Time* (Umění času),⁶ *Time Based Art* (Umění založené na času), *Performance Art*,⁷ *Happenings*,⁸ *Live Art* (Živé umění),⁹ nebo „performance-oriented art forms“ (formy umění založené na performanci).¹⁰ Světové akční umění je většinou zpracováváno v rámci jednotlivých proudů, tendencí a skupin (body art, land art, performance art, *Fluxus* atd.), a ne jako jedno široké hnutí, které proměnilo vnímání uměleckého díla. Na západě je tato oblast díky úzkému propojení výtvarného umění s dalšími uměleckými obory vnímána jako prostě příliš široká. O syntetické zpracování celého hnutí se tedy pokusilo jen velmi málo teoretiků.¹¹



1 – Allan Kaprow, 18 Happenings in 6 Parts, 1959

I. V rámci akčního umění jsou klíčovými a asi nejvíce používanými pojmy „happening“ a „performance“. Happening je na rozdíl od performance, která má od počátku obecný význam, novým pojmem, jehož autorem je Allan Kaprow. Asi poprvé ho použil v poněkud specifitějším významu, než jak se tento pojem používá v běžné angličtině, ve svém slavném článku *Legacy of Jackson Pollock*¹² z roku 1958. U Pollocka vyzdvihl nejen gestickou akci malby obrazu, ale i rozměry jeho pláten: „*Pollock's choice of enormous canvases served many purposes, chief of which for our discussion is that his mural-scale paintings ceased to become paintings and became environments.*“¹³ Toto je zvláště důležité pro samotného Kaprowa, který vlastně happening odvodil od environmentu. V podstatě rozhybal akcí diváků specifické nebo jím vytvořené prostředí, a tak vznikl happening. Ve své publikaci *Assemblage, Environments and Happenings*, která vznikala už od konce padesátých let píše: „*Environments are generally quiet situations, existing for one or for several persons to walk or crawl into, lie down, or sit in. [...] Fundamentally, Environments and Happenings are similar. They are the passive and active sides of a single coin, whose principle is extension.*“¹⁴

V textu o Jacksonu Pollockovi si Kaprow všímá i dalšího podstatného momentu nového umění, vstupujícího na scénu

v padesátých letech. Upozorňuje na to, jak Pollockovo popření tradice znovu přiblížilo umění rituálu, magii a v neposlední řadě samotnému životu: „*Pollock, as I see him, left us at the point where we must become preoccupied with and even dazzled by the space and the objects of our everyday life, either our bodies, clothes, rooms, or, if need be, the vastness of Forty-second Street.*“¹⁵ Právě orientace na každodenní život, jeho předměty, gesta a problémy, je typická pro celou poválečnou avantgardní vlnu. Ať už je to hudba Johna Cage, tanec Merce Cunninghama, Noví realisté, pop art nebo právě se rodící happening. Odklon od „umělého“ umění a příklon k realitě obyčejného života je pak typický především pro generaci umělců nastupující na přelomu padesátých a šedesátých let.

V závěru článku Kaprow charakterizuje toto nové umění a zároveň předpovídá jeho směřování: „*Young artists of today need no longer say, 'I am a painter' or 'a poet' or 'a dancer'. They are simply 'artists'. All of life will be open to them. They will discover out of ordinary things the meaning of ordinariness. They will not try to make them extraordinary but will only state their real meaning. But out of nothing they will devise the extraordinary and then maybe nothingness as well. People will be delighted or horrified, critics will be confused or amused, but these, I am certain, will be the alchemies of the 1960s.*“¹⁶



Happening se Kaprow snažil definovat v řadě textů. Velice podrobný popis jednotlivých principů happeningu můžeme najít jak v publikaci *Assemblage, Environments and Happenings* (Asambláž, prostředí a happeningy) tak v textu *The Happenings are Dead: Long Live the Happenings!*¹⁷ Jednotlivé body definice happeningu se v obou textech v podstatě shodují, i když jsou někdy poněkud odlišně formulovány. Ve stručnosti jde o tato základní pravidla:

1. Hranice mezi happeningem a životem by měla být co nejprostupnější a nezřetelná.
2. Témata, materiály, akce a souvislosti by neměly být odvozeny z umění.
3. Happening by měl být prováděn v otevřených prostorech, které se mohou v jeho průběhu měnit.
4. Čas spojený s věcmi a prostory, by měl být proměnlivý a nezávislý na konvencích kontinuity.
5. Kompozice všech materiálů, akcí, obrazů a jejich času a prostoru by měla být vytvořena, jak nejneumělečtěji je to možné.
6. Happening by neměl být zkoušen, měli by ho realizovat pouze neprofesionálové, a to pouze jednou.
7. Je zřejmé, že by v rámci happeningu nemělo existovat publikum.

V českém prostředí je však mnohem známější jiná verze definice happeningu, kterou publikoval ve svém článku *Happening ve smyčce* Vladimír Burda:

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

*Happening je prováděn na základě plánu, ale beze zkoušek, posluchačů a repríz. Je uměním, ale zdá se, že je blíže životu.*¹⁸

Burda za autora této definice uvádí Allana Kaprowa, neuvádí však zdroj, z kterého ji čerpal. Přesto se tato definice stala pro vnímání umělecké formy happeningu v českém prostředí určující. Podrobnější definice z pera Allana Kaprowa byly známy pravděpodobně pouze Jindřichu Chalupeckému a okruhu kolem Milana Knížáka, kteří udržovali s *Fluxem* užší kontakty. Právě akce Milana Knížáka a skupiny *Aktual* značně ovlivnily, co se pod pojmem happening v Čechách rozumí.

První akce Milana Knížáka jsou realizovány jakoby přesně podle Kaprowových pravidel. Jako příklad může sloužit jedna z prvních větších akcí skupiny – „demonstrace pro všechny smysly“ *Aktuální procházka po Novém světě* (1964).¹⁹ [obr. 4, 5]

„Všichni organizátoři demonstrace mají na sobě neobvyklé oděvy – místo šperků věci denní potřeby, kusy pestrých látek našité na normální šaty, část oděvu natřenou nějakou barvou, nejlépe červenou nebo bílou a pod.

Každému přichozímu je přidělen nějaký předmět, který nosí po celou dobu v ruce (např. část jídelního příboru, talíř, vázu, sklenku, konvici, kus šatstva, botu a pod.)

