

UNIVERZITA KARLOVA  
KATOLICKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA  
Katedra dějin křesťanského umění

Kateřina Rokytová

**Jan Mlčoch a akční umění v 60. a 70. letech 20. století  
v Československu**

Bakalářská práce

Vedoucí práce: PhDr. Eva Bendová, Ph.D.

Praha 2023

## **Prohlášení**

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne 30.11.2023

Kateřina Rokytová

## **Bibliografická citace**

Jan Mlčoch a akční umění v 60. a 70. letech 20. století v Československu: Bakalářská práce / Kateřina Rokytová; vedoucí práce: PhDr. Eva Bendová, Ph.D. – Praha, 2023. – 81 s.

## **Anotace**

Bakalářská práce se zaměřuje na tvorbu Jana Mlčocha z přelomu 60. a 70. let, kdy se zapojil do dění na poli akčního umění v Československu. Jaké motivace jej vedly k vlastním performancím a jak tyto působily na diváka? Bakalářská práce detailně zpracuje život a tvorbu Jana Mlčocha, včetně cesty, která ho k performančnímu umění směřovala. Jeho akce budou porovnány s akcemi Petra Štembery a Jiřího Kovandy, jelikož společně stáli na počátku této nové kapitoly umění v Československu. Jejich činnost bude zasazena do dobového historického kontextu, stejně jako komparována se zahraničním uměním, s akcemi, jejichž cílem je hledání hranic vlastního těla a fyzických možností (například Mariny Abramovič). Prostor zde bude věnován i psychologickému rozboru a významu jednotlivých akcí.

## **Klíčová slova**

Akční umění, performance, tělo, Jiří Kovanda, Jan Mlčoch, Petr Štembera, Mariana Abramovič, hranice těla

## **Abstract**

The bachelor thesis focuses on the work of Jan Mlčoch from the turn of the 1960s and 1970s, when he was involved in the field of action art in Czechoslovakia. What motivations led him to his own performances and how did they affect the viewer? The bachelor's thesis details the life and work of Jan Mlčoch, including the path that led him to performance art. His actions will be compared with those of Petr Štembera and Jiří Kovanda, as together they were at the beginning of this new chapter of art in Czechoslovakia. Their activities will be set in the historical context of the time, as well as compared with foreign art, with actions aimed at finding the limits of one's own body and physical possibilities (for example, Marina Abramovič's). Space will also be devoted to the psychological analysis and meaning of individual actions.

## **Key words**

Action art, performance, body, Jiří Kovanda, Jan Mlčoch, Petr Štembera, Mariana Abramovič, body boundaries

**Počet znaků** (včetně mezer): 123 528

## **Poděkování**

Ráda bych poděkovala vedoucí mé bakalářské práce PhDr. Evě Bendové, Ph.D., za odborné vedení práce, milý přístup, a hlavně nekončící pozitivní energii, kterou mi předávala na každé konzultaci.

## Obsah

<b>1. Úvod.....</b>	<b>7</b>
<b>2. Hlavní vymezení a pojmy akčního umění .....</b>	<b>11</b>
<b>3. Dobová společenská situace.....</b>	<b>14</b>
3.1. Rámec akčního umění v Československu .....	16
<b>4. Jan Mlčoch a jeho díla v 70. letech 20. století.....</b>	<b>20</b>
4.1. Začátky performancí a cesta k nim .....	23
4.2. Nové významy každodenních činností.....	24
4.3. Akce s tématy separace a blízkosti lidí .....	25
4.4. Akce s politickým podtextem.....	29
4.5. Závěr tvorby Jana Mlčocha a jeho poslední akce .....	32
<b>5. Komparace s přístupy českých umělců .....</b>	<b>33</b>
5.1. Petr Štembera .....	33
5.2. Jiří Kovanda .....	41
<b>6. Srovnání s tvorbou zahraničních umělců.....</b>	<b>45</b>
<b>7. Psychologický pohled na kreativní zapojení těla do (akčního) umění.....</b>	<b>49</b>
<b>8. Závěr.....</b>	<b>54</b>
<b>Seznam literatury .....</b>	<b>58</b>
Časopisy .....	60
Články v časopisech .....	60
Ústní konzultace .....	60
Studentské závěrečné práce.....	60
<b>Obrazová příloha.....</b>	<b>62</b>
<b>Seznam vyobrazení.....</b>	<b>79</b>

## 1. Úvod

Akční umění je velmi zajímavou a také důležitou součástí ve vývoje umění. Zformovalo se ke konci 50. let v různých částech světa. Zahrnuje mnoho uměleckých tendencí, přináší důraz na kreativitu a časový rozměr uměleckého díla, které se stává neopakovatelným zážitkem. Do umění se zařazují nové, dosud nepoužité formy vyjádření a umělec i divák zde dostávají novou roli. Hlavním prvkem je samotná akce, myšlenka a proces tvorby, nikoliv dílo samotné. Mezi akční umění spadají jeho formy jako například *body art*, *land art*, *action painting*, *happening* či *performance*. Tyto pojmy přiblížím a vysvětlím v první části práce, jelikož je mnoho z nich převzato z anglického jazyka, který se u nás částečně uchytil. Zrovna *body art*, kde je důraz kladen na tělo performerů byl dominantní formou akčního umění 70. let u nás a v souvislosti s ním se začal používat další důležitý již zmíněný pojem *performance*. Té lze přiřadit mnoho významů, jako je například čin, výkon, představení a podobně. Díky tomu ho lze použít na mnoho druhů uměleckých přístupů. Od happeningu se liší důrazem na zapojení diváka. Zatímco v happeningu je vtahován do akce a spoluutváří ji s umělcem, v performanci zastává roli pozorovatele.

Impulzem pro vytvoření této bakalářské práce pro mne byla fotografická dokumentace z akce *Zavěšení – Velký spánek* Jana Mlčocha, na kterou jsem narazila během studia v knize Jindřicha Chalupického *Nové umění v Čechách*. Tato kniha mi poté byla i důležitým zdrojem informací, které mě směřovaly k hranicím těla umělce. Právě toto použití těla jako hlavní vyjadřovací médium a jeho „trýznění“ během hledání maximálních hranic je prvkem, který nejvíce zaujme. Každý si snadno promítne své vlastní tělo do prezentované akce. Byli bychom něčeho takového taky schopni? A pokud ano, proč bychom to dělali? Dokázali bychom se natolik oprostít od vlastního těla a bolesti, že z něj uděláme „jen“ vystavovaný předmět? Tyto a mnohé další existenční otázky jsou nedílnou součástí umění. Už i z toho důvodu, že nám jednoduše mohou nasměrovat myšlenky do našeho nitra.

Velikým zdrojem informací mi při práci byly publikace kurátorky a historičky umění Pavlíny Morganové. Používala jsem hlavně knihy *Akční umění*<sup>1</sup> nebo *Procházka akční Prahou*.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Pavlína Morganová, *Akční umění*, Olomouc 1999

<sup>2</sup> Pavlína Morganová, *Procházka akční Prahou*, Praha: Akademie výtvarných umění 2015

Knihy *Akční umění* je členěna do tří hlavních částí, kterými jsou kapitoly *Průlom do každodennosti*, *Návrat k přírodě* a *Prožitek těla*. Podle těchto témat dále Morganová rozděluje umělce a jejich díla. V knize *Procházka akční Prahou*, kde se zaměřuje na performance a happeningy mezi lety 1949 a 1989 na pražském území, zvolila členění podle jednotlivých částí Prahy, či konkrétních míst, kde byly akce konané. To napomáhá lepší orientaci v dílech a prostoru i díky přiložené mapce s přesným zanesením akcí. Práci s touto knihou prospívá i závěrečné rozdělení akcí jak chronologicky, tak i podle jednotlivých autorů či míst.

Dalším velmi důležitým zdrojem mi byly též knihy *Na hranicích umění* a *Nové umění v Čechách* od historika umění, literárního teoretika a kritika Jindřicha Chalupického, nebo kniha *Tělo, věc a skutečnost v současném umění* od teoretika umění a fenomenologického filozofa Petra Rezka. Ten v této knize předkládá své přednášky a studie z let 1976-1981, které zachycují vztah umění a doby. Zkoumá zde například i Americké akční umění po válce, které určuje směr i toho u nás a snaží se orientovat pomocí jednotlivých příkladů.

Ze zahraniční literatury považuji za nejvíce přínosnou publikaci *Performance Art: From the Futurism to the Present* od americké historičky umění kritičky a kurátorky RoseLee Goldberg. Věnuje se zde přístupům současných umělců k uměleckému světu, politice a tradici. Hodnotí zde také vývoj performance, jejíž význam jako pro umělce, tak i pro publikum stále roste.

S uměleckými odbornými časopisy to u nás nevypadalo tak dobře. V 70. letech zažívají dějiny české kultury temnou chvíli, co se týče možnosti publikace. Již na počátku období normalizace přestala vycházet řada časopisů bez žádné náhrady. Od roku 1971 například *Výtvarné práce* a *Výtvarné umění*. Svaz československých výtvarných umělců začal vydávat časopis pod názvem *Výtvarná kultura*. Kdybychom však hledali zmínku o akční umění, nebylo by to zde. Ukrývala se pouze v pár katalozích k výstavám. Jednou takovou byla roku 1976 výstava *Umění a příroda*, kterou připravil Petr Štembera v Institutu Průmyslového Designu.<sup>3</sup> Štembera zde představil svá land artová díla společně s díly například Jana Mlčocha i Karla Milera. Ve snaze alespoň trochu zaplnit publikační proluku, vznikají ve druhé polovině 70. let samizdatové sborníky a periodika. Za zmínku určitě stojí 40 sborníků Petra Rezka, které se věnují akčním nebo konceptuálním umělcům i proudům a přináší tak unikátní vhled do dobového uvažování o nich. Patří mezi nejvíce ucelené publikace o soudobém výtvarném umění. Jsou ovšem málo dostupné. Alespoň z části je může nahradit jeho kniha *Tělo věc*

---

<sup>3</sup> Petr Štembera, *Umění a příroda* (kat. výst.), Praha, Institut průmyslového designu, 1976



*a skutečnost v současném umění.*<sup>4</sup> Dalšími velmi zajímavými sborníky jsou texty Milana Knížáka, které se objevovaly již v samizdatech Aktualu. Patří mezi ně například *Princip akčního umění podle Milana Knížáka.*<sup>5</sup>

Zmiňovanou mezeru v možnosti publikace takzvaného neoficiálního umění a umění v době normalizace se snaží zpětně zaplnit dvě dvojčísla časopisu *Výtvarné umění: Zakázané umění I*<sup>6</sup> a *Zakázané umění II.*<sup>7</sup> Jsou zde vzpomínky na tvorbu 70. a 80. let a rozhovory s umělci. V čísle z roku 1995 můžeme například najít článek Vlasty Čihákové-Noshiro s názvem *Umění zakazovat umění.*<sup>8</sup> V něm mimo jiné porovnává akční umění i umělce u nás s těmi v zahraničí a nachází v akcích společný směr, namířený proti společenské ignoraci a zákazům svobody projevu.<sup>9</sup> Nalezneme zde i vzpomínku na Jindřicha Chaloupeckého, který zemřel roku 1990.<sup>10</sup> V *Zakázaném umění II*, se nachází článek Milana Knížáka *Krajíc chleba.*<sup>11</sup> Píše zde o zakázaném umění 70. a 80. let a vzpomíná, jak byl jedním z prvních, kdo byl za svou uměleckou práci pronásledován v podstatě až do listopadu 1989. Zmiňuje ale i dobu, kdy se začala v osmdesátých letech situace uvolňovat a bylo možné pořádat neoficiální výstavy v alternativních prostorách. Pořád byly kontrolovány policií, ale nebylo už proti nim nijak zakročováno.<sup>12</sup>

Hlavní postavou této bakalářské práce je český performer Jan Mlčoch, který. Vystudoval strojnickou průmyslovou školu se zaměřením na stavbu letadel, přesto ho zájem o grafiku a práce v grafickém oddělení Národní galerie dovedla roku 1974 k vlastní tvorbě. V dnešní době je kurátorem sbírek fotografie pražského Uměleckoprůmyslového muzea. V práci představím mnoho jeho akcí, které jsou důležitým prvkem ve vývoji umění. Po prvotní myšlence řazení akcí chronologicky, jsem nakonec dospěla k řazení tematickému. K tomu mne inspirovala výše zmíněná kniha Pavlíny Morganové *Akční umění*, která toto řazení využívá a dle mého názoru to pomůže k lepšímu pochopení smyslu a důležitosti akcí. Kapitola je tedy členěna na jeho počátky akcí, poté akce, kde dává nové významy každodenním činnostem,

---

<sup>4</sup> Petr Rezek, *Tělo, věc a skutečnost v současném umění*, Praha: Jazz Petit 1982

<sup>5</sup> Milan Knížák, *Akce, po kterých zbyla alespoň nějaká dokumentace*, Praha 2000.

<sup>6</sup> Pánková, Slavická, *Výtvarné umění: Zakázané umění I*, Praha 1995

<sup>7</sup> Pánková, Slavická, *Výtvarné umění: Zakázané umění II.*, Praha 1996

<sup>8</sup> Čiháková-Noshiro, *Umění zakazovat umění*, *Výtvarné umění* č. 3-4, s. 124-133

<sup>9</sup> Tamtéž, s. 125.

<sup>10</sup> Pánková, Slavická, *Výtvarné umění: Zakázané umění I.*, s. 185-204

<sup>11</sup> Knížák, *Zakázané umění II, Krajíc chleba*, *Zakázané umění II*, s. 11-19.

<sup>12</sup> Tamtéž, s. 14.

témata blízkosti a separace a také akce s tématy politickými. Do této kapitoly jsem začlenila i reflexe a časopisecké články, přestože jsem jim původně chtěla věnovat vlastní kapitolu. V průběhu psaní práce mi jejich separace přestala dávat smysl a logičtější zařazení jsem viděla přímo ke zmiňovaným akcím. Akce Jana Mlčocha poté porovnáám s akcemi Petra Štembery, který byl pro Jana Mlčocha inspirací a také jedním z prvních impulzů pro zahájení vlastní tvorby. Společně jsou považováni za průkopníky akčního umění u nás. Přiřadím k nim i Jiřího Kovandu, který byl zprvu pouhým divákem jejich akcí, než se rozhodl tvořit své vlastní. Zaujal mne svými minimalistickými díly, které jsou však poměrně odlišné od toho, co se v tehdejších body artu dělo. Asi hlavně z toho důvodu, že stojí na pomezí hranice performance a obyčejných činností, že se jeho akce skoro ztrácejí v normálních životních situacích.

Ačkoliv jsou nám blízcí Vídeňští akcionisté, kteří se na tělesnost v akcích zaměřují velmi výrazně, (například Günter Brus, který roku 1962 založil Vídeňskou uměleckou skupinu, zvanou *Wiener Aktionismus*,<sup>13</sup> společně s Ottou Muehlem. Dalším velmi významným představitelem byl Hermann Nitsch, působící od konce 50. let až do 90. let. 20. století.) jsem zvolila porovnání s americkými umělci. Inspiraci jsem čerpala z knihy Petra Rezka *Tělo věc a skutečnost v současném umění*, který se zde jejich tvorbě věnoval. Povšimla jsem si díky němu podobností v díle Chrise Burdena, Petra Štembery a Jana Mlčocha. To pro mne bylo rozhodujícím momentem. Rozhodnutí se mi potvrdilo díky katalogu Karla Srpa<sup>14</sup>, kde píše o návštěvě Chrise Burdena v Praze roku 1977. Našla jsem zde zmínku o návštěvě srbské performerky Mariny Abramovič roku 1976.<sup>15</sup> Ta se ve svých extrémních akcích zaměřuje na hledání hranice svého těla i přihlížejících diváků. Tím mi v mnoha příkladech vytvářela protipól k minimalistickým akcím u nás i k pojetí těla během akcí.

V samém závěru práce nahlédnu na akční umění z psychologického pohledu. Zapojení takto intenzivní tělesnosti a sebepoškozování do umění v nás přirozeně vyvolává mnoho otázek. Já se zde budu zabývat například tím, proč si umělec vybere k vyjádření svých postojů zrovna takto extrémní situaci. Dále si kladu otázku, jestli mají akce i hlubší společenský význam, nebo jsou spíš samy o sobě výpovědí o psychickém stavu umělce. Pro získání lepšího uhlu pohledu jsem oslovila psycholožku PhDr. Markétu Rokytovou a společně hledáme, zda se dá najít

---

<sup>13</sup> Vídeňský akcionismus

<sup>14</sup> Karel Miler, *Karel Miler, Petr Štembera, Jan Mlčoch*, (kat. výst.), Praha 1997

<sup>15</sup> Srp 1997, s. 68.

hranice mezi kreativitou a psychopatologií.<sup>16</sup> Pohled psychologa mi sice poskytl cenný vhled, během práce se však zamýšlím i nad tím, zda není tento pohled příliš diagnostický a obracím svou pozornost k psychologii umění jako specifickému proudu interpretace. Jedním z důležitých zdrojů je kniha *Umění a iluze, studie o psychologii obrazového znázornění* od teoretika a historika umění Ernsta Hanse Gombricha, která je jeho hlavním dílem zaměřeným na psychologii umění. Zajímá se zde o vztah skutečnosti v porovnání s jejím výtvarným zachycením. Zabývá se pojmy vidění a vědění a soustředí se i na podíl diváka a jeho zkušeností na utváření umění. Následně se zaměřím na pojem kreativita a její vnímání různými psychology, jako byli například Abraham Maslow, Sigmund Freud, nebo Carl Gustav Jung, klíčové jsou pro mne však stále přístupy akčního umění, speciálně body-artu.

## 2. Hlavní vymezení a pojmy akčního umění

Hned na začátku je nutné zmínit, že v českém prostředí se pod pojmem akční umění skrývá větší množství jednotlivých uměleckých tendencí, které jsou velmi rozmanité a jejich společnou vlastností je důraz na kreativitu, časový rozměr uměleckého díla a umělec i divák získávají novou roli. Pod pojem akční umění jako takové tedy zařazujeme i umění happeningu, performance či body art.<sup>17</sup> Pojmy jako „Body Art“, „Happening“, či „Land Art“ zatím neprošla procesem úplného zčeštění.<sup>18</sup>

Akční umění se začalo vyvíjet ke konci 50. let 20. století a přináší veliký zlom a zcela nový pohled ve vnímání umění. Pro autora se stává mnohem důležitějším bodem myšlenka a celý proces vytváření díla než jeho výsledná podoba. Do procesu se často může zapojit i sám divák.<sup>19</sup> Dlouhou dobu byl vývoj umění zasazen do jasně daných historických konvencí, které jsou postupně narušovány příchodem moderních nápadů, směrů a technických vymožeností. Už okolo poloviny 20. století k nám ze světa dostávají styly a směry, které tyto konvence bourají. Mezi ně určitě patří například Dadaismus, Neodadaismus či Surrealismus. S příchodem akčního umění ve druhé polovině století končí definitivně éra těchto modernistických směrů a otevírají se úplně nové možnosti. Podstata a cíl uměleckého díla dostávají jiný směr a hloubku. Tou

---

<sup>16</sup> Ústní konzultace konaná dne 3.11.2023 v Praze

<sup>17</sup> Morganová 1999, s. 7. Název akční umění, pochází z anglického action art. Pojem body art znamená tělové umění, land art zase zemní umění a happening znamená „událost“, nebo „něco, co se stalo“. Performance se do češtiny překládá jako představení, provedení, chování.

<sup>18</sup> Tamtéž, s. 268.

<sup>19</sup> Tamtéž, s. 7.

nejdůležitější a nejpodstatnější stránkou akčního umění je jedinečnost a neopakovatelný prožitek všech účastníků i autora samotného.

Důležitým bodem k zamyšlení je otázka, co to vůbec akční umění je a co je jeho umělecká podstata, díky které pod umění spadá. S tím se pojí poměrně smysluplný a přirozený vývoj, který se pokusím v této kapitole přiblížit. Tuto otázku má zajímavě zpracovanou Pavlína Morganová v knize *Akční umění*, ze které hodně čerpám. Velmi důležitým zdrojem mi byly i knihy *Nové umění v Čechách* a *Na hranicích umění* od Jindřicha Chalupeckého, nebo publikace Petra Rezka, *Tělo, věc a skutečnost v současném umění*. Ve světě jsou jednotlivé formy, jako je happening, performance či body art, zpracovávány samostatně s ohledem na vlastní vývoj. V českém umění tomu tak není a pro tyto akce se ustálil společný název akční umění, nebo umění akce, neboť nám čeština dovoluje použít toto spojení při popisu většiny jeho forem.<sup>20</sup> Podle Pavlíny Morganové je body art pouze jakousi „podskupinou“ performance. Vlasta Čiháková-Noshiro zase pojem body art nepoužívá vůbec.<sup>21</sup> V jejím podání obsahuje akční umění pouze happening, event a performance. Na těchto třech příkladech alespoň vidíme, jak těžké je vymezit hranice pojmů. Dalším, který je potřeba zmínit, je event. Tento pojem označuje událost, která se odehrává v nějaký krátký časový úsek. Stejně tak jako pojem event, se v 70. letech hojně používal ještě pojem piece. Ten v doslovném překladu znamená kus a v tomto kontextu je vnímán jako umělecký kus.

Kořeny akčního umění mohou sahát až k našim prapředkům, kteří provozovali různé náboženské a kultovní obřady, do kterých byl zapojen i tanec, hudba či divadlo. Tyto obřady a jejich umělecké prvky, byly nepostradatelnou součástí jejich života, stejně jako náboženství, které bylo díky nim reprezentováno. Až ve 20. století se umění od náboženského kontextu osvobodilo a získalo plnou autonomii. V tomto století se už v avantgardních směrech, jako byl třeba futurismus, skrývají první předchůdci akčního umění. Roku 1915 napsal Filippo Tommaso Marinetti Manifest futuristického syntetického divadla, kde jsou sepsány nové přístupy k divadelní tvorbě. Tato nová „pravidla“, jako například zapojení diváků do hry, umístění pár herců mezi diváky do hlediště, simultánní inscenace dvou nezávislých scén, absurdní výstupy či zkrácení her a podobně, byla míněna jakožto provokace diváka a záměrné boření společenských konvencí. To bylo velmi blízké i hnutí dada, které vzniká v Curychu

---

<sup>20</sup> Tantéž, s. 16.