Procházejí ulicí, v místnosti s otevřeným oknem sedí muž u prostřeného stolu a jí.

Jdou dál (vedeni) do malé temné místnůstky, kde se všichni natěsňají. Náhle jsou uzamčeni a ponecháni v nečinnosti (od 5ti do X min. podle jejich reakcí a otrlosti. V místnosti je na zemi vytláčená voňavka (mnoho).

Jsou vypuštěni, (to, co se s nimi doposud dělo, byla jen příprava, vyřinutí z normálního stavu).

Cesta pokračuje.

Potkávají předměty (části bytového zařízení, šaty a pod.).

Na zemi leží hudebník a hraje na kontrabas.

Dojdou na malé prostranství.

Účastníci jsou v kruhu. Kolem nich krouží, křičí, hlučí, probíhají, proráží kruh, objíždí na motorkách, autech organizátoři demonstrace.

S výše se spouští židle, hledí a ukazují na ni. Židle je dole, přijde jeden člověk, vezme židli a postaví ji na sokl. Všichni padnou na zem. Po jedné minutě přijde člověk, židli sundá a sedne si na ni.

Vstanou.

Účastníci jsou vyzváni, aby předměty, jež jim byly přiděleny, srovnali na zem do řady a každý se za svůj postavil. Pak jsou požádáni, aby předmět zvedli a řadu utvořili o 20cm dál. To se opakuje libovolně dlouho podle reakce účastníků.

Pak cesta zpátky.

U stěny domu stojí člověk. Zasklívá okno. Po zasklení ho okamžitě rozbije.

Uprostřed ulice stojí válenda, na ní leží žena a hraje na tranzistorový přijímač.

Účastníci se zastaví. Je jim předkládána kniha, z níž si každý vytrhne jeden list.

Odevzdávají předměty.

Odcházejí.

První aktivní část demonstrace končí.

Druhá část demonstrace končí za 14 dní ode dne první části demonstrace a je pro každého jedince zvláštní. Vše, s čím se po tuto dobu setká, je součástí druhé části demonstrace.“

Pro Knížákovy akce je asi důležitější proměna samotného života. Už jednoduchý fakt, že Knížák k označení svých akcí nepoužívá termín happening, ale tak běžné pojmy jako „procházka, demonstrace, manifestace, hra“,

později „obřad“ ukazuje na jeho snahu totálně se přiblížit životu. Jeho „aktuální umění“ je v podstatě osvětovou činností s cílem „naučit člověka žít“.

Jak umělecky ve srovnání s ranou tvorbou skupiny *Aktuální umění* působí happeniny Allana Kaprowa, můžeme doložit například na jeho vůbec prvním happeningu *18 Happenings in 6 Parts* (18 happeningů v 6 částech), který v roce 1959 realizoval v Reuben Gallery v New Yorku.²⁰ [obr. 1] V podstatě šlo o environment „rozhybaný“ akcemi. Ty probíhaly vždy po třech najednou a jejich začátek a konec označoval zvonec. Ten byl zároveň signálem, aby se diváci přesunuli do další kóje. Byly to jakési komorní performance vyznačující se snahou zapojit publikum. Kaprow přejal princip, který využil již John Cage ve svém *Untitled Event* (Událost bez názvu) v roce 1952. Tam také šlo o sérii simultánních, zdánlivě nesouvisejících, akcí a aktivit. Posun od „koncertů“ Johna Cage směrem k happeningu Allana Kaprowa spočíval ve snaze o zapojení publika. To však v Kaprowových raných akcích přesto není totální, jde spíše o provokaci neobvyklou performancí nebo interaktivním environmentem. Navíc byl Kaprowův první happening pečlivě připraven a nazkoušen. Někteří diváci byli sice zapojeni do děje, přesto však zůstali diváky, i když aktivními. Celý Kaprowův happening navozuje atmosféru jakéhosi velice experimentálního divadelního představení. V instrukcích, které diváci před akcí dostali se objevil i pokyn: „*There will be no applause after each set, but you may applaud after the sixth set if you wish.*“ (Netleskejte po každé části, pokud chcete, můžete zatleskat na konci šesté části.) Je těžké si představit, že by po akcích Milana Knížáka a skupiny aktuálních následoval potlesk.

Některé pozdější Kaprowovy happeniny sice diváka poněkud více zapojují do děje a činí z nich v podstatě účast-





4, 5 – Milan Knížák, **Aktuální procházka po Novém světě**, 1964

níky, přesto však nadále zůstávají poněkud aranžovanou uměleckou událostí. Ta je většinou založena na realizaci předem připraveného libreta. Dost často se jedná o proměnu určitého prostředí spontánní nebo organizovanou činností účastníků.²¹ Většina Kaprowových happeningů byla realizovaná v rámci institucí, ať už to byly galerie, univerzity nebo festivaly. To také do značné míry ovlivnilo jejich charakter. Pokusíme-li se zobecnit Kaprowův přístup, jde v podstatě o průzkum situací. Kaprow je k nim ale neutrální, pouze je odkrývá a ozvláštňuje. Knížák je naopak mnohem více angažován v samotném životě a jeho akce jsou realizovány mimo jakýkoliv umělecký kontext. Vzdaluje se v nich od pojetí akčního umění jako experimentálního uměleckého projevu a ukazuje, že jde o vážnou životně nutnou aktivitu, která má za cíl obrodu společnosti. Jak píše v letáku, který *Aktual* publikoval po pražském vystoupení *Fluxu*: „*Nevynalézat nové umělecké formy, ale přímo měnit každodenní život jednotlivce.*“²² Tento postoj je jistě dán i samotnými kulturně politickými podmínkami každého z autorů. Neexistence relevantních uměleckých institucí a širší avantgardní platformy v Čechách je bezesporu jedním z momentů, které vytvo-



řili podmínky pro Knížákův radikální postoj. Už dříve jsem upozornila na utopičnost Knížákových myšlenek a postojů; je totiž zřejmé, že snaha „aktuálních“ o radikální přeměnu života (ne umění) vedla paradoxně k tomu, že se jim podařilo změnit právě jen umění.²³

Knížákovo pojetí happeningu je opravdu unikátní a není divu, že si jeho akcí Kaprow tak vážil (zařadil je na čestné místo do své antologie *Assemblages, Environments and Happenings*). Knížák byl opravdu jedním z mála autorů, jehož happeningy odpovídaly Kaprowovým poučkám, dokonce je v některých momentech radikálně překračovaly. Na západě se totiž po Kaprowových prvních vystoupeních a textech objevila řada vystoupení, která byla svými autory nebo tiskem označena jako happening. Akce Reda Groomse, Jima Dinea nebo Claese Oldenburga se však většinou odehrávaly před pasivním publikem a navazovaly spíše na progresivní divadelní formy. Scénický charakter měla i představení J. J. Lebela. Robert Whitman nebo Wolf Vostel vytvářeli happeningy více blízké Kaprowovým definicím, ale i oni byli většinou v zajetí uměleckých institucí a téměř pasivních diváků. Jako příklad může sloužit nejslavnější happening Wolfa Vostella *Nein-*

-9-de-coll/agen z roku 1963, který realizoval v Galerii Parnas ve Wuppertalu. V této akci vozil umělec diváky autobusem od 6 do 10 večer, aby byli svědky a mohli prožít devět neobvyklých událostí (dekolází). Mezi nejznámější patří náraz lokomotivy v 130 kilometrové rychlosti do Mercedesu Benz. I když byli diváci ve Vostellově happeningu plně zapojeni do dění, zůstali v podstatě pasivní.

Sám Kaprow si byl těchto poněkud zavádějících projevů označovaných za happeningy vědom. Kritizoval je například už ve svém textu *Assemblages, Environments and Happenings*.²⁴ Prohlášení, v němž Kaprow upřesnil některé své dřívější názory a na pravou míru uvedl některé problémy s pojmem „happening“, otiskl v knize *Happenings* Michael Kirby: „Název ‚happening‘ je nešťastný. Původně vůbec neměl reprezentovat uměleckou formu, byl pouze neutrálním slovem, které bylo součástí titulu jednoho z mých myšlenkových projektů v letech 1958–1959. Bylo to slovo, které si mělo pomoci z těžkostí spojených s názvy jako ‚divadelní piece‘, ‚performance‘, ‚hra‘, ‚totální umění‘, které evokovaly asociace se známými sporty, divadlem, apod. Ale potom se s přispěním jiných umělců a tisku dostalo do té pozice, kterou dnes na celém světě zaujímá v konverzaci lidí, kteří nevědí nic o mně a ani o tom, co happening je. Užito takto z druhé ruky sugeruje něco mnohem spontánnějšího, co se ‚náhodou tak děje‘. Například když jdou po ulici lidé a uvidí psíka, jak si ulévuje u hydrantu, řeknou humorně: ‚Och, není to happening?‘ Jistě existuje určitá přirozená poezie v takových okamžicích, ale je tu rovněž otázka, zda-li lidé nechtějí jen ukázat, že podezřívají každý autorizovaný happening z toho, že není nic než nahodilá a indiferentní událost, nebo v lepším případě, že je to ‚představení‘ uvolněných zábran. Jedna věc je dívat se ostře na okamžiky, které se právě odehrávají v našem životě, jiná je nevěnovat běžně těmto momentům pozornost, ale potom je vzít jako důkaz bláznovství happeningu coby umělecké formy. Tento nepřátelský smysl ‚happeningu‘ je nešťastný.

V jiném smyslu je to slovo nešťastné, jelikož má ještě přičuť lehké indifferenci; zahrnuje nejen neutrální význam ‚události‘ nebo ‚výskytu‘, ale implikuje něco nepředvídaného, nahodilého, snad nechtěného, neřízeného. A když se pokusím lidem objasnit, že opravdu happening řídím zvnitřku, jak dělá většina z nás, lidé tomu nevěří. Říkají: ‚Ono to není spontánní? My neděláme to, co sami chceme?‘ Odpovídám: ‚Ne, vůbec ne‘, a oni říkají: ‚Tedy proč to nazýváte happening?‘ Je těžké dát odpověď na takovou otázku. Kdysi jsem snad o něčem spontánním přemýšlel a domníval se, že spontánního by bylo možno dosáhnout největší kázní a řízením, což je – ideálně vzato – nejlepší spontaneita. To je však na lidi moc velký nárok a tak jsem to vzdal. Nyní se o spontánní vůbec nezajímám.²⁵

Realitu provozování happeningu na západě velice dobře popsal i Jindřich Chaloupecký v prvním článku o akčním umění v českém tisku, kterému dal název *Experimentální umění*:

„Název happening vede často k výkladu, jako by šlo o jakási dění ponechaná náhodě. Ale happeningy jsou provozova-

vány podle důkladných scénářů a napřed zkoušeny, a i když během zkoušek mohou doznat značných změn a i když má v nich provádějící větší volnost než na divadle (je dáno, jakou akci má provést, ale není přesně předepsán způsob provedení), přece zdaleka nejde o nějaké improvizace. Proměnlivost happeningu vzniká nejvíce z toho, že v nich libretista, režisér, scénograf a obvykle i jeden z hlavních aktérů jsou jednou osobou. Autor tedy může na svém díle stále pracovat.

Ponevadž happeningy vznikaly ve výtvarnických galeriích, neznaly původně rozlišení na hlediště a jeviště. Divák sedí uvnitř samotného dějiště a sám se stává jeho – pasivní ovšem – součástí. Na tomto vztahu diváka k dění happeningu se nic nezměnilo, i když byly pak některé prováděny na jiných místech – na mořském pobřeží, ve dvoře mezi bloky domů, ve sklepech divadla.²⁶

Dále se Chaloupecký ve svém textu věnuje vývoji jeho dvou větví, které specifikuje jako „jevištní formu happeningu“ (ta se později nazývá spíše performance) a formu, která se vyvíjí opačným směrem, tedy k životu. Hlavním představitelem té druhé formy je právě Allan Kaprow a samozřejmě Milan Knížák.