<sup>21</sup>Vlasta Čiháková Noshiro, *Umění akce* (kat. výst.), Praha, Mánes 1992

v Kabaretu Voltaire pouhý rok poté a to roku 1916.<sup>22</sup> Toto provokativní umění, kde hraje náhoda svou velikou roli, pomáhal ve 20. letech rozvíjet surrealismus, zrozený z umění dada. Ten se, bok po boku s abstrakcí, stává mezi válkami dominantním směrem. To ovšem mění nástup fašismu, kdy byly moderní umělecké směry označeny za „entartete Kunst“, neboli degenerované umění.<sup>23</sup> Mnoho evropských umělců za druhé světové války emigruje a spolu s sebou převáží avantgardní směry a myšlenky do Ameriky, kde surrealismus pokládá základy pro vznik action painting, neboli akční malby.<sup>24</sup>

Veliký vliv na vznik happeningu, který také spadá pod akční umění, má avantgardní skladatel John Cage.<sup>25</sup> Do své slavné události s názvem Untitled Event neboli Událost bez názvu, kterou organizoval v Black Mountain College roku 1952 zapojil také improvizovaný tanec, promítání filmů, čtení poezie a prózy ze žebříku a výstavu obrazů. Tento koncert s názvem Theatre Piece No. 1 je vnímán jakožto jeden z prvních happeningů vůbec. To podněcuje i fakt, který jsem zmiňovala výše, a to že akční umění, stejně jako naši předkové, přejímá a čerpá podněty i z jiných oblastí umění, jako je tanec, divadlo a hudba. Sám Cage zde odmítá tradiční představy o tom, co je to hudba.

Jako první osobnost happeningu je vnímán žák Johna Cage, Allan Kaprow.<sup>26</sup> Ten ve svém článku roku 1958 poprvé definuje happening. Z jeho definice vyplývá, že je happening velmi volná forma umění, která otevírá dveře fantazii. Může se odehrávat prakticky kdekoli s jakýmikoli předměty, jakkoli dlouho a klidně i v různých etapách, které nemusí jít nutně hned po sobě. Důležité ale je, aby se aktivně zapojili diváci. Kaprow také zmiňuje jedinečnost těchto akcí, s čímž souvisí tendence nedělat žádné reprízy, ani nezkoušet akci předem, protože tím by se tím její autentičnost porušila.<sup>27</sup>

Díky této definici je i zřejmý rozdíl mezi happeningem a performancí. Tento rozdíl je určen rolí, kterou v dílech zastupuje divák. V happeningu je divák vnímán jako spolutvůrce akce,

---

<sup>22</sup> Goldberg 1988, s. 41.

<sup>23</sup> Oficiální nacistická ideologie tímto termínem označovala všechny moderní umělecké směry, které odmítaly realistické znázornění skutečnosti.

<sup>24</sup> Zykmond 1971, s. 281.

<sup>25</sup> Robert Haskins, *John Cage*, Reaktion Books 2012

<sup>26</sup> Philip Ursprung, *Allan Kaprow, Robert Smithson, and the Limits to Art*, United States, 2013

<sup>27</sup> Tamtéž, s. 12.

naopak tomu je v performance, kdy má spíše pasivní roli pouhého diváka. Happening má tedy své účastníky, zatím co performance má své diváky.

Od druhé poloviny 60. let se dává mnohem větší důraz na tělo a jeho důležitost jakožto prostředek k vyjadřování. Pojem body art byl poprvé použit roku 1970 kritikem jménem Willoughby Sharp v časopise *Avalanche*.<sup>28</sup> Protagonisté začínají své tělo brát a popisovat pouze jako „věc“ a vystavují ho velmi náročným a někdy až nebezpečným situacím, s jejichž pomocí objevují jeho limity. Body art se tak stává velmi dominantním pro celá 70. léta a v jeho souvislosti se poprvé objevuje pojem performance. Tak jako pojem happening spojuje aktéry akcí a jejich diváky, tak je pojem performance znovu rozděluje. Toto rozdělení ovšem umožňuje používat pojem i v souvislosti od experimentálního divadla až po extrémní akce.<sup>29</sup>

Ráda bych ještě zmínila, že je vzhledem k používané anglické literatuře je důležité správně definovat názvosloví. Pojem Performance art pod sebou skrývá celou uměleckou tendenci a pojem performance zase popisuje jednotlivé akce.

### 3. Dobová společenská situace

Jednou z prvních věcí, co bych chtěla zmínit, je situace, ve které se tehdejší Československo nacházelo. Působení režimu KSČ neboli komunistické strany Československa, trval od takzvaného Vítězného února roku 1948, až do Sametové revoluce v listopadu 1989, ovlivnilo celou společnost. Okamžitým vzorem se stal Sovětský svaz a tím pádem socialistický realismus, který udával jasný směr snad všemu, co si umíme představit. Celé společnosti, literatuře, hudbě, výtvarnému umění, kultuře, vzdělávání i výchově. Socialistický realismus, označován také zkratkou *sovela*, byl jako oficiální směrnice uznán výborem Komunistické strany Sovětského svazu už roku 1932. Stal se závazným pro všechny komunistické země a do tohoto soudku spadalo od roku 1948 i Československo. Umění mělo zobrazovat úspěchy Strany, vzdávat slávu vládnoucímu režimu a poukazovat na jejich pozitivní vliv na životy normálních lidí.

---

<sup>28</sup> Willoughby Sharp, *Body Works: A Pre-critical, Non-definitive Suvery of Very Recent Works Using the Human Body or Parts Thereof*, In *Avalanche*, Autumn 1970

<sup>29</sup> Morganová 1999, s. 15.

Ruku v ruce s politickým převratem roku 1948 šel i převrat kulturní. Měla být přerušena duchovní tradice, mnoho děl bylo označeno za úpadkové, hledaly se nové kořeny a hodnoty. Kulturní tradice už od impresionismu dál měla být zavržena.<sup>30</sup>

Po druhé světové válce se československá společnost začala přirozeně stáčet k socialistickým tendencím a mnoho umělců z avantgardních řad se dokázala alespoň na krátké období ztotožnit s komunistickým programem a pokusili se díky němu prosadit, někteří vědomě, někteří zase ne, své názory. Vedlo k tomu utopistické a optimistické vidění budoucnosti, které s tím avantgardním zobrazením světa úzce souviselo. Mnoho teoretiků debatovalo během čtyřicátých let o směřování a budoucnosti české kultury, která se nacházela na rozhraní západní a východní Evropy a také o podobě socialistického realismu.<sup>31</sup> Do debaty byl zahrnutý i stalinistický požadavek o služebnosti umění, kterého se drželi i komunisti, podle kterých má být umění pro lid.<sup>32</sup>

Teoretik Bedřich Václavek napsal text *Kořeny socialistického realismu v současné české literatuře* pro knihu Drahomíry Vlašínové.<sup>33</sup> Doslovnou citaci jsem však převzala z knihy Terezy Petiškové: „*Socialistický realismus je koncepce, která je přesvědčena o tom, že vývoj společnosti spěje nutně k socialismu a že umělec, který to vidí, má být aktivní součástí tohoto procesu, který uspišuje.*“<sup>34</sup>

V 60. letech sílila potřeba působení na životy a vynést umění z galerií do ulic, které pramenilo z postupného uvolňování pravidel, stanovených vládnoucí stranou. Narušila se tím po dlouhá staletí udržovaná hranice mezi uměním a normálním životem. Umělci tak dostali možnost posouvat pomalu hranice umění ke svobodné tvorbě. Kultura byla režimem rozdělena na oficiální a neoficiální kulturu. Do té oficiální spadala všechna tvorba, kterou režim uznával za „pomocníka strany“, který zvládne ovlivnit velké množství lidí. Svaz tento systém vystavěl na třech pilířích, které mohou fungovat jedině dohromady. Nejdůležitějším pilířem byla vedoucí úloha komunistické strany.<sup>35</sup> Dalšími dvěma bylo centrální řízení kulturních organizací na všech úrovních a posledním byla organizační odpovědnost tvůrčích svazů. Na druhou stranu neoficiální umění bylo protipólem toho oficiálního. Totalitní režim, potlačoval svobodné

---

<sup>30</sup> Chalupecký 1990, s. 7.

<sup>31</sup> Petišková 2002, s. 17.

<sup>32</sup> Chalupecký 1994, s. 24.

<sup>33</sup> Vlašínová 1978, s. 401.

<sup>34</sup> Petišková 2002, s. 18.

<sup>35</sup> Alan 2001, s. 12.

mýšlení a tvorbu a snažil se veškerou tvorbu ovládnout. Tento fakt mnohé umělce motivoval k tvorbě. Do oficiálního umění spadala témata jako historická malba čerpající hlavně z husitství, bitvy z 2. světové války, Slovanské národní povstání a podobně. Do toho neoficiálního tím pádem spadalo úplně všechno ostatní, i celé akční umění. Neoficiální umělecká scéna sice nezaujala žádné otevřené politické postoje, vnímala však svojí funkci ve tvorbě kultury měnící život. To znamená kultury, která je použita jako nástroj existenciální revoluce.<sup>36</sup>

Mladá generace výtvarníků, nejčastěji studentů Akademie, se začala ostře odlišovat na počátku 50. let. Byl to velmi obtížný vývoj, kdy se začali seznamovat s estetikou socialistického realismu díky realistickému zpodobňování. Přesto raději trvali na označení „socialistické umění“ a trvali na hodnotách výtvarného umění.<sup>37</sup> Mezi polovinou 50. let a počátkem let 60., se začali studenti shromažďovat do skupin, kterým stanovy Svazu umožnily vystupovat na veřejnosti. Prvním průkopníkem byla skupina Máj 57, která vznikla roku 1957, kdy byl zrušen zákaz sdružování do uměleckých skupin<sup>38</sup> a své výstavy opakovala. Stejně roku vystoupila o něco menší, ale zato výraznější skupina Trasa 54, jejíž jádro tvořili žáci ateliéru Emila Filly a členem byl například i Olbram Zoubek. Druhou výraznou skupinou, která byla větší než Trasa 54, byla skupina založená roku 1959 a byla složená z dvanácti odpadlíků Umělecké besedy, což určilo i jejich název: UB 12. Tato skupina nebyla oficiálně uznaná svazem, mezi mladými umělci však našla velikou podporu a stala se tak z ní jedna z nejméně výraznějších. Zakladateli byli Václav Boštík a Stanislav Kolíbal. Postupně začalo vznikat více skupin, které společně, i přes své krátké působení, vytvořily volné seskupení Blok výtvarných skupin a uspořádaly rozsáhlou výstavu Jaro 62 v pražském Mánesu. Společnými silami mezi léty 1965 a 1970 svrhli konzervativní vedení svazu a proměnili ho v instituci, poskytující všem umělcům prostor k uplatnění.<sup>39</sup>

### **3.1. Rámec akčního umění v Československu**

Kořeny akčního umění u nás bychom nenašli v dadaismu, ani ve futurismu, jak bychom mohli ze začátku předpokládat, jelikož se v našem prostředí neprojevovali s takovou odezvou, jako

---

<sup>36</sup> Morganová, Svatošová, Ševčík 2001, s. 339.

<sup>37</sup> Chalupický 1994, s. 26.

<sup>38</sup> Morganová, Svatošová, Ševčík 2001, s. 186.

<sup>39</sup> Chalupický 1994, s. 26.



například ve světě. Určité znaky ale najdeme v meziválečném období u skupiny Devětsil, nebo ve fotografiích Františka Drtikola (autoportrét jako meditující guru) a Josefa Váchala (autoportrét jako Kristus na Kříži).<sup>40</sup>

I přesto, že byl v prostředí tehdejšího Československa velmi nepatrný rozdíl mezi *land artem*, *body artem*, *performancí* či *happeningem*, byly pro 60. léta charakteristické spíše akce *performance* a *happeningu*, kdežto *land art* a výraznější forma *body artu* se objevují až v letech 70. Umělci, věnující se akčnímu umění u nás většinou neměli jeden vyhraněný styl. Jejich tvorba se mohla měnit podle současných trendů či vlastních zkušeností. Podobně to bohužel bylo i s financováním akcí. Možnost efektivního vybírání vstupného byla vzhledem k okolnostem velmi těžká, a tak se umělci uchýlovali spíše ke komornějším akcím, větší akce se dařilo pořádat jen ojediněle. Kvůli tomu však bylo mnohým jasné, že nebude tak jednoduché. Zvolit si tento druh umění jako způsob obživy. Ač někteří z nich pod pojmem „svobodné povolání“ tvořili, bylo velmi obtížné se tím uživit. Proto také svou tvorbu často financovali z jiných uměleckých odvětví, která měla podporu režimu. I přes neochotu umělců, snažících se dokázat opak můžeme s lehkou nadsázkou říci, že komunistický režim a jeho specifika spoluutvářela umění akce. Akční umění můžeme rozdělit do několika období. Ta se od sebe mohou lišit vývojem z jedné formy akce do druhé nebo také aktivitou, kterou se ona akce tvoří. První období můžeme ohraničit léty 1963 až 1968. Okolo období Pražského jara nabývají umělecké směry na síle, ovšem s příchodem vojsk Varšavské smlouvy v srpnu se aktivita akčních umělců velmi oslabila. Až v polovině 70. let opět získává na síle.<sup>41</sup>

Onen počátek 60. let, přesněji řečeno rok 1964 byl také ovlivněn tvorbou Milana Knížáka,<sup>42</sup> kterému bylo v té době čtyřicet let. Hlásil se na studium malířství na pražské Akademii výtvarných umění, bohužel však neúspěšně. Mezi lety 1989 až 1997 zde však byl rektorem.<sup>43</sup> Byl velmi kreativní a jeho byt na Novém Světě v Praze byl příliš malý na jeho umělecké požadavky. Rozšířil tedy své pole působení i za jeho hranice a tvořil svá díla přímo před domem na ulici. Toto neobvyklé prostředí mu pomohlo se odpoutat od klasických uměleckých konvencí a otevřelo mu to úplně nové možnosti. Začal pořádat takzvané „krátkodobé výstavy“, které přetvořily známá pražská zákoutí v úplně nová, magická místa. Jako první tím

---

<sup>40</sup> Morganová 1999, s. 16.

<sup>41</sup> Lamarová 1995, s. 20-22.

<sup>42</sup> Jindřich Chaloupecký, *Na hranicích umění*, Praha 1990

<sup>43</sup> Morganová 2015, s. 481.

přichází s myšlenkou nečekaně začlenit umění do života náhodného diváka a obohatit mu tak obyčejný den. Snaží se pracovat s prostorem, který je divákovi důvěrně známý z každodenního života a vtisknout mu na nějakou dobu nový život.<sup>44</sup>

Knížák se setkává s bratry Janem a Vitem Machovými, Janem Trtílkem a Soňou Švecovou a společně zakládají skupinu Aktuální umění. 18. října roku 1964 před zahájením první akce u domu Knížáka přečetl on sám manifest skupiny. Ten zněl takto: *„Vycházíme ze základního pocitu jedince, angažovaného vším, co ho obklopuje. Naším východiskem je angažovanost, naším cílem je angažovanost totální angažovanost. Uvědomujeme si člověka tonoucího v obrovitém množství produktů 20. století, jde nám o něj, jde nám o něj maximálně, neboť jde O NÁS. Nechceme utopicky odstraňovat tyto mnohdy obludně působící vymoženosti, ale chceme, aby si uvědomil (člověk), že mají sloužit jemu, a ne on jim. TO CHCEME, proto vyhlášíme program aktuálního umění. Nezajímají nás estetické normy, sloužící jako měřítko dokonalosti. Zajímá nás člověk. Abychom překonali jeho otrlost a citovou lhostejnost, tak typickou pro dnešního člověka, používáme MUSÍME POUŽÍVAT maximálně působící formy.“*

<sup>45</sup> Vyslovili se také tím, že už umělecký svět nepotřebuje další obrázky a sošky na výzdobu, nebo „kvílení“ v koncertních sálích. Pod tento manifest se podepsalo všech pět členů skupiny.

Knížák se poté stal i klíčovou osobou hnutí Aktual, která se vyvinula ze skupiny Aktuální umění a zpěvákem stejnojmenné undergroundové kapely.

Vladimír Burda ve svém článku Exil a utopie<sup>46</sup> cituje úryvek z poznámek Milana Knížáka: „Byl to začátek, ale bylo to také rozloučení. Opuštění všech statických forem projevu. Žádné obrazy, objekty, sochy, žádné definitivní, pro koncertní sítě skládané skladby, žádná literatura, jen a jen akce. Z této obrovské říše proměnlivosti jsme začali čerpat vyjadřovací prostředky. A rychle následovala řada demonstrací, ve kterých záměrně útočíme na více smyslů.“<sup>47</sup>

O měsíc později, tedy 13. prosince 1964 zorganizoval Knížák procházku po Novém Světě, kterou nazval „demonstrace pro všechny smysly“.<sup>48</sup> Někteří účastníci byli pozvaní, někteří byli jen náhodní kolemjdoucí, kteří měli čas a chuť se přidat. V uličkách byla připravená různá

---

<sup>44</sup> Morganová 1999, s. 26.

<sup>45</sup> Morganová 2015, s. 28., 29.

<sup>46</sup> Vladimír Burda, Exil & utopie. (Osudy pražského happeningu II.), *Výtvarná práce* č. 18, 1968, s. 10.

<sup>47</sup> Morganová 1999, s. 27.

<sup>48</sup> Knížák 2000, s. 42.

překvapení, jako například kontrabasista, hrající v leže na zádech, plastika ze starých sbalených šatů, visící na plynové lampě, zavření na chvíli do malé místnosti, ve které byla vylita voňavka, či zapojení účastníků samotných do zdánlivě nesmyslné práce, a to kladení přidělených předmětů z hromady harampádí vedle sebe a podobně. I přes zdánlivě nijaký obsah měla akce zvláštní kouzlo.<sup>49</sup>

Sám Knížák ve svých akcích rozeznával „demonstrace“ a „manifestace“.<sup>50</sup> První zmíněná byla prací jen jeho samotného, kdežto druhá zmíněná zahrnovala práce i jeho přátel. Ona „demonstrace všemi smysly“ byla „manifestace“ a účastnili se jí tři z jeho přátel o kterých jsem se už zmiňovala také. Byli jimi Soňa Švecová, Jan Trtílek a Vít Mach. Pouliční objekt Švecové byl sestaven z módního domácího zařízení, sochař Trtílek připravil inscenaci márnice a hudebník Mach přispěl audiovizuální skladbou, složenou z rádia, gramofonu, zatloukání hřebíků, kontrabasu a přesýpacích hodin.

Na počátky Knížákových akcí vzpomíná i Jindřich Chalupecký ve své knize Na hranicích umění.<sup>51</sup> Zmiňuje akci, při které po sobě na ulici bezúčelně házeli papírové koule a pak ji i perfektně uklidili. Popisuje, jak jen se svíčkami sestupovali do temného sklepa a po jejich sfouknutí ve tmě naslouchali hučení skrytého pramene. Museli pak nalézt cestu ven i beze světla a nahoře dostali každý horkou bramboru na loupačku. Poukazuje hlavně na prostotu, se kterou akce probíhaly a na pocit osvobození od naučeného života. Účastníky tyto akce spojily jakýmsi nevysloveným poutem spoluúčasti, se kterou se rozcházeli po akci domů. Při těchto akcích zůstával Knížák často v ústraní. Chtěl, aby měli lidé možnost sami objevovat v sobě skryté, nové, nebo zapomenuté podněty.<sup>52</sup>

Chalupecký v těchto Knížákových akcích rozpoznal podobné prvky, jako obsahovalo dílo Allana Kaprowa v New Yorku. Oba umělci však tvořili nezávisle na sobě a jeden o druhém neměli ani tušení. Kaprowova reakce na práci Milana Knížáka byla velmi nadšená. V korespondenci s Chalupeckým mu napsal: *„Jsou to úplně krásná díla a měl jsem radost, když jsem se dozvěděl, že vznikly nezávisle. Happeningy mají tu zázračnou vlastnost jako houby: rostou všude...!“*<sup>53</sup>

---

<sup>49</sup> Knížák 2000, s. 28.

<sup>50</sup> Chalupecký 1990, s. 89.

<sup>51</sup> Jindřich Chalupecký, *Na hranicích umění*, Arkýř 1990

<sup>52</sup> Chalupecký 1990, s. 90.

<sup>53</sup> Tamtéž, s. 91.

V tomto kontextu bych ještě ráda upozornila na fakt, že pojetí happeningu, který u nás Knížák pomohl ustálit se liší od pojetí, které bylo používané na západě. Tam se happenings konaly v galeriích nebo v experimentálních divadlech. Autoři často nestáli o zapojení diváka. Můžeme zde ale zaznamenat přirozený přechod z happeningu do performance.<sup>54</sup>

Nezávisle na sobě, také na počátku 60. let vzniká hnutí Fluxus, které zakládá ve Spojených státech amerických George Maciunas. Stejně jako Milan Knížák a jeho Aktuální umění, je hnutí Fluxus založeno na akcích, které bourají zaběhnuté myšlenkové konvence a zasáhují do obyčejného každodenního života. Maciunas vycházel z děl dadaismu, a především z děl Marcela Duchampa, velký podíl na vývoji měly ale také hudební experimenty Johna Cage, kterého jsem již zmiňovala v předchozí kapitole. A byli to právě jeho žáci, kteří se k Fluxu hlásili. Přístup, kdy je pro umělce důležitější jejich vlastní postoj či názor, než galerijní prostor vytvářel jakýsi druh neodada.<sup>55</sup> Fluxus zasáhl do všech možných zemí, kde měl své zastupující umělce. Milan Knížák byl v polovině 60. let Georgem Maciunasem jmenován ředitelem pro východní Evropu. Umělci patřící k Fluxu dokonce několikrát navštívili Československo, a to například roku 1966, kdy u nás proběhly dokonce dva fluxové festivaly.<sup>56</sup> Dalšími představiteli byli například Joseph Beuys a Thomas Schmidt z Německa, Yoko Ono reprezentující Japonsko, čehož se po jejím odchodu do USA ujali Cheiko (později Meiko) Shiomi a Aya. Pojem Fluxus je v dnešní době spojován s celým akčním hnutím 60. let 20.století.<sup>57</sup>

#### **4. Jan Mlčoch a jeho díla v 70. letech 20. století**

Tuto kapitolu věnuju akčnímu umělci, Janu Mlčochovi, který patřil v 70. letech 20. století k jednomu z nejvýznamnějších představitelů českého umění performance. Nejdřív zde stručně představím jeho život a zajímavou cestu, která ho k akcím vedla i umělce, ve kterých měl v začátku podporu. Tyto informace jsem nejvíce čerpala z knihy *Na hranicích umění* od Jindřicha Chalupického. Poté se budu věnovat jeho konkrétním akcím a prvkům, které tyto práce provázejí. Podle těchto prvků se budu řídit a pomohou mi strukturovat celou kapitolu. Zde čerpám hlavně z knížek Pavlína Morganové, a to hlavně z knihy *Akční umění a Procházka*

---

<sup>54</sup> Morganová 1999, s. 28.