Pojem „happening“ se v uměleckohistorickém kontextu stal synonymem pro neobvyklou „uměleckou“ událost. Požadavek totálního zapojení diváka není většinou přítomen. Stačilo, že šlo o určité, ať už kolektivní nebo individuální vystoupení, které svou neobvyklostí nebo jinými prostředky diváky atakovalo. Miloš Horanský ve svém textu 45 odstavců o happeningu a divadle definuje happening mimo jiné takto:

„Happening je svoboda hrát s sebou. Není jeviště a hlediště. Není herec a divák. Není scéna, potlesk, básnický jazyk. Je jakékoli prostředí, v němž účastníci provádějí akci, často protismyslnou, absurdní, ale ne více než skutečnost, která je kolem. Rozklad estetických kánonů a naprostá likvidace vzdálenosti publika od díla. Dosud bylo dílo publikem vnímáno, tady je jím prováděno. Cesta k sebezpoznání a k spodním vrstvám bytosti.“²⁷

Sám Knížák pojem happening používá pouze k označení tvorby Allana Kaprowa, kterou na stránkách časopisu *Výtvarná práce* opakovaně prezentuje. Tento anglický pojem, odvozený od anglického slovesa „to happen“, jež znamená „přihodit se“ nebo „stát se náhodou“, se v češtině začíná ustalovat až v druhé polovině šedesátých let.²⁸ To, co je pod ním vnímáno, je však velice ovlivněno právě aktivitami skupiny *Aktual* a názory jejích členů prezentovanými v dobovém tisku. Velice podrobně za *Aktual* osvětluje své názory na happening Robert Wittmann v článku *Aktual koriguje*:

Kaprowova definice happeningu [...] není obecnou definicí. [...] 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 nebo 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 předcházejícího 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 zároveň).²⁹*

Další osobností, která v Čechách formovala definici happeningu, byl Eugen Brikius. Jeho pojetí happeningu je značně odlišné od knížákovy skupiny. Například *Zátíší s pivem na Kampě* (1967) je happeningem, do kterého je divák sice plně zapojen, ale smyslem celé akce je „pouze“ vytvořit a zažít něco neobvyklého. Navíc má tento happening zajímavý výtvarný charakter, účastníci v podstatě vytvořili environment – zátíší s různě dopitými püllitry piva na dláždění ulice. O Brikiusově přístupu napsala Vlasta Čiháková-Noshiro: „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.“³⁰ I v tomto momentu jsou rané akce Eugena Brikiuse bližší Kaprowovu pojetí happeningu než osvětová činnost *Aktualu*.

V souvislosti s pojmem happening je nutné zmínit i *Happsoc* Stana Filka, Alexe Mlynářčika a Zity Kostrovské z roku 1965. *Happsoc I.* vyhlášený na 2.–8. května byl výzvou k novému vnímání skutečnosti vymezené ze stereotypu svojí existence. Realita města se svými obyvateli, psi, domy, byty, sporáky, pračkami, jejich vztahy a souvislosti, prostě celá Bratislava se pro účastníky tohoto konceptuálního happeningu stala objektem v určitém vymezeném čase. V manifestu *Happsoc* autoři píší: „Nadvazuje na celý rad počínov happeningu, šokuje svojou holou existenciou. Na rozdiel od happeningu je jeho výrazom samotná neštylizovaná skutočnosť, ktorá je vo svojej pôvodnej forme neovplyvnená priamym zásahom.“³¹ Přestože se tato akce ve svém názvu hlásí k happeningu, je v podstatě čistým konceptuálním aktem; s happeningem, jak jej vymezil Allan Kaprow, má velice málo společného.

II. Jak už jsem zmínila výše, západní umělci věnující se happeningu nedokázali, a často ani nechtěli, diváka totálně zaktivizovat a zapojit do dění. A tak řada happeningů, někdy též označovaných pojmem event, měla spíše pod-

bu performance. Kolem pojmu event nevznikly tak rozsáhlé pokusy o jeho definici jako je to v případě happeningu. Je to dáno jednak tím, že se nejedná o autorský pojem, ale také tím, že slovo event má velmi obecný charakter a je běžně používáno v anglickém jazyce. Možná, že by tento pojem mohl na západě sloužit stejně univerzálně jako v českém jazyce slovo akce. V případě eventu jde totiž v podstatě o akci s jednoduchým návodem, který může být realizován kolektivně nebo individuálně na ulici, na scéně nebo pouze v divákově mysli. „In the Event, everyday actions are framed as minimalist performances or, occasionally, as imaginary and impossible experiments with everyday situations.“³² Ve skutečnosti je však označení event na západě používáno převážně pro akce a různá představení amerického avantgardního hnutí přelomu padesátých a šedesátých let, především pak pro akce hnutí *Fluxus*.

Univerzálním pojmem sedmdesátých let se tak stal pojem performance, který se dá využít k označení řady různých aktivit. Ve svém anglickém originálu má pro toto slovo ty nejlepší předpoklady, znamená totiž: čin, výkon, provedení, dílo, výtvar, představení, hra. A tak je jako performance možné označit hudební vystoupení, divadelní nebo taneční představení, ale i *bodyartový piece*. Univerzálnost tohoto pojmu je pro akční umění, v němž se tyto a další prvky velice často úzce prolínají, ideální. Přináší však s sebou některé problémy.

Prvotní význam performance je určité vystoupení, čin, představení, a to před diváky, před někým, kdo buď jen pasivně přihlíží nebo je atakován a třeba i zapojen do dění. Z tohoto důvodu je pro definici pojmu „performance“ zásadní rozlišení performance, tak jak je vnímána v rámci akčního umění a „divadelní“ performance, tak jak je vnímána v divadelním kontextu. V moderním divadle se totiž pojem performance používá pro představení, jež nejsou vázána tradičními divadelními formami, jsou nezařaditelná, využívají prostředí jako součást svých produkcí, vstupují do přímé, předem těžko plánované konfrontace s okolím.³³ Asi zásadním rozdílem je, že divadelní performance, i když se jedná o velice experimentální polohu, má příběh a následuje po něm potlesk. Performance, tak jak ji pojímáme v akčním umění příběh nemá, odehrává se v konkrétním prostoru a čase. Dalším velkým rozdílem je práce s divákem, performer jedná s divákem spíše jako se svědkem nějaké události, herec se jen velice těžko zbavuje hereckého jednání. Důkazem toho jsou například některé performance Tomáše Rullera, jehož herecká zkušenost z divadla Husa na provázku je někdy posunuje až na hranici divadelní performance.