<sup>55</sup> Tamtéž, s. 14.

<sup>56</sup> Pospiszyl 2014, s. 57.

<sup>57</sup> Morganová 1999, s. 15.

*akční Prahou*. Důležitým zdrojem je mi tu i kniha Petra Rezka, *Tělo věc a skutečnost v současném umění*.

Jana Mlčoch, narozený 26. února 1953 se do prostředí pražského body artu zapojil v 70. letech 20. století. Už od mládí byl v rodině obklopen uměním, později se velmi zajímal o grafiku symbolického období, kterou také aktivně sbíral, a to i přesto, že vystudoval strojní průmyslovou školu se zaměřením na stavbu letadel. Jeho obliba umění může pocházet i z dob, kdy byl zaměstnán v depozitáři Národní galerie. Z těchto dob si odnesl například lásku k Josefu Mánesovi.<sup>58</sup>

Původně se ani o žádnou činnost výtvarného rázu nepokoušel, šlo z jeho strany pouze o záznam událostí jeho vlastního života, a tak si začal soustavně psát deník. Podle jeho vlastních slov ho k tomu inspirovalo jakési bezčasí, do kterého se počátkem 70. let dostal.<sup>59</sup> Do tohoto deníku si zaznamenával všechny, i ty nejvšednější události každodenního života, které se mu děly, aby zůstal v jednotlivých dnech orientován. S tím přestal v roce 1974, kdy se seznámil s Karlem Milerem a uskutečnil svou první akci *Výstup na horu Kotel v Krkonoších*. Stejnou formou, jakou psal do deníku si později zapisoval i záznamy ze svých akcí. V deníku věnoval veliký prostor také snům a po nějakém čase se mu díky tomuto cvičení objevovaly až tři zápisy snů za jedinou noc.<sup>60</sup>

V jeho performancích byly hlavními tématy separace od okolí, sebetrýznění nebo riskování a rád vystavoval sebe i diváky absurdním situacím. I v tom ale nezacházel do přílišných extrémů a z jeho akcí zůstane pocit, že se téměř nic nestalo. Přestože jeho akce nebyly tak okázalé nebo šokující jako například ty v Americe, a jejich vývoj se řídí svou vlastní logikou, mají společné kořeny.<sup>61</sup>

Díky jeho rodinnému zázemí s přirozeně pozitivním vztahem k umění, neměl žádný negativní vztah k tradičním formám umění.<sup>62</sup> Což může plynout i z toho, že se před svými prvními akcemi nesnažil o žádný druh výtvarné činnosti. Díky tomu ani nijak zvlášť neprožíval estetizaci a komercializaci umění za účelem tržního prodeje. O současné umění a práci umělců u nás se ale aktivně zajímal a mnohé i osobně navštívil.

---

<sup>58</sup> Hlaváček 1991, s. 69.

<sup>59</sup> Tamtéž, s. 70.

<sup>60</sup> Chalupecký 1990, s. 140., 141.

<sup>61</sup> Tamtéž, s. 143.

<sup>62</sup> Hlaváček 1991, s. 70.

Mezi lety 1971 a 1973 se setkal s Petrem Štemberou a s Karlem Milerem. Oba mají přístup k zahraniční literatuře, se kterou se díky nim seznámil, získal zde větší přehled a ovlivnila ho. Obdivoval například zemní práce Roberta Smithsona.<sup>63</sup> Vnímá, že dematerializace umění má své hranice a byl si vědom toho, že je jeho vlastní činnost, i činnost lidí, se kterými se v tomto druhu umění našel, chápána okolím jako extrémní. Výtky tímto směrem proto umělci chápali. Mlčoch sám považuje práci s materiálem, vytváření obrazů a samotný návrat k této tradici jako velmi důležitý a přirozený vývoj tisícileté tradice.<sup>64</sup>

Jan Mlčoch pro své akce nepotřeboval a mnohdy ani nechtěl publikum. Některé své akce dělal úplně sám, některé za přítomnosti pár pomocníků, na jiné zase zval přátele a kamarády. Často se v jeho dílech můžeme setkat s motivy přicházení, odcházení či odcizení.<sup>65</sup> Tím se znovu vracíme k onomu bezčasí, kdy se ztrácela spojení a komunikativnost mezi lidmi. Toto všechno se, ač už vědomě nebo podvědomě, táhlo jako tenký provázek mnoha akcemi Jana Mlčocha a postupem času krystalizovalo na povrch. Akce tedy mohly sloužit jako jakési osobní obohacení, udržení či obnovení kontaktu se svými blízkými. Jakmile začaly chodit nabídky vystupování na veřejnosti pro více lidí, neshodovalo se to již s jeho představou o podobě akcí. Postupně tedy svou aktivitu ukončil.<sup>66</sup>

Jako každý druh umění, i performance vyžaduje jakýsi druh profesionality a trénovanosti, bez které by mohla zůstat pouhým amatérstvím. V nesprávném podání by akce mohly navenek působit jen jako předvádění sebe samého, a ne jako způsob poznání vlastní existence, která je jejím hlavním cílem. O akcích Jana Mlčocha se jako o sebezpředvádění rozhodně mluvit nedá, a to jak z komorních rozměrů, tak i z jejich provedení. I přes netradičnost používaných prostředků a postupů se pohybují v profesionální sféře a zůstávají stále blízko výtvarnému umění. V jeho akcích se výtvarným prvkem stává nejen jejich tělo, ale i celý okolní prostor. Nešlo zde o to ukázat, co všechno člověk a jeho tělo vydrží, nebo jak moc dokáže riskovat. Chtěli se do krajních situací dostat a dokázat, že si v nich zvládají udržet nadhled, nepodlehnout jim a udržet nad nimi bdělou kontrolu vědomí.<sup>67</sup> Nechtěli, aby se diváci stali jen pozorovateli, chtěli, aby pochopili, že jsou ty akce také o nich samotných a jejich životních situacích.

---

<sup>63</sup> Robert Smithson, *The Collected Writings*, University of California Press 1996

<sup>64</sup> *Setkání s akčními umělci* 1991, s. 70.

<sup>65</sup> Morganová 1999, s. 119.

<sup>66</sup> *Setkání s akčními umělci* 1991, s. 72.

<sup>67</sup> Chaloupecký 1990, s. 144.

Koncem 70. let 20. století se z akcí typu performance stal veliký hit. Z akcí s hlubším obsahem se stalo veřejné předvádění na povel a mnohým umělcům, kteří se těmto podmínkám přizpůsobili, unikl původní význam. Ukazovali pouze zvláštní prostředky, které akce využívaly. Tento vývoj už začal být Janu Mlčochovi nepříjemný, a tak své působení roku 1979 ukončil.<sup>68</sup>

Od roku 1990 se stal kurátorem fotografických výstav a sbírek fotografie Uměleckoprůmyslového muzea.

#### 4.1. Začátky performancí a cesta k nim

Mlčochovy začátky performancí jsou spojeny s navázáním přátelství s Petrem Štemberou a Karlem Milerem, kteří se již body artu věnovali. A byl to zrovna Karel Miler, který ho roku 1974 nasměřoval k první akci. Přestal tehdy na jeho popud se psaním deníku a zopakoval výstup na horu Kotel v Krkonoších, kde už předtím několikrát byl, nikdy však za špatného počasí. Otevřela se mu tímto činem úplně nová možnost. Nemusí si jen pasivně zaznamenávat co se mu přihodilo, ale může si zážitky sám aktivně vyvolávat a pak sepsat, stejně jako do deníku. Svou první akci tedy popsal jen velmi jednoduše. Ve dvou větách se vyjádřil ke špatné kvalitě počasí, že na horu Kotel vystoupal sám a cestou fotografoval.<sup>69</sup> [1]

Akce v nás přirozeně vyvolá mnoho otázek. Proč to udělal? Proč o tom udělal zápis? Jak se u toho cítil? Jaké to celé mělo důvod? Text nám ovšem na tyto otázky nedává žádnou odpověď. Popisuje jen čistě a jednoduše co se stalo a žádné „proč“ nebo „protože“ tu není přítomno. Akce jsou nám, jakožto divákovi podávány zcela jednoduše jako něco, co se prostě a jednoduše přihodilo. Může to v nás zanechat pocit něčeho osobního ze života autora, co je pro něj důležité, divák však nemá právo o tom vědět, či se na to ptát.

Petr Rezek se snaží vysvětlit tyto zápisy z akcí pomocí přirovnávání k imaginárnímu vyprávění události ze života přítele. Ten například řekne, že si se svou dívkou upekli maso a pak jej snědli. Ve své podstatě stejně krátká a nedůležitá informace. Petr Rezek ji ale vysvětluje takto: *„A přece je tu rozdíl. V přítelově vyprávění o návštěvě mi vše připadá samozřejmé, chápu je jako pokračování jejich vztahu, a jestli že se divím, že přítel svou dívku včera navštívil, protože*

---

<sup>68</sup>Setkání s akčními umělci 1991, s. 73.

<sup>69</sup>Morganová 1999, s. 103.

*vím, že se především nepohodli, pak je to údiv, který patří do souvislosti všedního dne – podívám se a nic víc, nanejvýš svým údivem požádám o vysvětlení.“<sup>70</sup> V tomto kontextu je tedy pochopitelné, co nám v zápiscích z akcí schází. Nějaké souvislosti či vysvětlení, na které jsme zvyklí. A stejně tak je nám jasné, že z toho více nezískáme.*

## **4.2. Nové významy každodenních činností**

Akce Jana Mlčocha byly pro něj jednou z mála možností, jak projevit svou osobní výpověď v nelehké době po okupaci roku 1968, kdy „socialismus s lidskou tváří“ nahradila druhá fáze totalitního režimu, a to takzvaná normalizace. Časem se v jeho akcích ustálily dvě linie. Tou první pronikal do každodenních činností a dával známým významům nový kontext. V té druhé pracoval s prostorem a s blízkostí či separací lidí. Buď se zde lidem sám ztrácel, nebo je úmyslně vyháněl pryč a vytlačoval.<sup>71</sup> Jeho vztah ke konkrétnímu prostoru pro něj byl často důležitějším než tělesnost sama. Využíval kontrastů vnějšího a vnitřního, osobního a společenského, které různě převracel a pozměňoval. V některých svých akcích došel až na práh soukromé výpovědi, jiné udržoval pouze v kolektivních mezích. Ani jeho role nebyla vždy stejná a svá stanoviska často měnil. Občas v akcích působil jako „oběť“ jindy zastával pozici „vyšetřovatele“. Jako jeden z prvních českých umělců body artu se dotkl také politických témat.<sup>72</sup>

Tyto výše zmiňované body mi pomůžou při rozdělení jeho nejznámějších akcí.

Akce, která patří mezi jeho první je ukázkovým příkladem každodenní akce, která svým provedením dostane nový význam, je akce *Mytí?* [2] Mlčoch ji provedl v prosinci roku 1974 v románském přízemí Anežského kláštera. Pozval pár přátel a před nimi si umyl celé tělo i vlasy. Minimálnost akce nám zde otevírá dveře celé řadě dalších neobvyklých, a přesto prostých akcí. Zde se například z každodenní hygieny stává rituál čistoty.<sup>73</sup> Atmosféru akce ještě podpořilo použití svíček na prosvětlení přítmi prostoru. Kvůli podmínkám sklepního prostoru, musela být fotografická dokumentace pořízena s bleskem a nemůžeme z ní atmosféru náležitě docenit. Přítomní a na fotografii viditelní zde byli Karel Miler, držící jednu svíčku a v rohu stojící Jaroslava Pravdová (Milerová).<sup>74</sup>

---

<sup>70</sup> Rezek 1982, s. 95-96.

<sup>71</sup> Srp 1997, s. 12.

<sup>72</sup> Tamtéž, s. 13.

<sup>73</sup> Morganová 1999, s. 121.

<sup>74</sup> Morganová 2015, s. 132.



### 4.3. Akce s tématy separace a blízkosti lidí

Onen pocit propadání se jakýmsi bezčasím doby, které Mlčoch pociťoval na počátku 70. let a následně vedl k psaní deníku je pro jeho tvorbu velmi důležitý. Vedl ho k mnoha akcím, kde byla tématem separace, kterou v té době sám cítil.<sup>75</sup> Hned jeho již zmíněná první akce v sobě nesla toto téma a výjimkou nebyla ani akce druhá – *Igelitový pytel* (1974) [3]. Udála se na půdě barokního domu v areálu Anežského kláštera. Mlčoch se při ní zavřel do igelitového pytle o rozměrech 180 x 100 cm a zůstal v něm, jak nejdéle to šlo. Jakmile měl pocit, že ztrácí kontrolu nad svým jednáním, pytel rozřízl a vylezl ven.<sup>76</sup>

Performance trvala 34 minut a můžeme na ní vidět již zmiňované téma separace a izolace od okolního světa, stejně jako v jeho úplně první akci. Ale na rozdíl od té první zde sám sebe vystavil nebezpečné situaci a nechal ji vystupňovat až na hranice únosnosti. Velmi důležitým prvkem je zde pak jeho řešení této situace. Jak jsem již zmiňovala slova Jindřicha Chalupeckého,<sup>77</sup> snažil se nad touto krajní situací udržet kontrolu a vědomí.<sup>78</sup> Tento prvek se později objevuje ve více jeho akcích.

Ostatně nám umění jako takové umožňuje se alespoň na okamžik ze všední reality dostat. V Mlčochových raných akcích, jako je i tato, se setkáváme s hledáním hranic fyzického i psychického stavu, který je právě s tou separací od okolí spojen.<sup>79</sup>

Další akci s tématem vlastní separace můžeme vidět i na akci, konající se v květnu roku 1976 na Ladronce. Jmenuje se *Pohled do údolí* (1976) [4] a Mlčoch v ní zve pár přátel na setkání. Těsně před jejich příchodem se však zabalí do páru bílé látky a nechá se pomocníky zasypat vrstvou šterku. Opět vyhrabat se nechá až asi po 45 minutách, kdy už mnozí přítomné odešli. Pavlína Morganová ve své knize *Procházka akční Prahou* píše, že tento psychický i fyzický prožitek, který Mlčoch během svých akcí zažíval, byl symbolikou jak k situaci člověka v totalitním režimu, tak i jeho vlastní situace obecně.<sup>80</sup>

---

<sup>75</sup> Hlaváček 1991, s. 71.

<sup>76</sup> Morganová 2015, s. 129.

<sup>77</sup> Chalupecký 1990, s. 144.

<sup>78</sup> Morganová 1999, s. 120.

<sup>79</sup> Morganová 2015, s. 129.

<sup>80</sup> Tamtéž, s. 300.

Prvek útěku, či vlastními silami se dostat z nějaké, třeba i nepříjemné situace jako bylo možné rozpoznat i u akce *Igelitový pytel*, se objevuje i v příhodně nazvané akci *Klasický útek* (1977) [5]. Zde si pro svůj útek zvolil klasické filmové ztvárnění, vyhazuje všechny přítomné z bytu, zevnitř zatluče dveře a následně pomocí lana sleze dolu na dvůr.<sup>81</sup> V zatlučené místnosti po něm zbyla jen spousta nezodpovězených otázek, které nikdy zodpovězená nebudou.

Akce, ve které je stejně jako v akci *Pohled do údolí* hmatatelné téma smrti, je *Zavěšení – Velký spánek*, [6] která proběhla v říjnu roku 1974. Mlčoch o ní napsal toto: „*Dal jsem se zavěsit za ruce a nohy na silonová lana v obrovském půdním prostoru. Oči jsem měl zakryté páskou z černé látky, uši ucpané tampóny z vosku.*“<sup>82</sup> Umělcovo tělo se zde dostává do absolutní izolace od světa, kdy tělu záměrně zabraňuje používat dva hlavní smyslové orgány, a to zrak a sluch.

*Zavěšení – Velký spánek* je v pořadí jeho třetí akce a stejně jako akce *Igelitový pytel* anebo *Mytí?* ji pořádá Mlčoch v areálu Anežského kláštera. Tentokrát v půdním prostoru nad bývalým dormitářem. Dnes je prostor používán pro expozici pozdně gotického umění. Svědky byli jen asistenti Petr Štembera, Karel Miler, Jaroslava Pravdová (Milerová) a klasický fotograf Vladimír Ambroz.<sup>83</sup>

Časem si Mlčoch kladl otázky, proč má potřebu tvořit zrovna tyto akce a rozhodl se spojit s Petrem Rezkem.<sup>84</sup> Ten jeho akce neznal a zabýval se tou dobou výkladem snů v rámci *daseinsanalýzy*.<sup>85</sup> a tak souhlasil. Právě akce *Zavěšení – Velký spánek* byla tou, kterou si Jan Mlčoch vybral k interpretaci Petrem Rezkem, který sny vykládal podle Medarda Bosse.<sup>86</sup> Jistě můžeme znát výklady snů od zakladatele psychoanalýzy Sigmunda Freuda.<sup>87</sup> Ten všemu ve snu přisuzoval symbolický význam, nejčastěji provázaný se sexualitou. Vše tenké dlouhé symbolizovalo penis (komín, pero...) a vše duté vaginu (jeskyně, mísa...). S tím Boss nesouhlasil, dle jeho názoru má ve snu každý předmět stejnou váhu jako v realitě, jeho důležitost mu však dává význam v životě bdělého člověka. Proto je při práci s ním potřeba, doptávat se na další podrobnosti.<sup>88</sup>

---

<sup>81</sup> Morganová 1999, s. 122.

<sup>82</sup> Morganová 2015, s. 129.

<sup>83</sup> Tamtéž, s. 129.

<sup>84</sup> Hlaváček 1991, s. 70.

<sup>85</sup> Směr psychoterapie, založený Ludwigem Binswangerem a Medardem Bossem.

<sup>86</sup> Medard Boss, *Es träumte mir vergangene Nacht...*, Bern 1975

<sup>87</sup> Sigmund Freud, *Die Traumdeutung*, Franz Deuticke 1900

<sup>88</sup> Ústní konzultace s PhDr. Markétou Rokytovou konaná 3.11.2023

Mlčoch tedy využil Rezkovy neznalosti jeho akcí a tuto jednu konkrétní mu předložil jako sen a sepsal ji rozsáhlejším způsobem, než jak ji zapsal pro sebe. Přepsaná tedy zněla takto: „*Jsem na půdě rozsáhlé budovy, může to být statek nebo zámek; přišel jsem na ni dobrovolně se dvěma muži. Přinesli jsme lana, a ještě nějaké věci. Půda je plná prachu, různých drátů a krabic, jako by ji právě opustili řemeslníci. Oba muži ke mně přistupují, jsou jen o několik málo let starší než já. Jeden mi zavazuje oči, druhý mi obinadlem obtáčí zápěstí a kotníky. Nakonec mi ucpou uši voskem a já si lehám na zem. K rukám a nohám je mi přivázáno lano, za ruce i nohy jsem vytažen do vzduchu. Po několika minutách dávám mužům pokyn, že cítím bolest v ruce. Ti mne rychle spustí na zem.*“<sup>89</sup>

Petr Rezek se ve svém výkladu zaměřil na prostor, ve kterém se tento „sen“ odehrával. Půdu popsal jako část domu, která ho završuje směrem vzhůru k nebesům, kryje ho a zároveň máme okolní svět skoro nadosah. Je to prostor, který nebývá obydlen a má svou tajuplnou atmosféru. Stává se tak jakýmsi útočištěm všem, kteří se chtějí skrýt, ať už to jsou milenci, sebevrazi, nebo například kočka, hledající skrýš pro kořata. Tuto povahu půdy viděl jako důležitý prvek ve vnímání samotného aktu zavěšení. Ústraní zde totiž bylo vystupňováno odizolováním smyslů aktéra i jeho ztráta kontaktu se zemí, s podlahou. Vznikl zde pokus o to být mimo místo, být ve vzduchu a ztratit jakýkoli záchytný bod, pomáhající mu s orientací v prostoru. To se dařilo, dokud tíha lidského bytí nehlásí bolest. Až do tohoto okamžiku se dařilo být ‚nikde‘, nevztahovat se k žádné konkrétní věci a skoro splynout s celkem světa.<sup>90</sup>

Jan Mlčoch tento výklad přijal jakožto obohacující a prohlubující porozumění jeho akcí. Odhalil Rezkovi, že nešlo o sen, nýbrž o jeho vlastní už uskutečněnou akci a dal mu přečíst její oficiální zápis. Užaslý Rezek po jeho přečtení konstatoval, že z tohoto krátkého vyprávění by jen stěží zvládl udělat správnou interpretaci, přestože bylo i v tom krátkém textu obsaženo všechno.<sup>91</sup>

Mlčoch se během těchto pár odizolovaných, fyzicky i psychicky náročných minut mohl dostat do stavu, který je možné zažít právě během spánku, nebo možná po smrti.<sup>92</sup> Zrovna zmiňované

---

<sup>89</sup> Rezek 1982, s. 98.

<sup>90</sup> Tamtéž, s. 98.

<sup>91</sup> Tamtéž, s. 98-99.