Na divadelní a nedivadelní formu dělí performance i Allan Kaprow ve svém článku *Nontheatrical Performance*.³⁴ Tyto dvě polohy odrážejí dva smysly slova „performance“ v anglickém jazyce. Ten první odkazuje k nějaké formě uměleckého mistrovství, jako je třeba hra na housle, ta dru-

há k realizaci nějaké práce nebo funkce. Divadelní formu performance však Kaprow neomezuje pouze na divadlo, ale počítá mezi ně i sport a různé společenské rituály:

„Theatrical performance, in the broadest sense, takes not only the form of plays but also marriage ceremonies, stock-car races, football games, aerial stunts, parades, TV shows, classroom teaching, and political rallies. Something occurs in a certain place, someone comes to attend it in an adjacent place, and it begins and ends after a usually conventional time has elapsed. These characteristics have been as unchanging as the seasons. [...] Nontheatrical performance does not begin with an envelope containing an act (the fantasy) and an audience (those affected by the fantasy). By the early sixties the more experimental Happenings and Fluxus events had eliminated not only actors, roles, plots, rehearsals, and repeats but also audiences, the single staging area, and the customary time block of an hour or so.“³⁵

V českém prostředí se používá anglické slovo performance jako ekvivalent českého „akce“. Ztrácí však své další významy upozorňující na souvislosti s divadlem, hudbou a tancem. Prvotní význam slova „akce“ je čin, na rozdíl od performance znamenající nějaké představení. A tak akcí může být označen výstup před diváky i zcela soukromá činnost, která je třeba pouze fotograficky zdokumentována. To je případ třeba akcí Karla Milera. Autor neperformuje před diváky, ale pouze pro fotografa. Svým tělem demonstruje nějaký pojem či myšlenku, vytváří jakési fotomodelové situace. Divák není přítomen, ale přesto je akce dělána pro něj. On ji však může vnímat pouze zprostředkovaně, skrze fotodokumentaci. [obr. 3] Pro tuto formu performance zavedl Tomáš Strauss pojem „pseudoperformance“, který myslím velice dobře vystihuje tuto zvláštní polohu akčního umění.

V našem prostředí snad nejlépe funguje pojem performance v souvislosti s tělovým uměním sedmdesátých let. Petr Štembera, jeho nejvýznamnější představitel, realizoval řadu performancí v nejrůznějších alternativních prostorách a později i v galeriích v Polsku a Maďarsku. Od ranějších akcí, z nichž některé měly spíše soukromou povahu jako *Štěpování* (1975) nebo *Spaní na stromě* (1975), [obr. 7] postupně došel k performancím téměř klasického rázu. Jsou realizovány před malým publikem, v komorním prostoru, ať už soukromém nebo galerijním. Klasický je i způsob jejich dokumentace, který okruh kolem Petra Štembery převzal od amerických body artistů. Vybranou fotografií z performance doprovází stručný popis akce, lépe řečeno zpráva o jejím provedení, například: *Krví vytékající z řezu na ruce jsem uhasil hořící šňůru.* (*Hašení*, Praha, 30. II. 1975). [obr. 6]

Vedle těchto performancí je v sedmdesátých a osmdesátých letech řada akcí, pro něž je pojem performance jaksí nedostačující. Jsou to akce, které jsou gestem nového vztahování se ke světu. Každá zvláštní svým specifickým konceptem a posunutím hranic umění. Když vedle sebe postavíme *Zavěšení – Velký spánek* (1974) Jana Mlčocha nebo *Čekám až mi někdo*



6 – Petr Štembera, *Hašení*, 1975

zavolá (1976) Jiřího Kovandy, [obr. 2] *Vymezení prostoru ohněm* (1982) Miloše Šejna, *24-hodinová čára* (1980) Mariana Pally nebo celodenní cestu za sluncem (9. května 1988 *jsem šel od úsvitu do soumraku za sluncem.*) Milana Maura je zřejmé, že rozpětí pojmu „akce“ je neúnosně široké. V této souvislosti je nutné se zamyslet nad novou typologií akčního umění a pokusit se upřesnit obecně používané pojmy.

III. Vypracování typologie akčního umění komplikuje nejen jeho rozmanitost a šíře, ale hlavně individuální neopakovatelnost každé akce. Problémem je dále komplexnost většiny akčních projevů a jejich obtížná zařaditelnost (řadu z nich vzhledem k typickému přesahu do několika médií a uměleckých oborů je možné zařadit do více typologických kategorií). Většina autorů se tudíž celkovou typologií nezabývá a věnuje se pouze vybrané části akčního umění, ať už je to body art, happening, land art nebo performance. Přesto však najdeme několik teoretiků, kteří se pokusili akční umění zpracovat v jeho celku a nevyhnuli se jeho podrobnějšímu typologickému dělení.

V knize RoseLee Goldberg *Performance: Life Art Since the 60s*³⁶ se objevuje náznak dělení typický pro západní autory. První kapitola nazvaná *Performance, Politics, Real Life* zahrnuje první akční projevy v USA, Japonsku a Evropě.



7 – Petr Štembera, *Spaní na stromě*, 1975

Vedle happeningů a akcí americké avantgardy počátku šedesátých let se zde objevují akce příslušníků hnutí *Fluxus*, japonské skupiny *Gutai*, poté jsou zde zařazeny nejrůznější performance sedmdesátých a osmdesátých let, jejichž společným jmenovatelem je společenská naléhavost. Druhá kapitola je věnována experimentálním projevům na poli divadla, hudby a opery. Třetí kapitola shrnuje tělové akce; její podnázev zní: rituál, živá socha, akční fotografie. Kapitola otevírá Kleinova *Antropometrie modrého období* (1960) a poté se zde objevují hlavní body artisté. Další kapitola popisuje především akce ze sedmdesátých a osmdesátých let s tématem identity, feminismu, multikulturalismu a sexuality. Pátá kapitola je věnována tanci a poslední multi-mediálním přesahům akčního umění k videu, rock'n'rollu a mluvenému slovu. Kniha RoseLee Goldberg je důkazem, že světové akční umění je pojmáno mnohem širěji, takřka napříč celým kulturním spektrem. Jeho zpracování a typologické řazení je tak ještě komplikovanější.

Kniha Henry M. Sayra *The Object of Performance*³⁷ nabízí v podstatě podobné dělení. Nezabývá se sice šedesátými léty, ale navíc v jedné kapitole mapuje land art. V samostatných kapitolách představuje fotografii a její přesahy do akčního umění, feministické performance sedmdesátých let a samozřejmě tanec (hudby a divadla se dotýká jen

okrajově). Velkou pozornost Sayre věnuje spojitosti akčního umění a hnutí orální poezie.