<sup>92</sup> Morganová 1999, s. 121.

téma smrti, blízkosti a zároveň nepřekonatelné vzdálenosti pohřbeného těla jsme již viděli například v Mlčochově akci *Pohled do údolí*. Toto téma může pramenit z dob 1. poloviny 70. let, které ve svých vzpomínkách zařazuje mezi jedno z nejhorších období ve svém životě. Pamatuje si z něj totiž hlavně pohřby.<sup>93</sup>

Mnoho akcí se odehrálo v prostorách Uměleckoprůmyslového muzea. V suterénu budovy se nacházel depozitář muzea a dílny, které byly v 70. letech dostupné díky Petru Štemberovi, který tu byl od 60. let zaměstnán, a přivydělával si jako noční vrátný. Tato situace mu umožňovala pouštět dovnitř v pozdních hodinách pár performerů, známých nebo přátel. Akce zde utajeně probíhaly i mezi lety 1975 a 1978, kdy byly sklepní prostory rekonstruovány. Jednou z akcí, která se tu uskutečnila byla i Mlčochova akce *20 minut* (1975) [7]. Umístil v ní dlouhou železnou tyč kolmo ke zdi. Jeden konec přišrouboval ke zdi a na druhý upevnil veliký nůž, dotýkající se špičkou zdi. Sedl si mezi nůž a zeď a vyzval jednoho diváka ke spolupráci. Požádal ho, aby si sedl na prkno přiložené na tyči a vždy když zpozoruje, že je Mlčoch nesoustředěný, přisune se o libovolný kus. Časovač nastavený na 20 minut však selhal a Mlčoch sám ukončil akci po 44 minutách.<sup>94</sup>

Akce se stává jeho první, ve které se vydává napospas úplně neznámému člověku. Ač má v tuto chvíli plně pod kontrolou svůj psychický stav, který touto akcí testuje, jeho fyzický stav je plně v rukou cizí osoby.<sup>95</sup> Záměrně se tak vystavuje ohrožení zvenčí.

Podobně jako u akce *Igelitový pytel* zde vidíme performerera, vystavujícího se uměle vytvořené, přesto však nebezpečné situaci a jeho snahu udržet si zde bdělou kontrolu vědomí. Tento moment doprovází i například akci *Paříž 1977* (1977),<sup>96</sup> kterou uskutečnil v Musée d'Art moderne de la Ville v Paříži.<sup>97</sup> Mlčoch si zde lehl na zem před kameru, jejíž záznam byl promítám divákům do přepažené části sálu. Hlavu si podložil taškou se všemi svými osobními věcmi a žiletkou si otevřel žílu na levé ruce. Hodinu ze sebe nechal volně plynout krev, poté si posbíral osobní věci a postranním vchodem odešel. Na akci nevznikla žádná obrazová dokumentace.<sup>98</sup>

---

<sup>93</sup> Hlaváček 1991, s. 69.

<sup>94</sup> Morganová 2015, s. 151.

<sup>95</sup> Tamtéž, s. 148-151.

<sup>96</sup> Morganová 1999, s. 120.

<sup>97</sup> <https://www.mam.paris.fr/> Muzeum můžeme najít na adrese 11 Av. du Président Wilson, 75116 Paris.

Najdeme zde díla moderního a současného umění, jak spojené s hlavním městem, tak i s evropskou uměleckou scénou.

<sup>98</sup> Miler 1997, s. 12.

V akci *Petrův případ* (1979) [8] své tělo znovu vystavil ostří nože a o pomoc požádal svého přítele Petra Štemberu. Ten měl za úkol probodnout nožem na dlouhé tyči sklo, o které byl umělec opřen nahou hrudí. To se mu ani po opakovaných pokusech nepodařilo, a tak Mlčoch akci sám ukončil vyražením skla ze sloupků a odchodem pryč skrz diváky.<sup>99</sup>

Poslední akce, kterou chci v této podkapitole zmínit, je akce *Ptáci* (1975) [9]. Ač to nebyl autorův původní záměr, ukázala se zde krásné absurdita současného režimu a my se můžeme jen dohadovat, jak by akce skončila, kdyby nezasáhla „vyšší moc“. Mlčoch v akci přebrodil na malý říční ostrůvek na kraji města. Se zavázanýma očima ulehl pod plachtu, poté co okolo rozestavěl misky s krmením pro ptáky. Můžeme zde vidět stejný prvek omezení zraku, jako v akci *Zavěšení – Velký spánek*. Sluch si však tentokrát ponechal. Charakteristická otevřenost akce je ukončena příjezdem policistů, kteří ho i se všemi věcmi odvezli k výslechu na policejní stanici. Po udělení pokuty za veřejné pohoršení a odebrání zrní na chemickou analýzu je propuštěn.<sup>100</sup>

Opět zde vidíme jasné prvky témata izolace. Původně velmi skromná myšlenka splynutí s přírodou a vyčkáváním, kdy si na přítomného člověka ptáci zvyknou a přijdou se nakrmit, byla přerušena strážci zákona. Dokresluje to tak skvěle absurditu doby, kdy i takto nekonfliktní akce na odlehlem veřejném prostoru byla brána jako podezřelá a byla přerušena všudypřítomnou policií. Podle mého názoru, jakkoli bylo toto chování smutným odrazem doby, nasadili policisté dané akci korunu.

Tato akce nám dovoluje se přirozeně dostat k tématům s kontextem politickým.

#### **4.4. Akce s politickým podtextem**

Jednou z prvních akcí s politickým kontextem je akce *Mýr-nyx-týr-nyx*. (1975) [10] Mlčoch si zde speciální bandáží upevnil k tělu hlínu ze skleníku, ve které žila hrst dešťovek. Dodával jim vodu injekční stříkačkou a chtěl je převézt z Prahy do Budapešti. I přes všechnu jeho péči však nepřežily.<sup>101</sup>

---

<sup>99</sup> Morganová 2015, s. 204.

<sup>100</sup> Tamtéž, s. 367.

<sup>101</sup> Tamtéž, s. 197.

Je pravděpodobné, že touto akcí poukazoval na paradox zákonného a nezákonného chování, které určují vládcí. Vystavoval se zde totiž nebezpečí, že bude během celní prohlídky objeven.<sup>102</sup>

Fotografie, vzniklá k této akci pochází z ateliéru Vladimíra Ambroze. Odtud po jejím vyfocení vyrazí s přáteli vlakem do Budapešti. Ambroz byl kolega a přítel Jana Mlčocha a jako fotograf se účastnil většiny jeho akcí. Některé z nich byly realizovány v jeho ateliéru v Jilské ulici. Ambroz byl mimo jiné správcem depozitáře grafické sbírky Národní galerie v paláci Kinských.<sup>103</sup> S okruhem Pražských akčních umělců se seznamuje díky Heleně Kontové, která působila v mezinárodním časopise *Flash Art*.<sup>104</sup> Zde se roku 1976 objevila dokumentace tvorby českých akčních umělců.<sup>105</sup> Od Jana Mlčocha zde můžeme například najít jeho *Zavěšení – Velký spánek*.<sup>106</sup>

Vraťme se ale do 70. let k Janu Mlčochovi. Roku 1977 vznikla a podle tohoto roku byla i pojmenovaná Charta 77. Byla iniciativou československých občanů, kteří kritizovali politickou státní moc kvůli nedodržování lidských práv a občanských svobod. Tato iniciativa byla neformální a působila mezi léty 1977 až 1992. Ačkoli chtěli autoři textu zůstat anonymní, víme, že velikou část sepsali Václav Havel a Pavel Kohout. Desítkám tisíc občanů bylo znemožněno pracovat ve svých vlastních oborech, jen kvůli odlišnosti jejich názorů od těch oficiálních. Další statisíce zase žily ve strachu, že o své místo přijdou, jakmile projeví své názory. Stejně tak bylo odpíráno studium mladým studentům, kvůli politickému přesvědčení svých rodičů. Byla potlačena svoboda veřejného projevu v rámci všech publikačních i kulturních zařízení. To samozřejmě platilo i o všech druzích umění a s mnoha umělci i probíhaly soudní procesy pod rouškou kriminálního obvinění.<sup>107</sup>

Charta 77 vedla ke vzniku akce *Bianco* (1977) [11] Poté, co si Mlčoch v leže na podlaze plival 30 minut do tváře usedl ke stolku, kde se snažil velmi pomalu podepsat. Po dalších 30 minutách

---

<sup>102</sup> Srp 1997, s. 12.

<sup>103</sup> Morganová 1999, s. 196-197

<sup>104</sup> Italský časopis, založený roku 1967 kritikem Giancerlem Politim, a zaměřuje se na současné umění. Politini se oženil s českou historičkou Helenou Kontovou, která pro časopis pracovala od roku 1979. Od roku 2006 vychází i česko-slovenská edice *Flash Art Czech & Slovak Edition*.

<sup>105</sup> Milan Knížák, Petr Štembera, Jan Mlčoch, Karel Miler a další, *Flash Art*, č. 66-67, 1976, s. 20-22.

<sup>106</sup> Tamtéž, s. 21.

<sup>107</sup> Prečan 1990, s. 9-10.

snažení odešel, aniž by podpis dokončil.<sup>108</sup> Můžeme zde vidět velmi úzkou souvislost s dilematem, zda podepsat či nepodepsat Chartu 77. Ač s hnutím mono lidí sympatizovalo, její podpis znamenal významné zapojení do politického dění a ve většině případech měla i veliký dopad na celou rodinu signatáře. Podpisem odsoudil sebe i celou rodinu k nemožnosti pracovat ve své profesi a mnoho dalším problémům. Proto se mnozí rozhodli svůj podpis nepřipojit.<sup>109</sup>

Další akce, která tematicky poukazuje na politickou situaci je *Noc* (1977) [12]. Uskutečnila se v kanceláři ředitelství, kde v období normalizace probíhaly pravidelné kádrové pohovory se zaměstnanci. Tyto pohovory měly mimo jiné prověřit i jejich politické postoje, podle kterých se pak odvozovaly důsledky. Jan Mlčoch si z diváků, kteří na jeho akci přišli, vybral k výslechu dívku, kterou neznal. Vyslychal ji hodinu v zavřené místnosti s magnetofonem, fotoaparátem a silnou lampou. Chtěl tím znázornit realitu doby, ať už nejistotou lidí, čekajícími na chodbě bez jediné vysvětlující informace, co se děje anebo co se bude dít dál, tak i s dlouhotrvajícím psychickým deptáním vybrané oběti. Právě to bylo totiž velikou zbraní a mocenským nástrojem vládnoucího režimu.<sup>110</sup>

Patrné je tu mimo jiné i znázornění principu výslechu, které využil rok předtím na akci, pořádané v Malé pevnosti v Terezíně. Na toto místo se vydal společně v Petrem Štemberou, každý se zde ovšem věnovali své akci a navzájem na sebe nenavazovali. Přesto měly obě akce z historického hlediska velmi důležitý význam a silný lidský kontext. Mlčochova akce *Není návratu* (1976) [13] probíhala v samotce. Místnost předělil drátěnou sítí tak, aby byla mezi ním a divákem, když nahlédne dovnitř. Do „divákovy poloviny“ postavil židli a sám byl na té své s fotoaparátem a magnetofonem. Celou hodinu, co akce trvala magnetofon nahrával a Mlčoch fotil každého příchozího. Neodpovídal na žádné dotazy ani výzvy.<sup>111</sup>

Jan Mlčoch zde se svou akcí konfrontuje nepřipravené diváky hned, bez jejich souhlasu a bez jakéhokoli vysvětlení. Stejně, jako zde byli za druhé světové války bez souhlasu a vysvětlení fotografováni vězni. Sám sebe zde znovu symbolicky izoluje od přihlížejících drátěnou sítí. Iracionalitu akcí sám vysvětluje iracionalitou doby, ve které vznikaly.<sup>112</sup>

---

<sup>108</sup> Morganová 2015, s. 160.

<sup>109</sup> Morganová 2015, s. 160.

<sup>110</sup> Tamtéž, s. 161.

<sup>111</sup> Miler 1997, s. 12.

<sup>112</sup> Morganová 1999, s. 122.

## 4.5. Závěr tvorby Jana Mlčocha a jeho poslední akce

V úvodu této kapitoly jsem psala o době, kdy se performance začaly tvořit v galeriích ve velkém. Zmiňovala jsem také, jak od této chvíle, koncem 70. let už Mlčochovi přestává být umělecká aréna nepřijemná a neměl chuť dál své akce tvořit.<sup>113</sup> Náhlý zájem a fascinace ho odrazovaly, a tak uvažoval o ukončení svého působení. Jeho poslední akce přesto nebyla předem nijak plánovaná, prostě se stala a byla v ní znovu určitá role náhody. V květnu roku 1979 dostal nabídku na vytvoření akce v Holandské galerii De Appel.<sup>114</sup> Napadlo ho, že je škoda takovou hezkou místnost v centru využít na umění a měla by tedy sloužit něčemu užitečnějšímu. Od 25. května do 10. června tak proměnil proto tuto místnost v Noclehárnu [14] a celou tuto akci ve svou poslední.<sup>115</sup> Byla zde nainstalovaná lůžka i s pokrývkami, stůl a židle. Byla zpřístupněna kuchyňka a každou noc bylo od 22:00 do 6:00 ztlumeno světlo.<sup>116</sup> Noclehárna se nakonec velmi dobře uplatnila, mnoho lidí přespání využilo a Jan Mlčoch dostal i pár děkovních dopisů.<sup>117</sup> Mlčoch sám prý přemýšlel, že by se své akce sám účastnil a přijel přespát, avšak pouze anonymně. Využil by toho, že ho neznali osobně. Nedostal však výjezdní doložku.<sup>118</sup> Akce symbolicky zakončující práci Jana Mlčocha nám znovu ukazuje jeho téma využití prostoru. Po mnoha akcích, kdy separací zdůrazňoval odcizení lidí od sebe navzájem, je v této akci spojuje dohromady v jedné místnosti. Hraje nám zde znovu prvek náhody a nemožnosti odhadnout, jak akce dopadne.

Když porovnáme jeho první a poslední akci, vidíme zde výraznou proměnu. První akce se zaměřovala jen na něj a jeho prožitek. Poslední akce se naopak obrací k široké veřejnosti a sám se jí ani neúčastnil. Mohli bychom jeho vývoj charakterizovat jakožto vývoj od vlastních psychologických témat k tématům zkoumajícím sociální život jedinců či skupin.

---

<sup>113</sup> Hlaváček 1991, 73.

<sup>114</sup> Galerie de Appel je umělecké centrum založeno roku 1975 Pomáhá rozvíjet umělecké projekty a propaguje rozmanitost ve výtvarném umění. Můžeme ho nalézt na adrese Schipluidenlaan 12, 1062 HE Amsterdam, Nizozemsko (<https://www.deappel.nl/en/> poslední návštěva 21.11.2023)

<sup>115</sup> *Setkání s akčními umělci* 1991, s. 73.

<sup>116</sup> *Srp* 1997, s. 13.

<sup>117</sup> Hlaváček 1991, s. 76.

<sup>118</sup> *Setkání s akčními umělci* 1991, s. 73.



## 5. Komparace s přístupy českých umělců

Tuto kapitolu věnuji dílům akčních umělců, kteří působili stejně jako Mlčoch v období 70. let 20. století a jejich díla porovnám s jeho akcemi. K tomuto účelu jsem si vybrala dva československé performery, kteří působili ve stejné době. Jsou jimi Petr Štembera, kterého jsem zmiňovala v předchozí kapitole a Jiří Kovanda. Mlčoch a Štembera byli jedni z prvních, kteří se performancím na našem území věnovali a společně s Karlem Milerem tvořili její průkopníky. Akce Jiřího Kovandy měly jiný ráz, než Štembery a Mlčocha. Přinesl inovaci v zanesení akcí do veřejného prostoru. Jeho hlavním tématem byly mezilidské vztahy a boj s vlastním studem. To byl jeden z důvodů, proč jsem si ho vybrala já, do mé trojice. Jsou to lidé, tvořící ve stejné době a ve stejné politické situaci. Přesto se jejich hlavní témata prolínají jen v pár akcích a každý se s politickými zákazy snaží vyrovnat vlastním způsobem.

### 5.1. Petr Štembera

Petr Štembera se narodil o osm let dříve než Jan Mlčoch a to roku 1945 v Plzni. Jeho otec, věnující se filozofii, byl svého času asistentem Jana Patočky, profesora filozofie na Univerzitě Karlově. Tuto skutečnost, která ho udržovala ve vysoce intelektuálním prostředí, uvádí jako důvod jeho protestu proti racionalizace světa a myšlení.<sup>119</sup> Snažil se hledat nějaký spolehlivý způsob, jak si uvědomovat skutečnost, a tak začal s malováním obrazů. S touto myšlenkou si hrál a experimentoval tím způsobem, že obrazy vznikaly pouhým působením počasí. Vystavoval je dešti, sněhu či mrazu.<sup>120</sup> Již zde si můžeme všimnout určitých podobností v počátečních impulzech obou umělců, jak Mlčocha, tak Štembery. Oba se snažili najít způsob, jak zaznamenávat skutečnost světa, ve kterém zrovna žijí. Jan Mlčoch si k tomu vybral psaní deníku a zaznamenávání snů a Petr Štembera zase vytváření obrazů.

Roku 1968 navštívil Petr Štembera Paříž, a právě otevřenou velikou prohlídku Májového salonu. V té době mu bylo třiadvacet let a dospěl zde k názoru, že se vývoj výtvarného umění, ať už v linii abstraktní, tak v linii surrealistické, dostalo do slepé uličky. Po tomto uvědomění se v jeho počínání objevuje dlouhá pauza, ve které navštěvuje školu vědecké informace.<sup>121</sup> Zde má vždy informace podat co nejpřesnější obraz nějakého faktu. V návaznosti na to se rozhodl, použít tyto informace k úplně opačnému smyslu neboli tak, aby neznamenal vůbec nic, na

---

<sup>119</sup> Chalupecký 1990, s. 136.

<sup>120</sup> Tamtéž s. 135.

<sup>121</sup> Tamtéž, s. 136.

druhou stranu ale úplně cokoli. Vzal reálnou informaci a promítnul ji do úplně jiného média, či oboru. Někde by tato informace měla veliký a důležitý význam, ve výtvarném umění však neznamovala vůbec nic. Začal tedy svým známým rozesílat kartičky, na které psal meteorologické informace o atmosférickém tlaku, teplotě a rosném bodu na různých místech v dané době. Těmito informacím rozumí jen odborník a zpětně už nemají vůbec žádný význam.

Tyto kartičky pak vypadaly třeba takto:<sup>122</sup>

Praha 31.1.1972			
výška	atm. tlak	teplota	rosný bod
305	977	-8,3	-10,3
1390	850	6,7	-6.9

Hmotná stránka díla je zde potlačena a redukována na minimum. Všechno pak záleží na procesu, který je v mysli podnícen. To už se podle současné umělecké klasifikace dá zařadit do ryze konceptuálního umění. Kvůli neurčitosti procesu se ale výsledek často rozplývá a bez jakéhokoli výsledku zmizí. Musí se proto autor pokusit o nějaké konkrétní a dlouhodobější řešení.<sup>123</sup>

Štemberovy první a velmi skromné akce probíhaly na konci roku 1969 a v první polovině roku 1970. Zabýval se v nich přírodou, kde například doplňuje louky o umělé prvky jako byly provazy, nebo pásy filmů. V případě jiné akce zase vymezuje hranice lesa.<sup>124</sup> Z těchto počátečních akcí, zařazujících se mezi land art je nejvýznamnější *Velká louže* [15] z roku 1970. Snažil se zde zarovnat velkou nevzhlednou louži do geometrického tvaru, připomínající trojúhelník. Zkoumal tak pevné a nepevné formy skrze přírodní materiál a jejich využití v umění. Těmito svými pokusy navazoval na nejaktuálnější dobové výtvarné postupy, jako byl již zmiňovaný land art, nebo antifom<sup>125</sup> či proces art.<sup>126</sup> Princip konfrontace přírody s lidským zásahem, který se u něj objevuje chtěl realizovat i ve velkém měřítku, například vést po vrstevnici Rané hory u Loun kolem dokola několik metrů široký barevný pruh, či vylévat na

<sup>122</sup> Chalupecký 1990, s. 136.

<sup>123</sup> Tamtéž, s. 137.

<sup>124</sup> Morganová 1999, s. 65.

<sup>125</sup> Forma uměleckého díla je odvozena od vlastností zvoleného materiálu. Umělec se vzdává kontroly nad konečným vzhledem díla. Je to termín spojený hlavně se skupinou umělců tvořících ve Spojených státech koncem 60. let 20. století. <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/anti-form> (poslední návštěva 20.11.2023)

<sup>126</sup> Proces tvorby díla je důležitější než jeho konečná podoba. <https://www.tate.org.uk/art-terms/p/process-art> (poslední návštěva 20.11.2023)

skálu veliké množství barvy, která by po ní stékala. Přesto, že by oba tyto land arty byly vizuálně velmi výrazné a zajímavé, šlo zde pořád hlavně o průběh tvorby, a ne o výsledný vizuální výsledek.<sup>127</sup> Během těchto přírodních akcí si začal Štembera více uvědomovat své tělo a jeho roli.<sup>128</sup>

Důležitým krokem jeho tvorby bylo rozhodnutí, vytvářet pouze akce, ze kterých nezbude nic jiného než fotografie a scénář průběhu. Ačkoliv byla pro některé akce přítomnost diváků důležitá, díky fotodokumentaci mohly jakýmsi způsobem existovat dál a také se dostaly k mnohem většímu počtu diváků. Mnoho z akcí se také odehrávalo pod zemí, kde byl prostor pro přihlížející značně omezen, fotodokumentace byla tedy jednoduchým východiskem. Vzniklé fotografie nebyly považovány za estetický artefakt nebo sběratelský předmět, ale pouze za jakýsi prostředek nesoucí záznam, co se na akci stalo a kde. Dostane-li se nám však do ruky pouze tato fotografie, bez doprovodného textu nemáme šanci pochopit, co se na ní děje a akce nám nedává smysl. V tom je vidět rozdíl od estetické fotografie, která je většinou jasná sama o sobě a mluví na nás i bez textu.<sup>129</sup>

Zásadním pro Štemberovu tvorbu se stává deseti denní pobyt v Paříži, který podnikl roku 1968. Po této době, kterou strávil bez jídla si uvědomil, jak může být pro člověka obohacující nějaký extrémní fyzický i psychický prožitek. Propojil si zkušenost tělesnou se zkušeností duševní a duchovní. Lidské tělo není rozpolceno na tělesnou stránku a duchovní stránku. Jednotlivé události tělesné i duchovní spolu souvisí a navzájem na sebe působí. Petr Štembera po tomto prožitku a uvědomění začal praktikovat indickou jógu. Ze zkušeností, které díky jejímu pravidelnému provozování sbírá, čerpal podněty pro své další akce.<sup>130</sup> K tomu si, kromě té jógy, pomáhal i asketickými deprivacemi, studiem například psychologie, nebo antropologických spisů o rituálech, zenem a podobně. Velmi k tomu přispělo jeho přátelství s Karlem Milerem, se kterým sdílel zájem o zenbuddhismus.<sup>131</sup>

V počátcích měl Petr Štembera akce poměrně jednoduché a dalo by se říci až banální. Postupem času je začal osamostatňovat, vytrhovat z kontextu a souvislostí. Jeho první důležitá a významná akce, stále laděná do land artu se uskutečnila v červnu roku 1971. Přenesl při ní

---

<sup>127</sup> Chaloupecký 1990, s. 137.