Zajímavé pokusy o celkovou typologii akčního umění blížící se českému pojetí jsou známy ze slovenského prostředí. Tomáš Štrauss se už v sedmdesátých letech pokusil o typologii akčního umění v textu *Tri modelové situácie súčasných umeleckých hier*:

„A: *Umenie ako uzavretá (totálna) akcia* (Mlynárčik)

B: *Umenie ako otvorená akcia* (Želibská, Popovič, Koller, Bartoš)

C: *Akcia s posunutým (iným) zmyslom* (Bartoš, Koller, Popovič, Kern).³⁸

Na Tomáše Štrausse navázala Zora Rusinová, která tento zjednodušený model dále podrobně rozpracovala.³⁹ Akce dělí na kolektivní a individuální, což je asi nejlepší způsob základní typologie. Kolektivní akce, které jsou zastoupeny šesti formami, obsahují nejen pouliční happeningy a slavnosti v přírodě, ale i akce, jež jsou jakousi metaforou nebo modelovou situací:

1. hravý happening kaprowovského typu,
2. fluxusový happening s důrazem na hudební složku,
3. happening jako hra s pravidly,
4. happening jako rituál v přírodě,
5. inscenovaná pouliční akce jako průzkum vztahu jedince a společnosti,
6. kolektivní happening vostellovského typu jako absurdní metafora a modelová situace.

Akce individuální jsou pak v dělení Zory Rusinové především jednotlivé polohy body artové performance. Jsou zde pod názvem „foto-piece“ zařazeny i akce realizované pouze v přítomnosti fotografa, pro něž je podle mého názoru vhodnější pojem „pseudoperformance“ zavedený Tomášem Štraussem. Individuální akce Rusinová dělí tímto způsobem:

1. foto-piece,
2. ritualizované performance,
3. v spojení s gestickou akcí těla,
4. „živá socha“,
5. body artový rituál.

Ke každé kategorii Rusinová doplňuje autory, kteří ji svými akcemi reprezentují. Při tvorbě typologie vycházela z rozsáhlé analýzy slovenského akčního umění. Na české je však tato typologie aplikovatelná jen v některých bodech.

V českém prostředí podobné pokusy neexistují. Když v roce 1991 připravila Vlasta Čiháková-Noshiro velkou přehledovou výstavu *Umění akce*,⁴⁰ v katalogu se objevilo velice prosté dělení akčního umění: *Akce 60. let* a *Akce 70. let*. Ve shrnujícím textu autorky výstavy se pak objevuje dělení na tři, pro akční umění klíčové pojmy: happening, event a performance. I ony jsou však interpretovány prizmatem dějinné chronologie. Happening Čiháková připisuje generačnímu pocitu šedesátých let a performance sedmdesátých a osmdesátých letům.

Ve své knize *Akční umění*⁴¹ jsem se též přiklonila k chronologickému pojetí akčního umění, i když hned dalším hlediskem pro mě byla obsahová a formální stránka. České akční umění jsem rozdělila do tří kapitol, tak aby pokryly jeho tři základní polohy. První kapitola *Průlom do každodennosti* je věnována kolektivním akcím, které atakovaly diváky, vtahovaly je do děje a činily z nich účastníky akce. Šlo především o akce happeningového rázu ze šedesátých let, ale i let pozdějších, jejichž cílem bylo něco zajímavého společně prožít, ozvláštňit každodennost a proměnit její stereotypy. Druhá kapitola s názvem *Návrat k přírodě* zahrnuje oblasti českého akčního umění vztahující se k přírodě. Obsahuje, jak kolektivní slavnosti v přírodě, tak nejrůznější individuální akce, které měly rituální nebo body artový charakter. Objevují se zde i instalace realizované v přírodě, které byly v podstatě výtvarným dílem s akčními prvky. Poslední kapitola *Prožitek těla* je pak věnována jednotlivým polohám body artu a performance.

Pokusíme-li se zamyslet nad novou typologií českého akčního umění, logicky dojdeme k základnímu dělení v dialektických kategoriích: kolektivní × individuální, privátní × realizované v kontaktu s (nebo před) publikem, vážné × nevážné, realizované v interiéru × exteriérové. Toto dělení může být dále rozpracováno ve schéma s mnoha průniky. Většina akcí totiž může být zařazena do více kategorií. Navíc jednotlivé kategorie mohou mít jak vážnou, tak odlehčenou polohu nebo mohou být realizovány v interiéru i exteriéru, atd. Je zde tudíž nepřehledné množství variací. Pravděpodobně nejpřehlednější je východisko ze dvou kategorií akcí, jak se objevuje v typologii slovenského akčního umění, to jest dělení na akce kolektivní a individuální.

Kolektivní akce navrhuji v rámci českého akčního umění dělit takto (v závorce jsou uvedeny ilustrativní příklady):

1. happening – akce zapojující a proměňující své účastníky (akce skupiny *Aktuální umění* z let 1964 a 1965)
2. happening – akce proměňující prostředí (Eugen Brikcius – *Zátiší*, 1967; Zora Ságlová – *Pocta Fafejtovi*, 1972, *Kladení plín u Sudoměře*, 1970)
3. kolektivní akce v přírodě nebo exteriéru města (Eugen Brikcius – *Díkuvzdání*, 1967; K.Q.N. – *Krmení ptáčků*, 1972)

Původ snímků – Photographic credits: 1: repro: *Out of Action: Between Performance and the Object, 1949–1979*, London 1998, p. 59; 2: repro: Jiří Kovanda – *2005–1976 akce a instalace*, Praha 2005, s. 48; 3, 6, 7: Karel Miler, Petr Štembera, Jan Mlčoch – *1970–1980*, Praha, GHMP, 1998, s. 19, 34, 33; 4, 5: repro: *Akce po kterých zbyla alespoň nějaká dokumentace, 1962–1995*, Praha 2000, s. 49, 51

Poznámky

¹ Pojem „akční umění“ se asi poprvé objevil ve skriptech Vladimír Havlík – Radek Horáček – Igor Zhoř, *Akční tvorba*, Olomouc 1991. Jako zastřešující pojem jsem ho poté zvolila pro knihu Pavlína Morganová, *Akční umění*, Olomouc 1999 (druhé rozšířené vydání Olomouc 2010). Vnímám ho jako

4. akce – hra, společenská událost (akce *Křižovnické školy čistého humoru bez vtipu*)
5. rituální slavnosti (Milan Knížák – *Kamenný obřad*, 1971; Milan Kozelka – *Vítání jara*, 1973)
6. jevištní kolektivní performance (Jiří Surůvka – *Návrat mistrů zábavy*)