<sup>128</sup> Morganová 2015, s. 343.

<sup>129</sup> *Setkání s akčními umělci* 1991, s. 62.

<sup>130</sup> Chaloupecký 1990, s. 138.

<sup>131</sup> *Setkání s akčními umělci* 1991, s. 64

dva větší kameny ze Suchdola u Prahy do Dejvic a výstižně ji pojmenoval *Přenesení kamenů*.  
[16] <sup>132</sup>

K této akci napsal Jindřich Chaloupecký ve své knize *Na hranicích umění* toto: „Činnost, zbavená vnějšího účelu stává se účelem sama pro sebe. Praktické užívání světa je zrušeno. Zkušenost takové aktivity, která se neobrací naven, musí se tedy obrátit do sebe dovnitř...“ <sup>133</sup>  
Tyto dva kameny nebyly jen obyčejnou pomůckou. Byly kusem přírody, která zde byla možná po staletí a Petr Štembera je z jejich místa vytrhl a přenesl poměrně daleko. Kameny mu však svou tíhou připomínaly tíhu lidských činů i se všemi jeho důsledky. Symbolika kamene spočívá v nezničitelnosti, nesmrtelnosti a v trvání. Kameny fascinují lidstvo od nepaměti. Díky lidem jako je on si můžeme být jisti, že archetypální symbolika kamene je i v dnešní době stále živá pro mnohé z nás. <sup>134</sup>

Pro Štemberu byla témata přírodní a témata styku člověka s přírodou velmi důležitá, stejně tak jako ta tělesná. Pravidelně trénoval své tělo například tím, že několik dní nejedl nebo několik dní nespal. Posléze tyto své zážitky zúročil ve svých akcích. Spojení těchto dvou témat dává možnost vzniknout zajímavým performancím, jako bylo například *Spaní na stromě*, [17] uskutečněné v dubnu roku 1975. Štembera při ní strávil jednu noc na stromě poté, co nespal tři dny a tři noci. <sup>135</sup>

Akce se konala na zahradě Karla Milera a poskytla Štemberovi prožít extrémní fyzický stav. Musel být velmi vyčerpaný a strom nepohodlný. Přesto měl možnost, vyzkoušet si, jaké to bylo, když byl vysoký strom jediným bezpečným místem pro spánek. Hraje zde roli i jakýsi prvek náhody. Jak ale můžeme vědět, zda se to stejné stane i v realitě a akce bude odpovídat plánu? Není v našich silách správně odhadnout, co se stane člověku, který usnul vysoko ve větvích stromu. Zkušenost je zde podstatou akce, bez ní by nás stačilo jen sepsat její plán. S realizací přichází i možnost, vymknutí se předpovídanému cíli, nebo jejímu průběhu. <sup>136</sup>

---

<sup>132</sup> Morganová 2015, s. 335.

<sup>133</sup> Chaloupecký 1990, s. 138.

<sup>134</sup> Morganová 1999, s. 74-75.

<sup>135</sup> Morganová 2015, s. 315.

<sup>136</sup> Chaloupecký 1990, s. 139.

Štembera v této akci získává i novou zkušenost. Dalo by se zde říci, že nespal pouze na stromě, ale v jeho tak blízkém tělesném dotyku, že s ním skoro koexistoval.<sup>137</sup> Je zde patrná příprava a eskalace jeho vlastního prožitku. Normální zdravý člověk, se nedovede bránit spánku delší dobu, než přibližně 100 hodin, což odpovídá délce čtyř dnů. Bylo by zde dobré zmínit, že pokud nemáme dostatek spánku dlouhodobě, tělo se dostává do spánkové deprivace, která přináší veliký stres a zátěž. Stupňuje se zde nervozita, podrážděnost, málo potřebné energie a může docházet až k fyzickým projevům, jako je zrychlení pulsu, nebo dýchání. Po usnutí dochází k prodloužení spánkových fází.<sup>138</sup> Tato jistě nelehká eskalace a potlačení základních lidských potřeb vrcholí přespáním v nepohodlných větvích stromu. Podobný princip eskalace nepříjemné situace, působící na tělo umělce je patrná v Mlčochově akci *Igelitový pytel* z roku 1974. Oba umělci se dobrovolně vystavili krajní a omezující situaci, ve které se snažili udržet si kontrolu vědomí. Ať už to bylo v Mlčochově případě vědomé rozříznutí pytle, či ve Štemberově případě vědomé přistoupení ke spánku. Rozdíl zde ale vidím v tom, že Mlčochova akce skončila aktivním ukončením akce, kdy své tělo osvobodil, kdežto Štemberova akce, jako kdyby tou eskalací teprve začala a on pokračoval k té hlavní fázi akce.

Ve stejném měsíci jako *Spaní na stromě*, provedl Štembera svou nejznámější a zároveň jednu z nejextrémnějších akcí, ve které zůstal tematicky u přírody a u stromů. Příroda pro něj v této době měla symbol vnějšího světa a ve snaze se mu přiblížit si v akci *Štepaní [18]* zavedl větvičku keře do paže stejným způsobem, jaký je obvyklý v sadařství.<sup>139</sup> Je zde opět vidět jeho hlavní, přírodní téma.

Akce proběhla v opuštěném domečku na Kosárkově nábřeží a asistentem zde byl Jan Mlčoch. Větvičku si zavedl do pravé paže a nechal jí tam celé odpoledne, aby na sebe mohli vzájemně působit. Snažil se tím dokázat nemožné, a to úplné splynutí s přírodou. To se mu bohužel nepovedlo a celá performance končí jeho otravou krve a převozem do nemocnice. Tím se doslova na vlastní kůži přesvědčil, že splynutí člověka a přírody je v těchto intencích nemožný.<sup>140</sup> Roku 1978 vedl nepublikovaný rozhovor s Helenou Kontovou, který ve své knize *Procházka akční Prahou* cituje Pavlína Morganová. Štembera zde řekl: „*Víš, já vlastně nikdy nevím, jak co dopadne – a ani to vědět nechci. Kdybych to věděl, asi bych některé věci prostě*

---

<sup>137</sup> Tamtéž, 140.

<sup>138</sup> Petr Zvolský, Jiří Raboch, *Psychiatrie*, Praha 2001, s. 315.

<sup>139</sup> Morganová 2015, s. 66.

<sup>140</sup> Morganová 1999, s. 84.

nedělal – řekl bych si, že je to šílenství nebo blbost. Víš, snad jednou z nejdůležitějších věcí je udělat to přesto! Pořád mi jde, mimo jiné, o to, být v situaci, a ty situace ve kterých jsme (ne jenom já, ale vlastně všichni), ty jsou často dost nepříjemné – a vždy s tou situací se musíme vypořádat my sami, protože to je naše situace, a není tady nikdo, ke komu bys zašel a řekl mu, aby ji vyřešil za tebe.“<sup>141</sup> Nikdy si nestudoval, co jaký materiál udělá, či jak se v danou situaci zachová. Součástí performance bylo, to zjistit. Akce, potvrzující tento jeho přístup se odehrála rok před tímto rozhovorem, a to v červenci roku 1977. Jmenovala se *3 prvky* [19] a s ní sledoval, který z prvků, těsně přiložených k sobě jako první nevydrží působení horka ze zářiče. Těmito prvky bylo jeho tělo, sklo a sklářský tmel.<sup>142</sup>

Počátky jeho akcí byly velmi osobní, náročné a podnikal je jen sám, případně s nejnужnějsími asistenty. Později ale pocítil potřebu komunikace a toho přivedlo před menší okruh diváků či do alternativních galerií. Jeho akce tak dostaly až klasický ráz. Snažil se v nich ukázat možnost jiného pohledu na svět, ke kterému můžeme přistupovat nejen s rozumem a definicemi, ale i jinak. V podstatě jakkoli budeme chtít – tělem, iracionálně, či jinak. Jednou z jeho prvních „veřejných“ performancí je *Narcis č. 1*, [20] ve které se snaží poznat, prozkoumat a posléze přijmout své vlastní tělo.<sup>143</sup> Akce, uskutečněná v románském přízemí Anežského kláštera probíhala před improvizovaným „oltářem“, který se skládal z jeho vlastní fotografie, ozářené svíčkami. Přítomný asistent mu odebral injekční stříkačkou krev a Štembera ji smíchal se svou močí a odstřiženými vlasy a nehty. Tuto směs následně vypil, zatím co stále pozoroval svůj „oltář“.<sup>144</sup>

Stejně jako si Mlčoch vybral k interpretaci od Petra Rezka akci *Velký spánek*, tak si Petr Štembera vybral tuto akci, kterou Rezek popsal jako jakýsi obřad sebedpřijetí. Akce však nekončila pozřením všech smíchaných věcí, ale Štemberovým pokusem svou vlastní fotografii spálit. Vykládá si to tak, že fotografie připomínala důvod konání obřadu a po jeho skončení už neměla význam. Spálit se jí však nepodařilo a tato nepředvídatelná událost se podle slov Petra Rezka stala spolutvořícím smyslem akce. Smysl jejího spálení můžeme vidět také v tom, že už nebylo třeba mít před sebe před sebou jako orientační bod nebo úběžník, ke kterému se celý

---

<sup>141</sup> Morganová 2015, s. 66.

<sup>142</sup> Tamtéž, s. 162.

<sup>143</sup> Morganová 1999, s. 113-114.

<sup>144</sup> Morganová 2015, s. 132.

obřad ubírá. Tím, že se pomocí tohoto obřadu přijal vnitřně, může se přidat k divákům, stojícím okolo. To však, jako by mu fotografie neumožnila.<sup>145</sup>

Na tuto svou akci poté navázal sérií Narcisů, kteří byli dohromady čtyři. Akce *Narcis č. 2* [21] proběhla roku 1976. Štembera zde oškrábal reflexní hmotu zezadu jednoho zrcadla do tvaru svého obličeje, který orámoval vlastními ušříženými vlasy. Znovu tím vytvořil jakýsi vlastní portrét, který po nějaké čase rozbil.<sup>146</sup> Zrcadlo bylo přítomno i ve zbylých dvou *Narcisech*. V tom v třetím v pořadí [22] (v říjnu roku 1976) bylo použito pro sledování svého vlastního odrazu během pití vína, které sám autor nesnáší. Snažil se tuto činnost vykonávat, dokud to jen bylo možné.<sup>147</sup> Poslední, a tedy v pořadí čtvrtý *Narcis* [23] proběhl v lednu 1978. Plazil se při něm po podlaze mezi dvěma prkny a s hlavou opřenou o obrácené zrcadlo se snažil dostat k druhému zrcadlu, opřenému o zeď na druhé straně prken.<sup>148</sup>

Dějištěm mnoha akcí, byl sklep Uměleckoprůmyslového muzea v Praze. Ovšem první zdokumentovaná byla v listopadu 1975 Štemberova akce *Hašení*. [24] Snažil se během ní uhasit svíčku krví, která mu vytékala z řezu na ruce.<sup>149</sup> Štembera zde popisuje použití krve jako tekutiny k uhašení ohně, skoro jako kdyby se jednalo o normální vodu. Použití těla jako pouhého objektu v umění v nás zanechává pocit, jako kdyby nemělo vlastnosti, které má naše vlastní tělo. Ta bolest, která je součástí těchto akcí nebyla nikdy vyřčena, a přesto byla právě tím důležitým prožitkem. Jan Mlčoch použil krev jakožto hlavní součást své akce *Paříž 1977* kdy byla performance tvořena jejím pouhým vytékáním z rány.

Společně s Janem Mlčochem se Štembera vydává roku 1976 do Terezína, jak už jsem psala v předchozí kapitole a předvádí zde svou akci s názvem *Biograf*. [25] Každý zde tvořil samostatně, přesto si oba zvolili téma velice těžké a historicky důležité. Mlčoch zde zrealizoval svou již zmiňovanou akci *Není návratu*. Oba tímto rozhodnutím a odvážnými akcemi dokázali, jak velmi obtížné bylo v této době představit akční umění široké veřejnosti. Zároveň na tom krásně vidíme, jak moc někteří akční umělci stáli o tuto prezentaci. Štembera svou akci popsal takto: „Zrekapituloval jsem situaci z „Pečkárný“ v době německé okupace, kde předvedení byli nuceni bez sebemenšího hnutí sedět po dlouhé hodiny na lavici a dívat se do zdi. Usadil jsem

---

<sup>145</sup> Rezek 1982, s. 99.

<sup>146</sup> Morganová 2015, s. 193.

<sup>147</sup> Tamtéž, s. 157.

<sup>148</sup> Tamtéž, s. 168.

<sup>149</sup> Tamtéž, s. 150.

*se na lavici v jedné z cel Malé pevnosti, hleděl jsem na zed'. Diváci, kteří přišli na uměleckou výstavu ve vedlejších místnostech, byli nápisem vyzváni uhodit mne přiložených bičem, pohnuli se. Většina diváků však do místnosti nevstoupila. Považovala mne za součást expozice památníku či výstavy.“<sup>150</sup>*

Jak zde sám píše, snažil se touto akcí navodit zcela běžnou situaci, odehrávající se v Petschkově paláci<sup>151</sup> za nacistické okupace. Vybral si pro realizaci Tereziňskou Malou pevnost,<sup>152</sup> kde se odehrávaly situace úplně stejné. Lidé, kteří zde byli zatčeni, museli mnoho hodin sedět proti bílé zdi bez jediného pohybu. Všudypřítomní dozorcí je při sebemenším pohybu okamžitě uhodili. Ani jeden z diváků, kteří přišli do Malé pevnosti podívat se na právě probíhající výstavu<sup>153</sup> však nepřekročil práh Štemberovy cely. Podle Pavlíny Morganové je to známka naprosté nepřipravenosti tehdejšího diváka umělecký zážitek tohoto typu.<sup>154</sup> Petr Štembera se zde záměrně vystavil nebezpečí zvenčí, stejným způsobem, jakým se mu vystavil Jan Mlčoch při své performanci *20 minut*, kterou realizoval asi 5 měsíců před touto. Oba zde nechali „hlavní slovo“ divákům, v Mlčochově případě jednomu vybranému divákovi a v nastalé situaci se snaží udržet si psychický klid a nadhled.

Při porovnávání Jana Mlčocha a Petra Štembery se dá najít mnoho podobného. Oba začali akcemi, kde není nikdo přítomen, a umístili je do přírody. (Jan Mlčoch – *Výstup na horu Kotel* 1974 a Petr Štembera – *Velká louže* 1970, či *Přenesení kamenů* 1971) Petr Štembera u přírodních témat zůstal (*Štěpování* 1975) zatímco Jan Mlčoch se přesunul k tématům separace od lidí. (například *Pohled do údolí* 1976) Postupem času oba zaujalo hledání hranic vlastního těla, které vystavili extrémním situacím, ve kterých se snažili zůstat s nadhledem. Příkladem je Mlčochova akce *Igelitový pytel* (1974), nebo *Zavěšení – Velký spánek* (1974) a Štemberovo *Spaní na stromě* (1975). Rozdíl v přístupech však můžeme pozorovat například v nahlížení na roli diváků. Zatím co Jan Mlčoch je považoval ve většině akcích za pouhé pozorovatele, Petr Štembera několikrát aktivně vyvolal jejich účast na akci. Bylo tomu například v akci *Narcis č. 3*, (1976) kdy je vyzval k pití vína společně s ním, nebo v akci *Biograf*, (1976) kdy

---

<sup>150</sup> Chalupecký 1990, s. 143.

<sup>151</sup> Budova na Novém městě v Praze, za druhé světové války ji zabrala německá tajná státní policie (gestapo) a probíhaly zde výslechy a mučení českých vlastenců a odbojářů. Mnozí z nich při výslechu zemřeli. Reinhard Heydrich zde zřídil stanný soud, odkud odsouzené posílal na popravu, nebo do koncentračních táborů.

<sup>152</sup> Během první světové války zde byl žalář pro odpůrce Rakouska-Uherska a války. Za druhé světové války sloužila jako věznice pražského gestapa.

<sup>153</sup> První samostatná výstava kreseb a soch Jiřího Sozanského

<sup>154</sup> Morganová 1999, s. 116.



předpokládal, že se ujmou role dozorců a budou ho trestat za každý pohyb. Když už někoho zapojil do akce Jan Mlčoch, vybral si ho z publika sám.

## 5.2. Jiří Kovanda

Jiří Kovanda se do prostředí akčního umění dostal poté, co chodil na akce pouze jako divák. Stejně jako Jan Mlčoch si všiml odcizení lidí vzhledem k politické situaci, kterou se mu však podařilo nereflektovat ve svých akcích a zajímal se o vztahy mezi lidmi. Velkým tématem pro něj bylo překonání vlastního studu a pocitu samoty, kterou můžeme pociťovat i obklopení lidmi. S těmito pocity se snažil pracovat jinak než Jan Mlčoch a místo separace od lidí si hledal cestu k nim. Dalším prvkem, který u něj můžeme také najít je zbytečnost prováděné akce. To je prvek, který bychom v akcích Jana Mlčocha hledali jen těžko.

Jiří Kovanda se narodil 1. května 1953, stejný rok jako Jan Mlčoch. Mezi Pražské bodyartové umělce se dostal ve druhé polovině 70. let. Nejprve chodil na akce Jana Mlčocha a Petra Štembery jako normální divák, později začal vystupovat i sám v rámci různých společenských večerů. Jeho akce jsou však poměrně odlišné od toho, co se v té době dalo v českém body artu vidět. Jeho performance, které mohou na první pohled působit obyčejným až banálním dojmem se takřka ztrácejí v normálních životních situacích. Záměr, se kterým akce Kovanda tvoří je tím, co překračuje tenkou hranici performance a obyčejných každodenních činností. I přes těžkou dobu a veliký politický tlak zůstávají akce Jiřího Kovandy v rovině mezilidských vztahů a vyhýbají se politickému kontextu.<sup>155</sup>

Body artovým performancím se věnoval pouze dva roky a většina jeho akcí ani nenesla žádný název. Snažil se v nich bojovat s vlastním studem a bázlivostí. To bylo totiž přesně to, co ho uzavřelo do osamělosti, i když byl v okolí mnoha lidí. A tak zasahoval do jejich obyčejných dní, úplně obyčejnými gesty a snažil se tím alespoň okrajově narušit anonymitu. Můžeme dokonce tvrdit, že snad nikdo v tu chvíli nepochopil, že je součástí nějaké performance. Pro část jeho tvorby je toto gesto velmi zásadní a v českém prostředí se s ním téměř nesetkáme.

Tuto svou tvorbu začíná počátkem 80. let omezovat, stejně jako ostatní čeští konceptuální umělci. Na rozdíl od nich však svou tvorbu neukončil úplně, jen se vrátil zpět k malbě a je

---

<sup>155</sup> Morganová 1999, s. 123.

ovlivněn nástupem postmoderny. Maluje nejčastěji akrylem na formát A2 a vkládá do malby různé druhy materiálů a nalezených věcí. Využívá zde své instalační zkušenosti.<sup>156</sup>

Jeho úplně první tělová akce, proběhla na Václavském náměstí v listopadu roku 1976, to znamená ve stejném roce, kdy Jan Mlčoch tvořil akci *Pohled do údolí* a Petr Štembera předvedl akce *Narcis č. 2 i Narcis č. 3*. Ve stejném roce se také spolu tyto dva vydali do Terezína, kde vznikl Štemberův *Biograf* a Mlčochovo *Není návratu*. Kovandova volba takto naprosto veřejného, a navíc společensky významného místa, jako je Václavské náměstí pro uskutečnění své akce, byla v českém prostředí body artu 70. let velmi výjimečným krokem a významně posunula možnosti performance.<sup>157</sup> Pro tuto akci zvolil název „*Divadlo*“ [26] a napsal si scénář přesných gest a pohybů, který poctivě následoval. Všechno stanovil tak, aby procházející lidé netušili, že sledují „představení“.<sup>158</sup> Ani Jan Mlčoch, ani Petr Štembera nikdy nezvolili takto veřejný prostor. Kovandova akce zůstala ukrytá díky nevědomí kolemjdoucích.

Další akce, kde můžeme tuto snahu o zasažení do života druhých a narušení anonymity velkého města vidět, se odehrála stejný rok, 19. listopadu a také na Václaváku. [27] Performance je bez názvu a bez umělceva popisu. Na chvíli si při ní stoupl doprostřed ulice proti davu lidí, kteří šli v opačném směru, rozpráhl ruce a jen nepohnutě stál. Prvotní pocit útoku proti lidem, tělesné překážky a zamezení volnému průchodu ulicí v sobě ale skrývá snahu o narušení bariéry, kterou v sobě každý člověk nosí a otevření se neznámým lidem, ve stejnou chvíli na stejném místě, jako je on sám. A třeba je i obejmout. Přesto že je z akce i fotodokumentace, nemůže nám z ní být jasné, zda se mu to podařilo. Vidíme zde pouze mnoho nechápavých či pohoršených pohledů kolemjdoucích. V nich můžeme hlavně díky Kovandově akci vidět jistou esenci totalitní reality veřejného prostoru. Podle Pavlíny Morganové je v akci ukryté gesto, úzce související s normalizační situací. Jeho postoj „tak nějak ukřižovaného“ vyjadřuje ztráty, které utrpělo několik generací (a to nejen umělců) kvůli totalitnímu režimu. Obsahuje i odhodlání si v pokřivených podmínkách zachovat svou identitu, stát pevně a neztratit se v davu.<sup>159</sup>

Na Václavské náměstí se Jiří Kovanda vrátil skoro o rok později, a to k jednomu z prvních pohyblivých schodišť v Praze, vybudovanému mezi Muzeem a Můstkem kvůli davům lidí,

---

<sup>156</sup> Morganová 2015, s. 64.

<sup>157</sup> Morganová 1999, s. 123.

<sup>158</sup> Morganová 2015, s. 226.

<sup>159</sup> Tamtéž, s. 228.

narušující tramvajový provoz. Akce je znovu bez názvu [28] a jejím hlavním dějem je oční kontakt s člověkem, který jede těsně za ním na eskalátoru.<sup>160</sup>

Jednoduchost a stručnost této akce pouze umocnila její účinnost. Navázání očního kontaktu je v mnoha případech poměrně intimní záležitost, která může přivést do rozpaků nejednoho člověka. A to hlavně v případě, když si představíme plné eskalátory, kde už si sami o sobě lidé vzájemně narušují osobní prostor. Oční kontakt v tuto situaci může být velmi nepříjemný.

Jiří Kovanda téma kontaktu s cizími lidmi postupně stupňuje, od první akce, kde nenavázal kontakt žádný, přes tento oční až do kontaktu fyzického. Všechny tyto tři akce mají společný prvek nevědění kolemjdoucích, že se právě stali součástí performance. Uskutečnění akce, zahrnující fyzický kontakt proběhlo ještě v ten samý den, kdy navazoval ten oční na eskalátorech, a to v ulicích Spálená a Vodičkova. Akci nazval velmi příznačně *Kontakt*, [29] ale nepodal k němu žádný svůj umělecký popis. Pohyboval se centrem Prahy a snažil se uměle navozovat situace, při kterých by jako kdyby náhodou vrazil do co největšího počtu protijdoucích. Fotograf, který akci dokumentoval stál na druhé straně ulice, aby si chodci neuvědomovali, že se zrovna stali důležitým prvkem uměleckého světa. Nanejvýš si uvědomili jen fakt, že do nich někdo vrazil. Až díky fotodokumentaci můžeme pochopit, co bylo hlavním Kovandovým záměrem. Denně potkáváme veliké množství lidí. Ať už je mjííme na ulicích, sedíme vedle nich v dopravních prostředcích, na lavičkách v parku, či v obchodech. Toto byla jeho snaha se s nimi setkat, udělat z neznámých lidí s vlastními příběhy alespoň aktéry svých akcí.<sup>161</sup> Tímto malým gestem a uvědoměním si někoho cizího ve svém okolí se na zlomek vteřiny stane někým, kdo zasáhl do našeho obyčejného dne. Přesto ho neznáme a ani znát nechceme.

Dalším významným prvkem, který se v Kovandových akcích objevuje je zbytečnost činnosti, kterou provádí. Jako příklad nám zde mohou posloužit tři akce, které všechny proběhly ve stejný den, uskutečnily se na Střeleckém ostrově a ani jedna nedostala název. V jedné z nich přenesl vodu z řeky v dlaních pouze o pár metrů dál po proudu, [30] v další rukama shrabal smetí a vajgly na ulici, hromadu však místo vyhození do koše znovu rozprášil po okolí. [31] V té poslední hraje kuličky, ale volnou ruku vždy vložil jako překážku mezi kuličku a důlek.<sup>162</sup> [32]

---

<sup>160</sup> Morganová 2015, s. 231.

<sup>161</sup> Morganová 1999, s. 124.

<sup>162</sup> Morganová 2015, s. 107-109.

V rozhovoru s Pavlínou Morganovou v červnu roku 1997 zdůraznil, že pro něj při akcích nebyla důležitá náročnost nebo užitečnost akce, ale to, že byla vůbec uskutečněna.<sup>163</sup>

Na počátku roku 1978 se rozhodl svou akční tvorbu ukončit a symbolicky své rozhodnutí naznačil akcí. Pár svých přátel pozval na Staroměstské náměstí, které bylo dějištěm více jeho akcí, tato ale tentokrát skončila jinak. Jeho přátelé se na jeho pozvání sešli, vedli spolu přátelský rozhovor a Kovanda se po chvíli nečekaně rozeběhl pryč přes náměstí. [33] V kontextu s jeho akcemi, které všechny směřovaly k lidem se najednou tato obrací od nich.

Pro symbolický přechod od akčního umění k instalacím a zakončení své body artové činnosti si vybral znovu velmi jednoduchou, minimalistickou akci. Diváci, kteří očekávali body-artovou performanci se mýlili. Kovanda si do své rozlučkové akce vybral zcela jiný druh umění, který mu pomohl podpořit jeho potřebu vyjádření. Shromážděným pouze pustil z magnetofonu záznam písničky Boba Dylana „*I Want You*“.<sup>164</sup> Tato akce nebyla nijak dokumentována.

O této poslední akci v rozhovoru s Karlem Srpem<sup>165</sup> řekl: „*Tehdy jsem už cítil, že tělesná akce sama, či její prezentace, mi nevyhovuje. Chtěl jsem lidem pustit písničku, kterou mám rád – jen to bylo důležité. Po jejím dohrání jsem magnetofon vypnul a šli jsme pryč.*“<sup>166</sup> Od této chvíle tedy přestal s performancemi a začal v rámci společenských večerů vytvářet instalace.

Když porovná práci Jiřího Kovandy s prací Jana Mlčocha, vidím zde mnoho podob, se kterými se každý z nich rozhodl pracovat trochu jiným způsobem. Oba reagují na malý kontakt lidí mezi sebou. U Mlčocha mají tyto pocity kořeny v politické situaci tehdejšího Československa, která stavěla mezi lidí pomyslné zdi a bojuje s nimi vědomou separací sebe samotného, přestože na své performance zval převážně své známé a kamarády. Možná právě tento fakt měl dodat akcím potřebný význam a sílu. Často se můžeme cítit jako kdyby oddělení od skupiny, i když se jedná o naše blízké. Jiří Kovanda, který tíži politického tlaku vzdoroval, zůstal ve svých akcích u lidí a jejich vzájemných vztazích. Svými akcemi primárně bojoval s vlastním studem a bázlivostí, které ho často uzavíraly do osamělosti, i když byl mezi lidmi.

---

<sup>163</sup> Morganová 2015, s. 147.

<sup>164</sup> Tamtéž, s. 169.

<sup>165</sup> Karel Srp, *Karel Miler, Petr Štembera, Jan Mlčoch*, Praha 1997

<sup>166</sup> Morganová 1999, s. 125.

Přesně tento prvek můžeme vidět v hlavní roli mnoha Mlčochových akcích. Je mezi lidmi a stejně je sám. On se do tohoto postavení uvrhl sám, kdežto Kovanda se z něj sám snaží vystoupit pomocí svých minimalistických akcí a otevřít se lidem.

## 6. Srovnání s tvorbou zahraničních umělců

V této kapitole bych se ráda věnovala dvěma zahraničním performerům, kteří své body artové akce tvořili převážně v 70. letech, stejně jako Mlčoch, Štembera i Kovanda. Československým akčním umělcům, se sice dařilo navazovat v cizině kontakty, nejraději ale tvořili hlavně pro sebe, či úzký okruh přátel. Tomáš Pospiszyl si myslí, že by jejich akce nebyly většinou zahraničních umělců vnímány jako umění.<sup>167</sup> Jaké jsou společné prvky akcí u nás a umělců západních? Jaké měly reakce diváci, přítomní akcí ohrožující život? Vybrala jsem si pro porovnání umělce Chrise Burdna a Marinu Abramovič. Chris Burden byl v kontaktu s Petrem Štemberou a mnoho jejich akcí má podobné prvky. Stejně tak najdeme podobnosti jeho děl i s Janem Mlčochem, který sdílí společné téma smrti vyjadřované v akcích s Marinou Abramovič. Pro každého z nich jsou ale hranice a potřeby vyjádření nastaveny trochu jinak.

Hlavním rozdílem mezi východním československým a západním uměním je způsob, jakým se objevuje na výtvarné scéně. Pro americké umělce muselo být těžké ignorovat, natož se vymezit institucionalizací umění. Za československé umělce 70. let vyřešil toto dilema stát i charakter prostředí. Performanční umění se zde ocitlo mimo sféru oficiálního umění.<sup>168</sup>

Mimo Československo vzniklo akční umění v rámci jednotlivých uměleckých disciplín a svým způsobem jejich principy bořilo zevnitř. Ve výtvarném umění se tímto prvkem stala akční malba, co se týče tance, divadla a hudby to byla performance a happening se objevil společně s avantgardními projevy, jako byl dadaismus a futurismus. To byl s největší pravděpodobností i důvod, proč byly v západních zemích tak křehké hranice mezi jednotlivými uměleckými disciplínami. Jednalo se v podstatě o vzpouru proti tradičním hodnotám a formálním předpisům umění, která však zahrnovala i nesouhlas s konzumem umění.

---

<sup>167</sup> Pospiszyl 2014, s. 124.

<sup>168</sup> Tamtéž, s. 123.

Kvůli jeho poloilegální bázi až do roku 1989, tvořila naprostá většina umělců v izolaci, a to nejen od západního umění, ale i od diváků, kterým až na výjimky nemohla být akční tvorba představena.

K tomu je příkladným kontrastem institucionalizace tohoto druhu mění na mnohých zahraničních univerzitách. Například na *Black Mountain College*, kterou jsem již na začátku práce zmiňovala v souvislosti s umělcem Johnem Cagem. Ten zde svou událost *Untitled Event* uskutečnil už roku 1952.<sup>169</sup> *College* vznikla již v roce 1933 její vliv pomohl koncem třicátých let ke vzniku performance v Americe.<sup>170</sup>

Západní umění se nevyrovnalo podmínkám totalitního Československa. Zde se většina autorů akčnímu umění věnovala pouze jako koníčku ve volném čase a za vlastní peníze, vydělané jinde. To jejich akcím přidává hodnotu, komornost a autentičnost. Českoslovenští umělci, ač se jejich práce lišily, byli západní Americkou tvorbou ovlivněni. Hlavními postavami, které je inspirovali byli: Terry Fox a Tom Marioni ze San Francisca, Chris Burden z Los Angeles a Vito Acconci z New Yorku.<sup>171</sup> Kontakt s českými umělci měli díky Petru Štemberovi.<sup>172</sup>

Umělec Chris Burden původem z Kalifornie, se po vytváření soch na Pomona College zaměřil na experimenty. První akci provedl roku 1971, kdy se uzavřel do boxu velikého 61 x 61 x 91,5 centimetrů a zůstal v něm zavřený pět dní. Jediné, co s sebou měl byla voda na pití a lahev, do které močil. Chtěl touto svou akcí otestovat své fyzické a emoční hranice v omezeném prostoru a čase, jelikož své umění chápal, jako akční zkušenost. Za tuto svou akci, kterou pojmenoval *Five Day Locker Piece*,<sup>173</sup> obdržel nakonec titul M.F.A.<sup>174</sup> Později se stal jedním z prvních performerů a konceptuálních sochařů.<sup>175</sup> V této akci můžeme vidět prvky, podobající se Štemberovu *Spaní na stromě*. Umělci, testovali na poměrně jednoduché akci svou fyzickou i psychickou výdrž. Stejným stylem vypadaly i jejich zápisy z akce, které jsou pouze věčné, bez jakéhokoli vysvětlení či pocitu.

Dílem, které Chris Burden okamžitě proslavilo, byl *Shoot*,<sup>176</sup> který popsal pouze třemi krátkými větami. „V 7:45 odpoledne jsem byl přítelem střelen do levé ruky. Náboj byla měděná

---

<sup>169</sup> Morganová 1999, s. 11.

<sup>170</sup> Goldberg 1988, s. 121.

<sup>171</sup> Morganová 1999, s. 14.

<sup>172</sup> Srp 1997, s. 68.

<sup>173</sup> *Pět dní v boxu*

<sup>174</sup> Master of Fine Arts, což je ekvivalent našeho titulu MgA., neboli magistr umění.

<sup>175</sup> Muchnic 1995, s. 76-77.

<sup>176</sup> *Výstřel*

*střela typu 22 Long Rifle. Přítel stál asi 4,5 metru ode mne*<sup>177</sup> Burdenův jednoduchý popis a brutální masochistická stránka body artu všechny šokovala. Velikým tématem se zde stává i otázka, kterou jsem již zmínila u akce *Hašení* (1975) Petra Štembery a u akce *Paříž 1977* (1977) Jana Mlčocha a to ta, jestli vnímají umělci bolest, během svých extrémních akcí. Mimo jiné akce *Výstřel* odkazovala ke stále větší míře násilí ve společnosti. Sám Burden to komentoval slovy: „*Amerika je jedna velká přestřelka*“.<sup>178</sup>

Tato extrémní akce nám zde ukázkově předvedla jakousi tichou nepsanou smlouvu mezi divákem a performerem. Divák se v této „smlouvě“ svou přítomností stal součástí díla. Během Burdenovy akce nikdo z přítomných nezasáhl a nechal střelce postupovat podle domluvy s umělcem.

Přestože jsou počátky akčního umění u nás záležitostí spíše soukromých performancí bez většího počtu diváků, dá se tato nepsaná smlouva krásně uplatnit i u našich umělců. Jedním z příkladů je akce Jana Mlčocha *Igelitový pytel*, (1974) kdy přihlízející také nezasáhli a čekali, co se bude dít. Existuje ale mnoho akcí, kde umělec zajde až tak daleko, že diváci ve strachu o jeho život, sami přeruší akci. Podle německé teatroložky Eriky Fischer-Lichte se tímto činem stávají také herci.<sup>179</sup> U nich ale v tu chvíli zvítězí mravní síla a pud zachování života člověka, který se nachází v jejich bezprostřední blízkosti. Fischer-Lichte zde uvádí jako příklad akci srbské performerky Mariny Abramovič, *Lips of Thomas*<sup>180</sup> z roku 1975. Poté, co umělkyně v rámci své akce snědla kilo medu a vypila litr červeného vína, pořezala se prasklou sklenicí a žiletkou si vyryla do břicha pět hvězd v kruhu. Krvácející ulehla na ledový kříž, odkud ji po chvíli šokovaní diváci sejmuli a poskytli jí první pomoc. Svým zásahem akci ukončili.

Zmíněná Marina Abramovič nám svými extrémními akcemi může posloužit ještě k jednomu porovnání. V kapitole s akcemi Petra Štembery, jsem zmiňovala akci *Biograf* (1976), kdy byli diváci vyzváni k účasti na akci. Nikdo z nich však ani nevkročil do místnosti za umělcem. Odkázala jsem poté na slova Pavlíny Morganové, podle které nám jeho akce ukázala naprostou nepřipravenost tehdejšího diváka na umělecký zážitek tohoto typu.<sup>181</sup> Abramovič ve své akci

---

<sup>177</sup> „*At 7:45 pm I was shot in the left arm by a friend. The bullet was a cooper jacket 22 long rifle. My friend was standing about fifteen feet from me.*“ Burden 1974, s. 24.

<sup>178</sup> „*America is a big shoot-out country*“ Ellen H. Johnson, *American Artists on Art: From 1940 To 1980*, New York 1982, s. 236.

<sup>179</sup> Fischer-Lichte 2008, s. 365.

<sup>180</sup> Tomášovy rty

<sup>181</sup> Morganová 1999, s. 116.

*Rhythm 0*,<sup>182</sup> (1974) která je součástí její série *Rhythms*<sup>183</sup> také vyzvala diváky k zapojení. Na stůl, u kterého seděla vyskládala 72 různých předmětů od těch neškodných jako byla růže, peří či rtěnka až po nebezpečné jako byla žiletka, nůžky, nebo zbraň s nábojem. Prohlásila se za pouhý objekt, na kterém se mohou přiložené předměty použít a převzala odpovědnost za vše, co se během akce stane. Tím s publikem uzavřela již výše zmíněnou smlouvu, díky které nemohla sled událostí ovlivnit. Akce, uskutečněná roku 1974 v Neapoli a trvala dlouhých šest hodin. Její pasivita vyprovokovala diváky k stále více eskalující agresivitě. Abramovič skončila pořezaná, ostříhaná s rozstříhaným oblečením, nabitou pistolí v dlani a s prstem položeným na spoušti. Po akci prohlásila: „Zjistila jsem, že pokud to necháte na publiku, jsou schopni vás zabít.“<sup>184</sup> Téma smrti, objevující se v jejích akcích můžeme cítit i u Jana Mlčocha. Každý to však pojal jiným způsobem. V akci *Zavěšení – Velký spánek* (1974) se pokusil dosáhnout pocitu totální izolace a splynutím s celkem světa.<sup>185</sup> Stejně tak je to patrné v akci *Pohled do údolí* (1976) kdy se zahrabal 30 cm pod zem, těsně před příchodem pozvaných kamarádů. Hmatatelně zde cítíme pocit blízkosti a vzdálenosti zároveň.

S velmi podobnou myšlenkou, lidské síly, kterou vyslovila Abramovič se setkal i již zmíněný Burden. Roku 1975 provedl v Museu of Contemporary Art v Chicagu performanci s názvem *Doomed*,<sup>186</sup> (1975) která se skládala pouze ze tří prvků. Jedním byl on, dalším hodiny na zdi a tabule průhledného skla. Tu opřel o zeď pod úhlem 45 stupňů a lehl si pod ní na záda. Hodiny byly pověšeny do úrovně očí diváka. Rozhodl se takto zůstat, dokud se nenaruší jeden ze tří prvků a zodpovědnost za přerušení akce nechal na vedení muzea. O tomto svém záměru však nikomu neřekl. Setrval proto takto 45 hodin a 10 minut než mu jeden zaměstnanec muzea, nedonesl karafu s vodou. V tu chvíli vstal a rozbil hodiny, měřící čas od začátku performance. Umělec se později, v návaznosti na tuto akci zamýšlel nad důvodem divácké nečinnosti. Byla v tom fascinace smrtí autora v galerii kvůli žízni? Nebo snad strach převzít odpovědnost za ukončení akce? Jejich nečinnost však akci sama dotvářela.<sup>187</sup>

Jedna ze základních věcí, kterou převzali čeští umělci od těch amerických, je způsob dokumentace svých děl. Performance a happeningy kvůli své neuchopitelnosti přžívají hlavně

---

<sup>182</sup> *Rytmus 0*

<sup>183</sup> *Rytmy*

<sup>184</sup> „*What I learned was that ... if you leave it up to the audience, they can kill you.*“

<sup>185</sup> Rezek 1982, s. 98.

<sup>186</sup> *Odsouzený*

<sup>187</sup> Rezek 1982, s. 69-71.



v myslí přímých účastníků, nebo pomocí dokumentace. Ta ovšem není a ani nemůže být ztotožnitelná s akcí jako takovou. Pro amerického umělce Vito Acconciho byla ale dokumentace akcí velice důležitý prvek. Znamenala pro něj vstup do světa umění a pomocný nástroj pro galerijní vystavování. Tomáš Pospiszyl ve své knize *Asociativní dějepis umění*<sup>188</sup> cituje Acconciho: „*Jakmile byly [mé práce z let 1969 a 1970] dokumentovány, ať už slovy, nebo fotografiemi, bylo možné je vystavit na stěnách galerií a muzeí: ale dokumentace byla jen suvenýrem poté, co bylo po všem, jejich pravé místo bylo na stránkách časopisu, nebo knihy.*“<sup>189</sup> Pro české umělce však dokumentace fungovala jako náhražka institucí, které by jim zprostředkovaly kontakt s divákem. Možná proto s možnostmi záznamu tolik neexperimentovali. Dokumentace pro ně byla pouhým záznamem něčeho, co se stalo. Pro Jiřího Kovandu byla dokumentace důležitá. Tvrdí, že teprve díky ní své dílo dokončil a uzavřel. Jako kdyby mu pomohla se vyslovit.<sup>190</sup> Performance rozvíjí neverbální formy komunikace, a působí na všechny smysly. Proto je tak těžké o ní psát. Musí se vidět a zažít.<sup>191</sup> Nevýhodou fotografie je, že nám zprostředkuje pouze pětinu akce a popře čas, který bývá v akcích zásadním prvkem. Z mnoha akcí tak pro nás zůstanou pouze zkamenělé výjevy. Přes to všechno je ale fotografie nejlepším řešením při zaznamenávání akčního umění.<sup>192</sup>

## 7. Psychologický pohled na kreativní zapojení těla do (akčního) umění

V této kapitole bych ráda zodpověděla pár otázek. Zajímá mne, co vede umělce k vyjádření jeho postojů, zrovna takovým způsobem, že vystavuje své tělo tak extrémním situacím? A (při čtení zvláště těch extrémních akcí) jaký je asi psychický stav performerů? Mají akce i hlubší význam společenského rázu? Nebo jsou více výpovědí o psychickém stavu umělce? Toto téma jsem se rozhodla konzultovat s psycholožkou PhDr. Markétou Rokytovou z psychoterapeutického centra Alivio,<sup>193</sup> která mi pomohla získat alespoň obecný úhel pohledu.

Položme si zde otázku, kde je a zda vůbec existuje hranice mezi kreativitou a psychopatií. Tyto dva fenomény se ale velmi výrazně prolínají. Z pohledu umění nejde o patologii, ale

---

<sup>188</sup> Pospiszyl 2014, s. 123.

<sup>189</sup> Vito Acconci, *Notes on My Photographs 1968-1970*, Minneapolis 2003, s. 183.

<sup>190</sup> Pospiszyl 2014, s. 124.

<sup>191</sup> Morganová 1999, s. 100.

<sup>192</sup> Tamtéž, s. 21.

<sup>193</sup> <https://www.aliviocentrum.cz/> (naposledy navštíveno 3.11.2023) Rozhovor s PhDr. Markétou Rokytovou konaný dne 3.11.2023 v Praze

o ceněnou kreativitu, umělecký přetlak, kterému je podřízeno vše. Pud sebezáchovy (v Mlčochově případě až na hraně života) je popřen ve vyšším zájmu.<sup>194</sup>

Kdyby se o téma použití těla jako hlavního vyjadřovacího prostředku zajímal psycholog, jeho pohled by byl hlavně diagnostický a zaměřený pouze na individuálního člověka, ne kulturní vazby. Jako první by se pravděpodobně ptal, proč si zrovna tento konkrétní umělec, vybral zrovna tento konkrétní způsob sebe prezentace. Dále by zájem stočil k více podrobnostem z jeho života, jeho dětství, kde vyrůstal, o jeho rodinu a detailní rozbor motivace, která vedla ke vzniku díla. Performance jsou pouze malý střípek celého jeho života a přemýšlení, podle kterého nemůžeme určit jeho podstatu a už vůbec ne ho podle toho nějak diagnostikovat. Pro celkový obraz a pochopení je ovšem potřeba těchto střípků poskládat co nejvíce.