Individuální akce mají řadu poloh, mohou se vztahovat jak k tělu, tak k přírodě nebo k divákovi:

1. performance prozkoumávající limity těla (Petr Štembera – *Štěpování*, 1975, *Spaní na stromě*, 1975; Jan Mlčoch – *Zavěšení – Velký spánek*, 1974)
2. performance, akce – rituál (Petr Štembera – *Narcis I*, 1974; Tomáš Ruller – *Být či nebyt*, 1979)
3. akce – metafora (Karel Miler – *Limity*, 1973, *Medový polibek*, 1977)
4. akce – kontakt (Josef Kovanda – *Kontakt*, 1977, *Bez názvu*, 1976)
5. akce – foto (fotomodelová situace, pseudoperformance) (Karel Miler – *Identifikace*, 1973, *Kolmice*, 1973)
6. akce – zviditelnění přírodního úkazu nebo prostředí (tvorba Miloše Šejna nebo Milana Maura)
7. akce, která slouží ke vzniku výtvarného díla (většinou instalace v přírodě) (práce Dalibora Chatrného, Jana Steklíka, Josefa Hampla nebo Ivana Kafky)
8. akční kresba (práce Miloše Šejna, Milana Maura, Margity Titlové, Dalibora Chatrného nebo Milana Grygara)
9. akce – koncept (ztělesnění konceptuální myšlenky) (Marian Palla – *Na tomto obraze jsem existoval dva dny a snědl 7799 zrněk rýže*, 1981)
11. divadelní performance (s příběhem, i když překračuje divadelní konvence) (performance Josefa Daňka nebo Jiřího Surůvky).

Toto dělení je nutné vnímat pouze jako první pokus o vymezení podrobnější typologie českého akčního umění. Jedná se o pokus zpřesnit užívané pojmy a ukázat o jak široký a po formální stránce komplikovaný umělecký proud jde. Věřím, že tato stať bude příspěvkem k dalšímu poznání a zpracování tohoto pro vývoj českého poválečného umění tak zásadního hnutí.

synonymní k pojmu „umění akce“, který zvolila Vlasta Čiháková-Noshiro do názvu průkopnické výstavy *Umění akce*; viz Vlasta Čiháková-Noshiro, *Umění akce* (kat. výst.), Praha, Mánes, červen – srpen 1991.

² Jednotlivé polohy akčního umění se pokouším specifikovat v závěru textu v rámci navržené typologie.

³ Akční umění má dlouhou historii, jeho prvopočátky můžeme najít už v umění prehistorie (Lucy Lippard, *Overlay – Contemporary Art and Art of*

- Prehistory, New York 1983) a jeho předobraz v avantgardních projevech první poloviny 20. století (RoseLee Goldberg, *Performance Art, From Futurism to the Present*, London 1979). V českém prostředí jsem se tuto problematiku pokusila zpracovat v disertační práci *České akční umění 60.–90. let, Historie a problematika dobové reflexe a interpretace*, Ústav pro dějiny umění FFUK, Praha 2005.
- 4 Výjimkou je snad pouze Kristine Stiles, která pojem akce (action) používá tak, jak je zvykem ve slovanských a germánských jazycích (viz německé „Aktion“ nebo „Wiener Aktionismus“ či slovenské „umenie akcie“). Pravděpodobně díky ní se pojem „action“ dostal do názvu velké mezinárodní výstavy akčního umění *Out of Actions: Between Performance and The Object 1949–1979* (kat. výst.), Museum of Contemporary Art, Los Angeles 1998.
- 5 Na konci padesátých let používal pojem *Total Art* Allan Kaprow k označení svých environmentů, které byly určeny k pasivní či aktivní spoluúčasti diváka a předcházely vzniku happeningu; viz Allan Kaprow, *Notes on the Creation of a Total Art*, in: *Idem, Essays on the Blurring of Art and Life*, Berkeley – Los Angeles – London 1993, s. 10–12.
- 6 Michael Kirby, *The Art of Time: Essays on the Avantgarde*, New York 1969.
- 7 Goldberg (pozn. 3).
- 8 Michael Kirby, *Happenings: An Illustrated History*, New York 1965.
- 9 RoseLee Goldberg, *Performance: Live Art since 60s*, London 1998.
- 10 Henry M. Sayre, *Object of the Performance. The American Avant-Garde since 1970*, Chicago 1989.
- 11 Několik z těchto syntetických publikací rozebírám v závěru, kde analyzuji jejich přístup k typologii akčního umění.
- 12 Allan Kaprow, *The Legacy of Jackson Pollock*, *Art News*, č. 6, 1958, s. 24–26, 55–57.
- 13 Allan Kaprow, *The Legacy of Jackson Pollock*, in: *idem, Essays on the Blurring of Art and Life*, Berkeley – Los Angeles – London 1993, s. 6: „*Důvodů, proč Pollock používal plátna velkých rozměrů, je mnoho. Pro náš argument je nejdůležitější, že obrazy nástěnných rozměrů přestávaly být obrazy a stávaly se environmenty.*“
- 14 *Idem, Assemblage, Environments and Happenings*, New York 1966, s. 183–184: „*Environments jsou většinou tiché situace, existují, aby do nich jeden nebo více lidí mohli vstoupit nebo vzlét, lehnout si nebo sednout. [...] V podstatě jsou si environments a happenings podobné. Jsou pasivní a aktivní stranou téže mince, jejímž principem je rozšíření.*“
- 15 Kaprow (pozn. 13), s. 7: „*Pollock, jak ho vidím já, nás zanechal v momentě, kdy nám nezbyvá než se začít zajímat a dokonce být omámeni prostorem a předměty našeho každodenního života, ať už jsou to naše těla, oblečení, pokoje, nebo, když to musí být, rozlehlost 42. ulice.*“
- 16 Kaprow (pozn. 13), s. 9: „*Mladí umělci dneška už nemusí říkat: Jsem ‚malíř‘ nebo ‚básník‘ nebo ‚tanečník‘. Jsou prostě ‚umělci‘. Celý život jim bude otevřen. V obyčejných věcech objeví význam obyčejnosti. Nebudou se snažit učinit je výjimečnými, ale pouze demonstrovat jejich pravý význam. Z ničeho odvodí výjimečné a potom možná i prázdnotu. Lidé budou potěšeni nebo zhrzení, kritici budou zmateni nebo pobaveni, ale to bude alchymie 60. let. Tím si jsem jist.*“
- 17 Allan Kaprow, *The Happenings Are Dead: Long Live the Happenings!*, *Artforum* IV, 1966, č. 7, s. 36–39.
- 18 Vladimír Burda, *Happening ve smyčce*, *Výtvarná práce* XV, 1968, č. 15, s. 1.
- 19 Libreto této akce bylo otištěno v samizdatovém časopise *Aktuální umění*, č. 2, březen 1965, nepag.
- 20 Podrobný popis tohoto happeningu je zveřejněn v knize Goldberg (pozn. 3), s. 128.
- 21 Kaprow pak někdy místo pojmu „happening“ používá termín „activity“, viz Allan Kaprow, *Nontheatrical Performance*, *Artforum* XIV, 1976, č. 9, s. 45–51.
- 22 Milan Knížák, *Aktual* (samizdat), nepag.
- 23 Morganová (pozn. 3), s. 40.
- 24 Kaprow (pozn. 14), s. 188.
- 25 Allan Kaprow, *Statement*, in: Michael Kirby, *Happenings*, New York 1966, s. 47–48. Překlad přejet ze samizdatového sborníku *Happening*, s. 18–19.
- 26 Jindřich Chaloupecký, *Experimentální umění, Výtvarná práce* XIII, 1966, č. 9, s. 1.
- 27 Miloš Horanský, 45 odstavců o happeningu a divadle, *Divadlo*, leden, 1967, s. 47.
- 28 V českém kontextu se objevovaly i překlady slova happening: událost, příhoda. Je zajímavé, jak se slovo happening v češtině zabydlovalo. Nejdříve se používá v množném čísle – happenings a ti, kteří jej provozují jsou happenři (jak se objevuje v anglickém kontextu) nebo happeningsmani.
- 29 Robert Wittmann, *Aktual koriguje*, *Výtvarná práce* XV, 1968, č. 22–23, s. 13.
- 30 Vlasta Čiháková-Noshiro, *Umění akce – umění žít*, in: Čiháková-Noshiro (pozn. 1), s. 19.
- 31 *Umenie akcie 1965–1989* (kat. výst.), Bratislava, SNG, Esterházyho palác, 26. 4. – 19. 8. 2001, s. 10.
- 32 Hannah Higgins, *Fluxus experience*, Berkeley 2002, nepag.: „*V eventu jsou každodenní akce zarámovány minimalistickým způsobem jako v performanci nebo někdy jako imaginativní a nepravděpodobné experimenty s obyčejnými situacemi.*“
- 33 Srov. Vladimír Hulec, *Performance art očima divadla*, in: A. K. T. – 2 (kat. výst.), Brno, Galerie mladých U dobrého pastýře, červen 1998, s. 10–14.
- 34 Allan Kaprow, *Nontheatrical Performance*, *Artforum* XIV, 1976, č. 9, s. 45–51.
- 35 Allan Kaprow, *Nontheatrical Performance*, in: *Idem, Essays on the Blurring of Art and Life*, Berkeley – Los Angeles – London 1993, s. 173: „*Divadelní performance, v nejširším slova smyslu, nemá pouze podobu divadelní hry, ale i svatebních obřadů, automobilových závodů, fotbalových zápasů, leteckých dnů, přehlídek, televizních show, přednášek a politických kampaní. Něco se děje na určitém místě, někdo se na to přijde podívat z přílehlého místa, začne to a skončí po obvyklé době. Tato charakteristika je neměnná jako běh ročních období. (...) Nedeivadelní performance neobsahuje akt (představu) ani diváky (ty, kteří jsou ovlivněni představou). Už v raných šedesátých letech happeningy a fluxové eventy vyloučily nejenom herce, role, scény, zkoušky a reprízy, ale i diváky, jeviště a obvyklý časový rozvrh jedné nebo více hodin.*“
- 36 RoseLee Goldberg, *Performance: Life Art Since the 60s*, London 1998.
- 37 Sayre (pozn. 10).
- 38 *Umenie akcie* (pozn. 31), s. 9–10.
- 39 *Ibidem*, s. 10–11.
- 40 Čiháková-Noshiro (pozn. 1).
- 41 Morganová (pozn. 3).

SUMMARY

Issues relating to the terms used in Czech “action art”

Pavλίna Morganová

Knowledge and interpretation of “action art” is made difficult not only by the multi-faceted nature of this type of art, but also by the uncertainty surrounding the terms used. Probably the main difference between action art in the Czech lands and in the West lies in the way certain basic terms are perceived. A fundamental feature in the Western interpretation of action art is the absence of any umbrella term. Although various terms such as “Performance Art”, “Live Art”, and “Time Based Art” attempt to substitute for it, none of them is as universal as the Czech “action art” [*akční umění*]. This fact means there is a considerable difference in the way the movement as a whole is viewed, since in the West its various tendencies are, logically, mostly interpreted separately.

There are also considerable differences in the way the concept “happening” is understood. Allan Kaprow originally defined the term as a collective event originating according

to a certain plan, but nevertheless left to develop freely. An event, in which no division exists between spectators and performers. An event that cannot be repeated and can take place anywhere and anytime. Paradoxically, not even the happenings organised by Kaprow himself were this radical, never mind those of his followers. In the West, action art originated as part of a broader avant-garde movement including the new music, experimental theatre and dance. The events that were organised took place on the borders of the individual forms of art and the resulting form they created probably best corresponds to the notion “performance”. Probably the only person in the world who organised happenings according to Kaprow’s early tenets was Milan Knížák with the group *Aktuální umění*. If we examine the history of Czech action art, it is evident that adopted terms like happening, performance, event or piece are totally insufficient to describe the variety of forms of this movement. Some artists have attempted to make do with special terms such as “rite”, “demonstration”, or “walk”, but in most cases it is only possible to use the most common term “event” [*akce*]. However, its limits have been stretched so widely that it is necessary to attempt to construct a new typology for action art that would specify its forms and at the same time clarify the fine distinctions between the work of individual artists.

Figures: 1 – Allan Kaprow, **18 Happenings in 6 Parts**, 1959; 2 – Jiří Kovanda, **I am waiting until someone calls me...**, 1976; 3 – Karel Miler, **Perpendicular**, 1973; 4, 5 – Milan Knížák, **Topical Walk through the ‘New World’ District of Prague**, 1964; 6 – Petr Štembera, **Extinguishing**, 1975; 7 – Petr Štembera, **Sleeping on a Tree**, 1975