Z toho čistě psychologického hlediska se nám otevírá množství otazníků. Tím největším je již zmiňovaná otázka, kde je hranice mezi uměním a psychopatií.<sup>195</sup> Psychopatie se zabývá duševními poruchami, psychickou tísní a abnormálním či maladaptivním chováním.<sup>196</sup> Patří mezi jednu ze základních psychologických disciplín a popisuje celou škálu projevů a rysů osobnosti, které při překročení jisté míry mohou vést až ke stanovení diagnózy. Právě sebe poškozování patří mezi jeden z nejvýraznějších projevů, kterému musí psycholog věnovat bezpodmínečně pozornost u svého pacienta.

Jedním z prvních umělců u nás, jejichž dílo se začalo interpretovat i z jakéhosi psychologického hlediska, byl Vladimír Boudník. Autorem knihy *Zápisky o Vladimíru Boudníkovi*, je jeho přítel Vladislav Merhaut.<sup>197</sup> Kniha je pojata jako deníkové zápisky mezi lety 1960 a 1969. Můžeme zde najít poměrně podrobně zapsáno snad vše přes jeho osobní život, jeho tvorbu a aktivity, odborné filozofické myšlenky, až po „opilecké anekdoty“. Merhaut sám tvrdí, že nemůže odpřísáhnout stoprocentní pravdivost jeho textů, jelikož se podle jeho slov Boudník občas rád předváděl.<sup>198</sup> Přesto je to velmi unikátní kniha, zaznamenávající podrobně Boudníkův život, díky které můžeme poznat nejen jeho díla, ale i jeho samotného.<sup>199</sup>

---

<sup>194</sup> Miroslav Orel 2020

<sup>195</sup> Tamtéž.

<sup>196</sup> Maladaptivní chování znamená špatně se adaptující

<sup>197</sup> Merhaut 1997.

<sup>198</sup> Tamtéž, s. 391.

<sup>199</sup> Vladimír Boudník byl prezentován na IV. mezinárodním kongresu psychopatologického umění v Barceloně psychiatrem Stanislavem Drvotou, který se sám o grafickou tvorbu pokoušel. Prezentoval ho i na Psychiatrické klinice Fakultní nemocnice Ústavu národního zdraví hlavního města Prahy v září 1964. Vladislav Merhaut popisuje přístup psychiatra k Boudníkovi tvorbě.

Vladislav Merhaut: příběh Vladimíra Boudníka – koláž na dané téma, in: Primus Z (2004), s. 332.

V zahraniční literatuře, věnující se psychologickému kontextu díla především jeho vnímání je významnou osobností Ernst Hans Gombrich.<sup>200</sup> Studoval psychologii, kterou se následně snažil uplatnit na výtvarné umění. Zajímal se hlavně o pojmy vidění a vědění.<sup>201</sup> Věřil, že má člověk několik vrstev myšlení a historik umění by se jim měl věnovat. Schopnost diváka vnímat konkrétní umělecké dílo, navazuje na jeho předešlé zkušenosti a vizuální zážitky. Podobným stylem to vnímal i u umělce, který jen nekopíruje viditelnou realitu, ale díky probíhajícímu psychologickému procesu se odkazuje na své předešlé znalosti.<sup>202</sup> Tyto znalosti mohou být překryty novými přístupy, na které si sice umělec i divák zvyknou. To ale neznamená, že se staré naučené přístupy nedostanou stejně na povrch. K této myšlence inspiroval Gombricha Sigmund Freud a jeho teorie nevědomí.<sup>203</sup>

Umělecké dílo je tvořeno jak umělcem, tak divákem. Jedno bez druhého by nemělo smysl, a přesto je velmi těžké, určit divákův podíl. Jako jeden z příkladů, který uvádí i Gombrich, nám může posloužit impresionismus. Zde je divákova aktivita velmi vyžadována. Musí zapojit své zkušenosti, aby mohl z teček a krátkých tahů štětcem složit obraz.<sup>204</sup>

Diváka pochopitelně možnost zapojení se do výsledku díla nadchne. Je zde vidět jeho nadšení a fascinace tím, být aktivní součástí nějaké tvorby. Ta, nějakým způsobem obohatí náš každodenní život. A tento prvek je velmi příznačný i pro akční umění.

Vrátíme-li se k Mlčochově práci, a k hranicím umění, hodně rysů jeho projektů by se dalo popsat termíny, patřícími právě do oblasti psychopatologie. Nejvýrazněji do toho spadají performance, při kterých je performer zraňován, ať už se zraňuje sám nebo se zraňovat nechává. Sem by se daly zařadit akce *Zavěšení – velký spánek* (1974), *20 minut* (1975) nebo *Paříž 1977* (1977). Některé jsou až na hraně ohrožení života, například Mlčochův *Igelitový pytel* (1974). Psycholog by si určitě kladl otázky, proč Mlčoch vyhledával takové extrémní zážitky. Někteří lidé potřebují silné impulzy, v naprosté většině impulzy negativní, bolestivé, protože pomocí bolesti si potvrzují, že (ještě) skutečně žijí. Toto ovšem nebyl Mlčochův případ. Jeho akce

---

PRIMUS, Zdenek (ed.), Vladimír Boudník: mezi avantgardou a undergroundem, 351 s., (texty: Jan Rous, Zdenek Primus, Jiří Valoch, Vít Havránek, Martin Pilař, Vladislav Merhaut) Gallery, Praha 2004, ISBN 80-86010-77-5.

<sup>200</sup> Sir Ernst Hans Joseph Gombrich, narozený 30. března 1909 ve Vídni a zemřel 3. listopadu 2001 v Londýně.

Většinu svého tvůrčího života prožil ve Velké Británii, kde pracoval ve Warburgově institutu. Jeho nejznámějším dílem je *Příběh umění* (1950)

<sup>201</sup> Mikš 2010, s. 41.

<sup>202</sup> Gombrich 1985, s. 215.

<sup>203</sup> Tamtéž, s. 130

<sup>204</sup> Tamtéž, s. 234.

nebyly pouze osobní záležitostí, ale každá měla přesnou pointu a obsahové společenské zacílení.<sup>205</sup> V rozhovoru s Ludvíkem Hlaváčkem to vlastně potvrdil Petr Štembera, který o Mlčochovi řekl: „Risk, nebezpečí a sebetřýznění jsou Mlčochova hlavní témata. Je to tak, že pouze v nebezpečných a nepříjemných situacích jsme schopni uvědomit si sebe sama.“<sup>206</sup>

Samozřejmě u (sebe)zraňování performerů nelze opomenout možnost masochistických prvků, které rovněž mohou mít celou řadu vysvětlení. Od masochismu jako takového, tedy sexuální preference, přes takzvané automutilace neboli sebepoškozování, které se často definují jako autoagrese.<sup>207</sup> A ta bývá vysvětlována jako nezpracovaná agrese, kterou dotyčný jedinec raději obrátí proti sobě. Autoagrese může mít původ i v nedostatečném prožitku vlastní hodnoty. Andrea Platznerová například popisuje autoagresivní chování, jako sociálně nežádoucí odpověď na jinak nezvládnutý akutní a chronický stres.<sup>208</sup> Sebepoškozování samo o sobě, se objevuje jako společný jmenovatel mnoha akčních umělců. Je ovšem psychologicky vnímáno jako porucha pudu sebezáchovy a tím i ohrožení vlastní existence. Může se projevovat mnoha způsoby, jako například útlumem vlastních obranných projevů, agresivními reakcemi, sebeobviňování a podobně.<sup>209</sup> Českoslovenští akční umělci však na sebezraňování nevnímali jako poruchu pudu sebezáchovy. Mělo pro ně význam vytržení a vyburcování diváků z pasivity, do které se mnoho z nich dostalo kvůli politické situaci.

Otázkou by mohlo být i vnímání vlastních hranic, například v situaci, kdy se performer sám promění ve vystavený objekt. Zde by bylo možno najít lehkou podobnost s herectvím, ve kterém se herec také stane jakýmsi objektem, tedy částečně dočasně přestává být sám sebou, své hranice opustí a v rámci role je schopen podstoupit situace, kterým by se třeba sám vyhnul. V umělecké tvorbě by se daly najít i závislostní nebo obsedantně-kompulzivní rysy, kdy je člověk něčím (kreativním tématem) pohlcen, v extrémním případě přestane standardně fungovat v běžném životě a vše podřídí „droze.“ Neváhá dělat i sebepoškozující aktivity, dokud jeho bažení (touha po „droze“) není (většinou jen dočasně) uspokojeno. To všechno jsou zmiňované otázky z pohledu psychologického.

---

<sup>205</sup> Srp 1991, s. 12.

<sup>206</sup> Hlaváček 1991, s. 69.

<sup>207</sup> Platznerová 2009, s. 7.

<sup>208</sup> Tamtéž.

<sup>209</sup> Svoboda 2006, s. 127.

Vysvětlení proto můžeme hledat i jinde a mnohem jednodušší. Carl Rogers, zakladatel psychoterapeutického směru PCA (Person Centered Approach)<sup>210</sup> vnímá kreativitu jako schopnost experimentovat, testovat neznámé situace a hranice, což Mlčoch dělal plnou měrou.<sup>211</sup>

V pyramidě potřeb podle Abrahama Maslowa je kreativita, respektive potřeba seberealizace na nejvyšším bodě pyramidy, tedy může ji uskutečňovat jen ten člověk, který má naplněny všechny ostatní potřeby, přijímá život, jaký je, měl by být tedy podle Maslowova zralý, spokojený, nezávislý, radostný.<sup>212</sup>

Sigmund Freud oproti tomu popisoval kreativitu jako cestu, která nám pomáhá vyrovnávat se s traumaty z dětství. Snažil se tuto svou teorii doložit konkrétními případy. Například velké množství Madon, které maloval Leonardo da Vinci zdůvodňoval Freud tím, že da Vinci přišel příliš brzo o matku.<sup>213</sup> Nevýčerpatelným zdrojem témat ke kreativnímu zpracování je podle Freuda nevědomí, které se projevuje v obsahu snů, případně v tak zvaných chybných výkonech. Proto Freud tvrdil, že každý člověk má zdroje kreativity bohaté, ale ne každý jim dokáže dát volný průchod.<sup>214</sup>

Pokud jsme zmiňovali Mlčochovy extrémní performance, dalo by se uvažovat o dalším Freudově pojmu: Sublimace. Tedy o obranném mechanismu, který nám pomáhá nějaké naše nenaplněné pudy, prezentovat společensky přijatelným způsobem. Klasickým příkladem sublimace ve Freudově pojetí je sublimace agresivních tendencí třeba do práce řezníka či chirurga.

S Freudovým spojováním kreativity a nevědomí souhlasil Carl Gustav Jung, ale ten narozdíl od Freuda tvrdil, že do díla nemá být promítán autor se svými traumaty, ale že pramenem pro vznik díla má být takzvané kolektivní nevědomí. Samozřejmě je podle něj tvůrčí činnost ovlivňována archetypy. Cílem by mělo být osvobození autora od sebe samého. Podle Junga umění má smysl i tehdy, když „pouze je“ a nic dalšího nepřináší. Tvorba je živý proces, který běží v člověku

---

<sup>210</sup> V českém překladu – terapie zaměřená na osobu

<sup>211</sup> Carl Ransom Rogers, *Způsob bytí, klíčová témata humanistické psychologie z pohledu jejího zakladatele*, Praha: Portál 2014

<sup>212</sup> Abraham Harold Maslow, *Toward a psychology of being*, Princeton: Van Nostrand Reinhold 1968

<sup>213</sup> Freud 1991, s. 62.

<sup>214</sup> Sigmund Freud, *Úvod do psychoanalýzy*, Praha: Julius Albert 1936

a nutí autora k jeho uskutečnění. A podle Junga je proces to jediné, co může zkoumat psychologie.<sup>215</sup>

John Dacey a Kathleen Lennon popisují kreativní jedince jako lidi, kteří mají vysokou toleranci vůči nejednoznačnosti a potřebují nejednoznačnosti mnohem více než ostatní lidé.<sup>216</sup> Proto je pro ně neznámost situace velmi lákavá a vede je to k experimentování a testování nových situací, postupů, kombinací. Popisují termíny *stimulační svoboda*, ve které je člověk schopen překračovat pravidla a platné hranice, *funkční svoboda*, během níž člověk používá běžné předměty netradičním způsobem, tedy vyhýbá se mentálním stereotypům. Popisují u tvořivých jedinců i schopnost riskovat, reagovat pružně a upřednostňovat nejednoznačnost. Tato kritéria Mlčochova práce jednoznačně splňuje.

V této kapitole jsme si potvrdili, že otázka hranice mezi kreativitou a psychopatií nemůže být zodpovězena. Hranice zde téměř neexistují, jelikož se vše podřídí uměleckému přetlaku kreativity v ten daný okamžik. Umělec využívá umění jako gesto pro diváky, k vyjádření sebe sama, nebo například politické situace a k jeho plnému vyznění je potřeba diváka a jeho účasti. Následně už záleží pouze na divákovi, jak si nabízenou akci převezme a jakým dílem do ní například zasáhne. Umělec je ovlivněn dobově podmíněnou touhou „vytrhnout diváka z pasivity“ do které byl uvržen politickými okolnostmi. Tento význam se stal určujícím pro většinu Československých akčních umělců a je díky němu vidět i rozdíl s tvorbou akčních umělců v Americe. Zatímco v Československu je akční umění za hranicí oficiálního umění, mimo republiku vzniká v rámci jednotlivých uměleckých disciplín a umělci měli podporu ve vytváření děl i na univerzitách.

## 8. Závěr

Ve své bakalářské práci jsem se zaměřila na akční umění 60. a 70. let v Československu a roli jakou měl v této specifické sféře moderního umění Jan Mlčoch. Po vymezení a vysvětlení základních pojmů jako třeba body art či happening jsem stručně shrnula vývoj akčního umění. Kapitola *Dobová společenská situace* mi pomohla pochopit, čím byl vývoj umění u nás zatížen. Ideologicky podmíněný socialistický realismus, tlačící umělce do tvorby podle jasně daných

---

<sup>215</sup> Carl Gustav Jung, *Člověk a duše*, Praha: Academia 1995

<sup>216</sup> John S. Dacey, Kathleen H. Lennon, *Kreativita*, Praha: Grada Publishing 2000

měřítek vystřídal období normalizace, které opět rozdělilo scénu na oficiální a neoficiální uměním. Zde se dostávám k Milanu Knížákovi, který se svými přáteli založil uměleckou skupinu Aktual. Vysvětlila jsem, jak se dostal ke svým akcím a jak byl tento jeho počín důležitý pro další vývoj. Ukázala jsem, jak byl pro tvorbu Knížáka důležitý také Jindřich Chalupecký, díky kterému se o Knížákovi dozvěděli i umělci ve Spojených státech amerických. Tam totiž nezávisle na sobě, na počátku 60. let vzniklo hnutí Fluxus, založené na stejných principech, jako skupina Aktual.

V hlavní části své bakalářské práce jsem shrnula cestu Jana Mlčocha k akčnímu umění. Jeho akce jsem rozepsala podle témat, kterým se věnoval. Jeho především Pražská tvorba se dá ohraničit lety 1974 a 1980. Měl však i díla mimo Prahu, například hned svou první akci, *Výstup na horu Kotel* (1974) která proběhla v Krkonoších, nebo *Není návratu*, (1976) která se uskutečnila v Terezíně. Na základě studia považuji za podstatná především tři témata jeho akcí: akce, dávající nový význam každodenním činnostem, téma separace a blízkosti lidí a akce s politickým podtextem. Každou jeho akci jsem začlenila do kontextu doby, přiložila rozbor a autorův záměr. Performance, kde dal nový význam každodenním činnostem nám otevírá dveře zcela novým, neobvyklým akcím, které si přesto zachovávají prosté rysy. Dále jsem vysvětlila, proč se v jeho akcích tak často objevuje téma separace, což jsem podložila i jasnými příklady akcí, kterých se to týká. (Například *Igelitový pytel* roku 1974, *Pohled do údolí* roku 1976, *Klasický útěk* roku 1977 či *Zavěšení – Velký spánek* roku 1974) Vyplývalo, jak veliký poměr jeho akcí se tomuto tématu věnuje. Největší prostor jsem zde věnovala akci *Zavěšení – Velký spánek*, ke které jsem přiložila i interpretaci Petra Rezka. Jan Mlčoch mu předložil akci rozepsanou s více podrobnostmi a označil ji za sen. My zde můžeme vidět, jak i přes stručnost zápisů z akcí vyjadřují to nejpodstatnější. Tyto akce vyžadovaly bezprostřední zapojení jeho těla, které zde vystavoval ohrožení zvenčí, jako tomu bylo třeba u akce *20 minut* (1975), nebo *Petrův případ* (1979). Akcí s politickým podtextem v jeho tvorbě mnoho. Popisují zde případy, které jasně demonstrují absurditu doby, těžkosti vyslovit vlastní názor viditelný například v souvislosti s Chartou 77, nebo nejisté situace v souvislosti s výslechy. V závěru jeho tvorby jsem vysvětlila důvod, proč ho již nelákala umělecká scéna a představila jsem jeho poslední akci, kde hrála velikou roli náhoda.

Akce Jana Mlčocha jsem porovnávala s dalšími českými akčními umělci, kterými byli Petr Štembera a Jiří Kovanda. Vybrala jsem si je na základě dostupných pramenů. Příběhy a akce Jana Mlčocha a Petra Štembery se v mnohé literatuře objevují pospolu. Je tomu tak například

v knize *Na hranicích umění* od Jindřicha Chalupického.<sup>217</sup> Jiří Kovanda se na scéně objevuje později, je však důležitým přínosem v zasazení akcí do veřejného prostoru. Jeho cit ve vnímání hranic akcí mu umožňuje veliký rozsah působení a zásahu do každodenního života. V porovnání Jana Mlčocha s Petrem Štemberou je vidět, že mají často podobné principy svých akcí. Oba vystavují svá těla uměle vytvořené nebezpečné situaci. Rozdíl jsem zaznamenala při porovnání akcí *Spaní na stromě* (1975) od Štembery a *Igelitový pytel* (1974) od Mlčocha. Obě akce vystupňovaly situaci tělesné výdrže v extrémní situaci až do únosné meze. Pro Mlčocha tímto tato akce končí a on se za pomoci nože dostane ven z pytle. Pro Štemberu sama akce vystupňováním času bez spánku teprve začíná a dostává se k samotnému aktu spánku. V Mlčochových akcích můžeme pozorovat skrytost prožitku, který se dá vnímat pouze intuitivně, i když se děje přímo před námi. Kovandovy akce jsou zase velmi podobné těm Mlčochovým v tématu odcizení lidí. Na rozdíl od Mlčocha s tím však Kovanda bojuje opačným způsobem a na rozdíl od separace se snaží vyjít směrem k lidem. Můžeme to vidět například v akci *Kontakt* (1977) nebo v akci *Bez názvu*, (1977) kdy hledí lidem zpřímá do očí na eskalátorech.

Kapitola s porovnáním s americkými umělci nám ukázala, jak velkou roli hrála politická situace v Československu, kdy se akční umění pohybovalo ve sféře neoficiálního umění a na druhé straně podpora rozvoje umění mimo naši republiku. Zároveň zde ale můžeme vidět, jak je Československý vývoj akčního umění důležitým prvkem v historii. Kontakty, které získali díky Petru Štemberovi, mě zavedly k umělci Chrisi Burdenovi. Jeho akce, ve kterých je hlavní složkou tematizace tělesných pocitů mne zavedly k porovnání s Janem Mlčochem. Téma smrti, které měli oba společné je patrné u srby Mariny Abramovič. Abramovič navštívila Prahu v roce 1976 a Chris Burden o rok později.<sup>218</sup> Když porovnam akce s tématem smrti Mariny Abramovič a Jana Mlčocha, vidím zde rozdílné pohledy. Zatím co Abramovič se smrti záměrně vystavuje, a dokonce v akcích počítá s možností vlastní smrti (*Rhythm 0* 1974) Jan Mlčoch navazuje jen její pocit ať už pro sebe, nebo pro okolí. (*Pohled do údolí* 1976 či *Zavěšení – Velký spánek* 1974). Extrémní situace, kterým se američtí umělci vystavovali mohlo pramenit z větší podpory, kterou při své tvorbě dostali. Akce s podobnými tématy pak u nich zacházely do většího nebezpečí. Příkladem může být Burdenova akce *Shoot* (1971) a Mlčochova *Petrův*

---

<sup>217</sup> Chalupický 1990, s. 134-146.

<sup>218</sup> Srp 1997, s. 68.



*případ* (1979). Ač oba vystaveni akci svého přítele, v Burdenově případě se jedná to více riskantní.

Psychologická kapitola nám ukázala fakt, že nelze určit hranici mezi kreativitou a psychopatií. Umělci v Československu se v rámci svých akcí nezaměřovali na psychologické interpretace svých děl. Použili tělesnost projevu jako gesto pro diváka, aby ho vytrhli z pasivity, do které ho vedly politické okolnosti. Díky kreativitě, kterou v umělci situace vyvolala se sám postavil do situací, do kterých by se za normálních událostí nedostal. Nejedná se tedy o jednání psychopatologické, ale o ceněnou kreativitu, které se vše podřídí. Onu kreativitu, která je zde velmi důležitým spoluurčujícím prvkem průběh akce, vnímal každý psycholog jinak. Sigmund Freud si ji vysvětloval jako způsob vyrovnání se s traumaty z dětství a ačkoli má každý bohaté zdroje kreativity, ne každý ji dokáže dát volný průchod. Carl Gustav Jung se zdrojem kreativity skrze traumata nesouhlasil, ale tvrdil, že pramen jejich vzniku je v takzvaném kolektivním nevědomí. Umění je podle něj živý proces probíhající v člověku a nutící ho k jeho uskutečnění. Má smysl i ve chvíli, kdy „pouze je“.

Tato bakalářská práce přiblížila akce Jana Mlčocha, které v mnoha případech sloužily k jeho osobní výpovědi v nelehké době po okupaci roku 1968. Období normalizace, které následovalo se odráželo v jeho tématu separace a útěku, které provázelo mnoho jeho děl. (Například *Igelitový pytel* 1974) Stejně tak se zde objevují i politická témata, která byla zpracována velmi pečlivě i s důrazem na místo uskutečnění, jako tomu bylo v akci *Není návratu*, (1976) či *Noc* (1977). Akcemi, ve kterých se vystavuje extrémním situacím žádá diváka k vystoupení z pasivity, do které byl uvrhnut politickou situací. Škála jeho akcí je však velmi pestrá a k většině je potřeba znát dobovou situaci či navazující myšlenku k jejímu lepšímu pochopení i plnému prožitku. Ačkoliv jsem zde nezmínila všechna jeho díla, rozhodně stojí za další studium.

## Seznam literatury

ALAN 2001

Josef Alan, *Alternativní kultura jako sociologické téma*, in: Josef Alan, *Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945–1989*, Praha 2001

BABYRÁDOVÁ 2002

Hana Babyrádová, *Rituál, umění a výchova*, Brno 2002

BURDEN 1974

Chris Burden, *Chris Burden 71-73*, Los Angeles 1974

DANTO – ILES 2010

Arthur Danto, Chrissie Iles, *Marina Abramovic: The Artist is Present*, New York: The Museum of Modern Art 2010

FISCHER-LICHTE 2011

Erika Fischer-Lichte, *Estetika performativity*, Mníšek pod Brdy, Na konáři 2011

FISCHER-LICHTE 2008

Erika Fischer-Lichte, *The Transformative power of performance*, New York & London: Routledge 2008

FOSTER 2015

Hal Foster, *Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus*, Praha 2015

FREUD 1991

Sigmund Freud, *Vzpomínka z dětství Leonarda na Vinci*, Praha: Orbis 1991

GOLDBERG 1988

Rose Lee Goldberg, *Performance Art: From Futurism to the Present*, London: Thames and Hudson 1988

GOMBRICH 1985

Ernst Hans Gombrich, *Umění a iluze, studie o psychologii obrazového znázornění*, Praha 1985

CHALUPECKÝ 1990

Jindřich Chaloupecký, *Na hranicích umění*, Praha: Prostor, Arkýř 1990

CHALUPECKÝ 1994

Jindřich Chaloupecký, *Nové umění v Čechách*, Praha: H a H 1994

CHALUPECKÝ 1980

Jindřich Chaloupecký, *O dada, surrealismu a českém umění*, Praha 1980

JUNG 1994

Carl Gustav Jung, *Duše moderního člověka*, Brno: Atlantis 1994

KNÍŽÁK 2000

Milan Knížák, *Akce, po kterých zbyla alespoň nějaká dokumentace*, Praha 2000

KNÍŽÁK 1981

Milan Knížák, *Procesy hlavně pro mysl (písemné záznamy některých akcí z let 1977–1981)*, Praha 1981

KOVANDA 2006

Jiří Kovanda, *Akce a instalace 2005-1976*, Praha: Kosmas 2006

LAMAROVÁ 1995

Milena Lamarová, *Zorka Ságlová 1965–1995*, Praha: Nakladatelství KANT 1995

MERHAUT 1997

Vladislav Merhaut, *Zápisky o Vladimíru Boudníkovi*, Praha 1997

MIKŠ 2010

František Mikš, *Gombrich, tajemství obrazu a jazyk umění*, Brno 2010

- MILER 1997  
Karel Miler – (ed.), *Karel Miler, Petr Štembera, Jan Mlčoch 1970-1980*, Praha 1997
- MORGANOVÁ 1999  
Pavína Morganová, *Akční umění*, Olomouc 1999
- MORGANOVÁ, SVATOŠOVÁ, ČEVČÍK 2001  
Pavína Morganová, Dagmar Svatošová, Jiří Ševčík, *České umění 1938-1989 (programy, kritické texty, dokumenty)*, Praha: Academia 2001
- MORGANOVÁ 2015  
Pavína Morganová, *Procházka akční Prahou*, Praha: Akademie výtvarných umění 2015
- O'DELL 1998  
Kathy O'Dell, *Contract with the Skin, Masochism, Performance Art, and the 1970s*, University of Minnesota Press 1998
- OREL 2020  
Miroslav Orel, *Psychopatologie, Nauka o nemocech duše*, Praha: Grada 2020
- PETIŠKOVÁ 2002  
Tereza Petišková, *Československý socialistický realismus 1948-1958*, Praha: Gallery 2002
- PHELAN 1993  
Pegy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance*, London 1993
- PLATZNEROVÁ 2009  
Andrea Platznerová, *Sebepoškozování: Aktuální přehled diagnostiky, prevence a léčby*, Praha: Galén 2009
- POSPISZYL 2014  
Tomáš Pospiszyl, *Asociativní dějepis umění*, Praha 2014
- PREČAN 1990  
Vilém Prečan, *Charta 77*, Scheinfeld: Československé dokumentační středisko nezávislé literatury 1990
- REZEK 2008  
Petr Rezek, *Fenomenologická psychologie*, Praha 2008
- REZEK 1982  
Petr Rezek, *Tělo, věc a skutečnost v současném umění*, Praha: Jazz Petit 1982
- RYBNÍČKOVÁ 2016  
Alena Rybníčková, *Happening: mezi záměrem a hrou*, Praha: Akademie muzických umění 2016
- SCHIMMEL 1998  
Paul Schimmel, *Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949-1979*, Los Angeles 1998
- SLÁDEK 2012  
Ondřej Sládek (ed.), *Performance-performativita*, Praha 2012
- SVOBODA 2006  
Mojmír Svoboda (ed.), *Psychopatologie a psychiatrie*, Praha: Portál 2006
- SRP 1997  
Karel Srp, *Karel Miler/Petr Štembera/Jan Mlčoch 1970-1980*, Praha 1997
- TRAPP 2000  
Joseph Burney Trapp, *E. H. Gombrich: A Bibliography*, London 2000
- URSPRUNG 2013  
Philip Ursprung, *Allan Kaprow, Robert Smithson, and the Limits to Art*, University of California Press 2013
- V AŠÍNOVÁ 1978

- Drahomíra Vlašínová, *Prameny (Utváření teorie socialistického realismu v české meziválečné lit.): Manifesty a stati*, Praha 1978
- VODRÁŽKA 2013  
Mirek Vodrážka, *Filosofie tělesnosti dějin*, Praha: Herrmann & synové Ústav pro studium totalitních režimů 2013
- WOOD 2022  
Catherine Wood, *Performance in Contemporary Art*, London: Tate Publishing 2022
- ZYKMUND 1971  
Václav Zykmond, *Stručné dějiny moderního malířství*, Praha: SPN 1971

## Časopisy

*Výtvarné umění: umělecký časopis pro moderní a současné umění*, Praha: Unie výtvarných umělců 1990-1996

## Články v časopisech

- ČIHÁKOVÁ-NOSHIRO 1995  
Vlasta Čiháková-Noshiro, Umění zakazovat umění, *Výtvarné umění* č. 3-4, VI., 1995, s. 124-133
- HLAVÁČEK 1991  
Ludvík Hlaváček, Vzpomínka na akční umění 70. let, *Výtvarné umění* č. 3, I., 1991, s. 61-77
- KNÍŽÁK 1996  
Milan Knížák, Krajíc chleba, *Výtvarné umění* č. 1-2, VII., 1996, s. 11-15
- MUCHNIC 1995  
Suzanne Muchnic, Chris Burden boj s drakem, *Výtvarné umění* č. 1-2, VI., 1995, s. 74-85
- REZEK 1991  
Petr Rezek, Setkání s akčními umělci, *Výtvarné umění* č. 3, I., 1991, s. 78-80

## Ústní konzultace

ROKYTOVÁ 2023  
Markéta Rokytová, psycholožka z psychoterapeutického centra Alivio, <https://www.aliviocentrum.cz/> rozhovor konaný dne 3.11.2023 v Praze.

## Studentské závěrečné práce

Lenka Šimková, *Akční umění, land-art a fotografie jako (ne)spolehlivý svědek*, disertační práce, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Ústav pro dějiny umění, Praha 2021, cit. dle: <https://dspace.cuni.cz/bitstream/handle/20.500.11956/172291/140099840.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Kateřina Sedláková, *Autodestruktivní tendence v akčním umění 70. let*, bakalářská práce, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Ústav pro dějiny umění, Praha 2012, cit. dle:  
[https://dspace.cuni.cz/bitstream/handle/20.500.11956/48116/BPTX\\_2010\\_1\\_0\\_145540\\_0\\_1\\_02381.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://dspace.cuni.cz/bitstream/handle/20.500.11956/48116/BPTX_2010_1_0_145540_0_1_02381.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

Josef Ledvina, *Postmoderna v Čechách: Teorie v praxi/Praxe v teorii*, disertační práce, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Ústav pro dějiny umění, Praha 2019, cit. dle:  
<https://dspace.cuni.cz/bitstream/handle/20.500.11956/111250/140075015.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

## Obrazová příloha

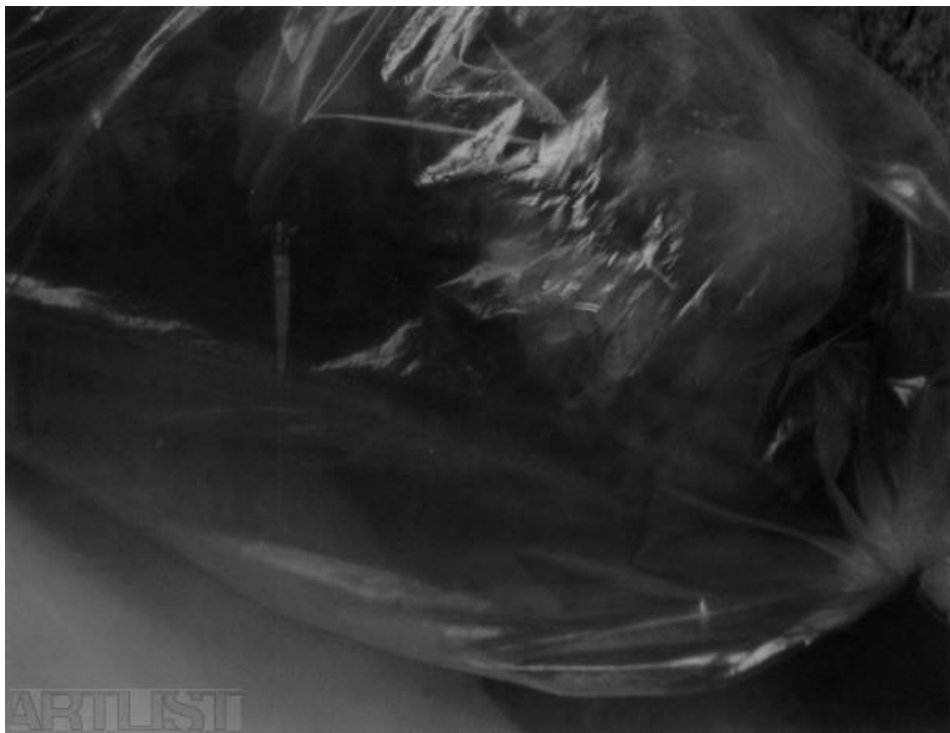


[1] Akce Jana Mlčocha, *Výstup na horu Kotel, Krkonoše*, 1974



[2] Akce Jana Mlčocha, *Mytí?*, Praha, 1974





[3] Akce Jana Mlčocha, *Igelitový pytel*, Praha, 1974



[4] Akce Jana Mlčocha, *Pohled do údolí*, Praha, 1976



[5] Akce Jana Mlčocha, *Klasický útek*, Praha, 1977

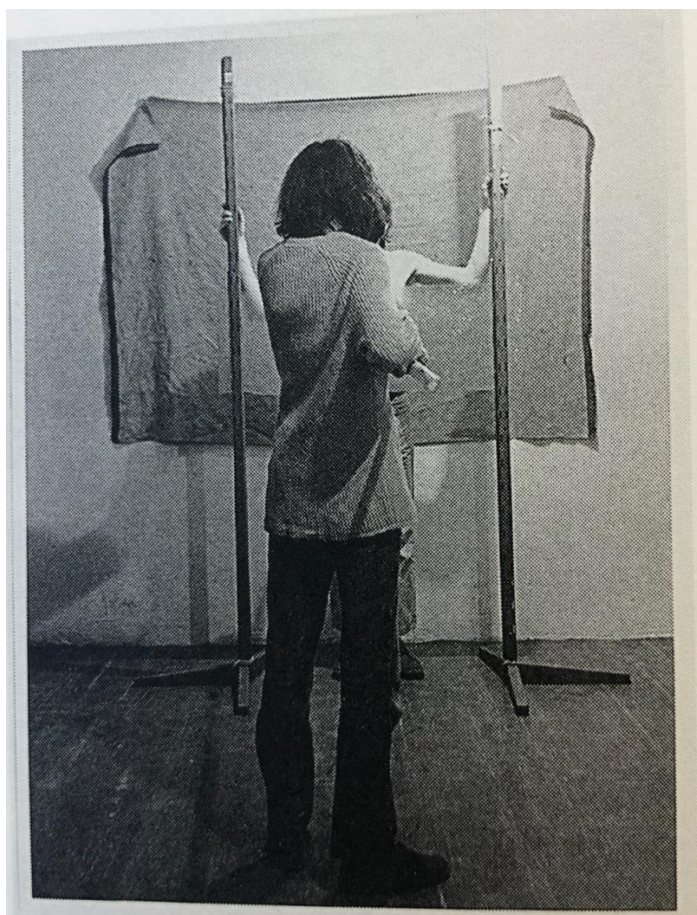


[6] Akce Jana Mlčocha, *Zavěšení – Velký spánek*, Praha, 1974



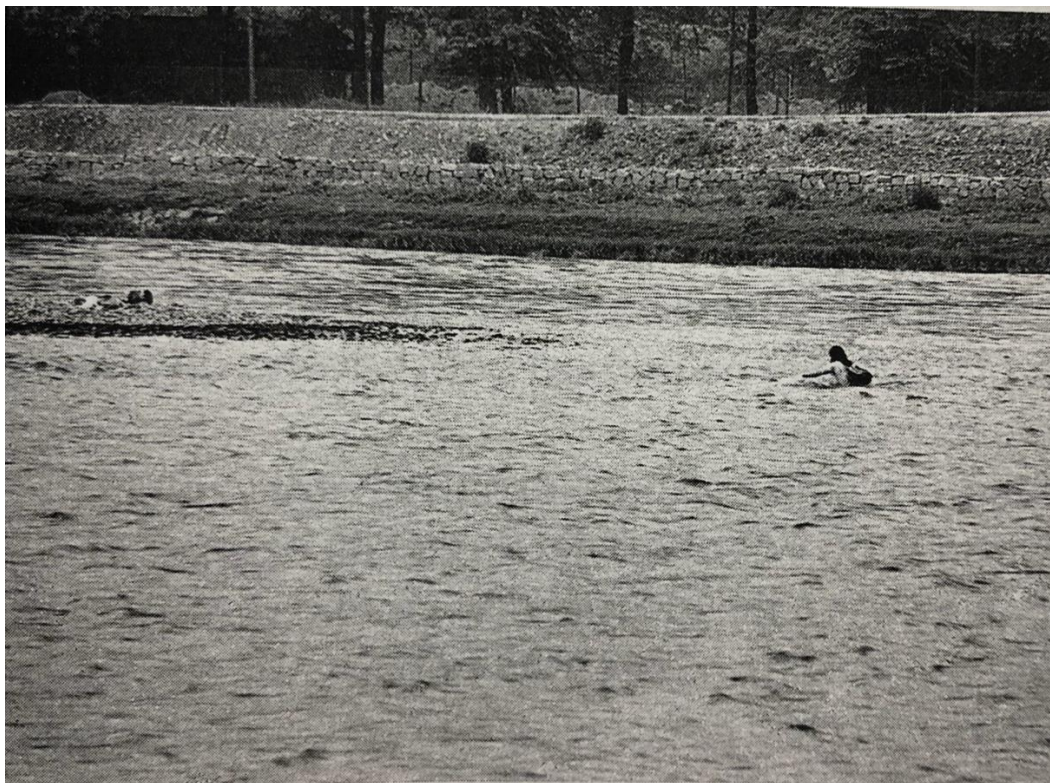


[7] Akce Jana Mlčocha, *20 minut*, Praha, 1975



[8] Akce Jana Mlčocha, *Petrův případ*, Praha, 1979





[9] Akce Jana Mlčocha, *Ptáci*, Praha, 1975



[10] Akce Jana Mlčocha, *Mýr-nyx-týr-nyx*, Praha – Budapešť, 1975



[11] Akce Jana Mlčocha, *Bianco*, Praha, 1977



[12] Akce Jana Mlčocha, *Noc*, Praha, 1977



[13] Akce Jana Mlčocha, *Není návratu*, Terezín, 1976



[14] Akce Jana Mlčocha, *Noclehárna*, Amsterdam, 1980





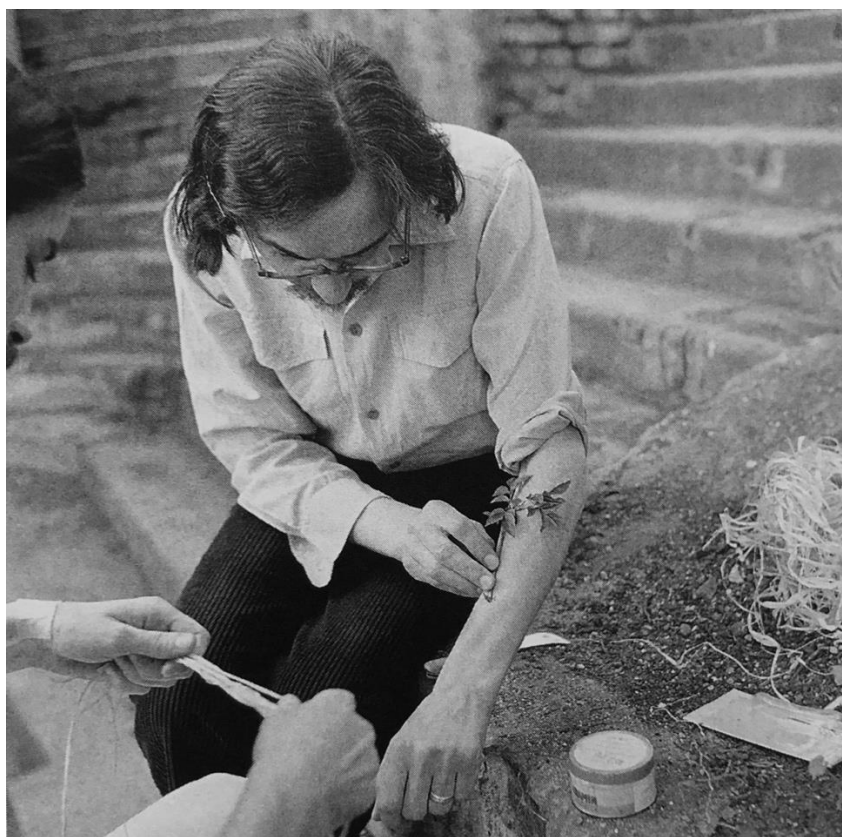
[15] Akce Petra Štembery, *Velká louže*, Praha, 1970



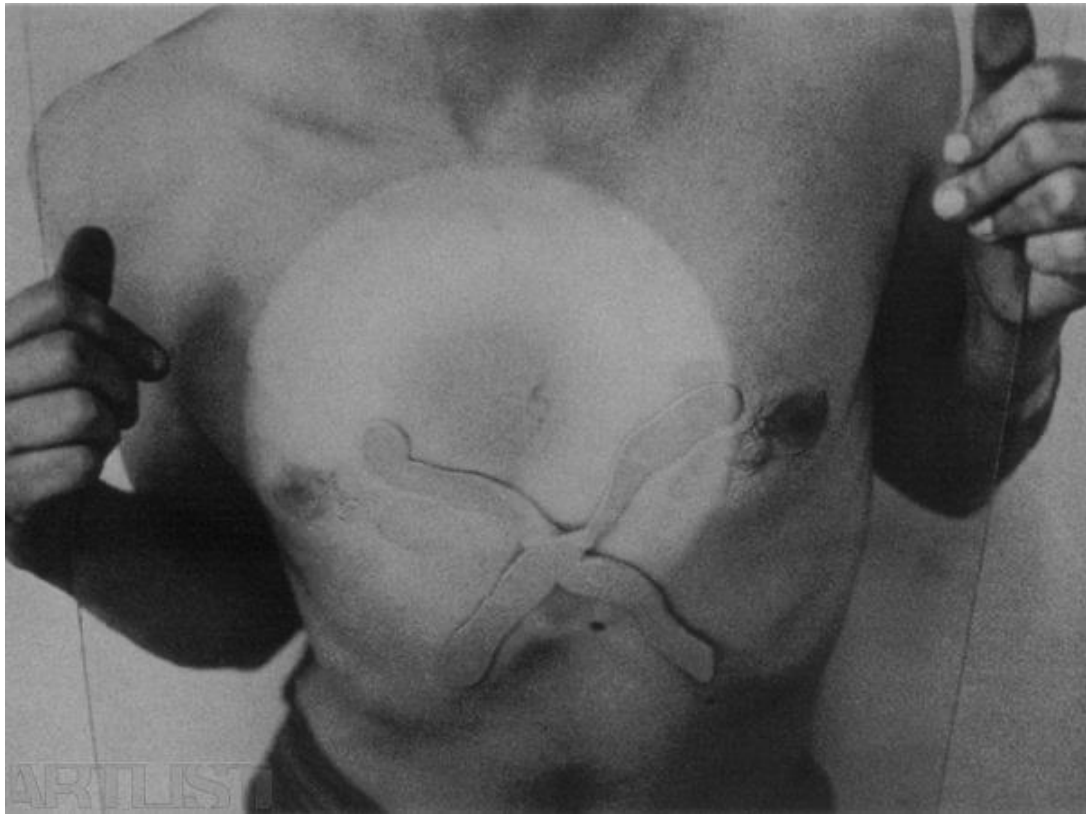
[16] Akce Petra Štembery, *Přenesení kamenů*, Praha, 1971



[17] Akce Petra Štembery, *Spaní na stromě*, Praha, 1975



[18] Akce Petra Štembery, *Štěpování*, Praha, 1975



[19] Akce Petra Štembery, *3 prvky*, Praha, 1977



[20] Akce Petra Štembery, *Narcis č. 1*, Praha, 1974



[21] Akce Petra Štembery, *Narcis č. 2*, Praha, 1976



[22] Akce Petra Štembery, *Narcis č. 3*, Praha, 1976





[23] Akce Petra Štembery, *Narcis č. 4*, Praha, 1978



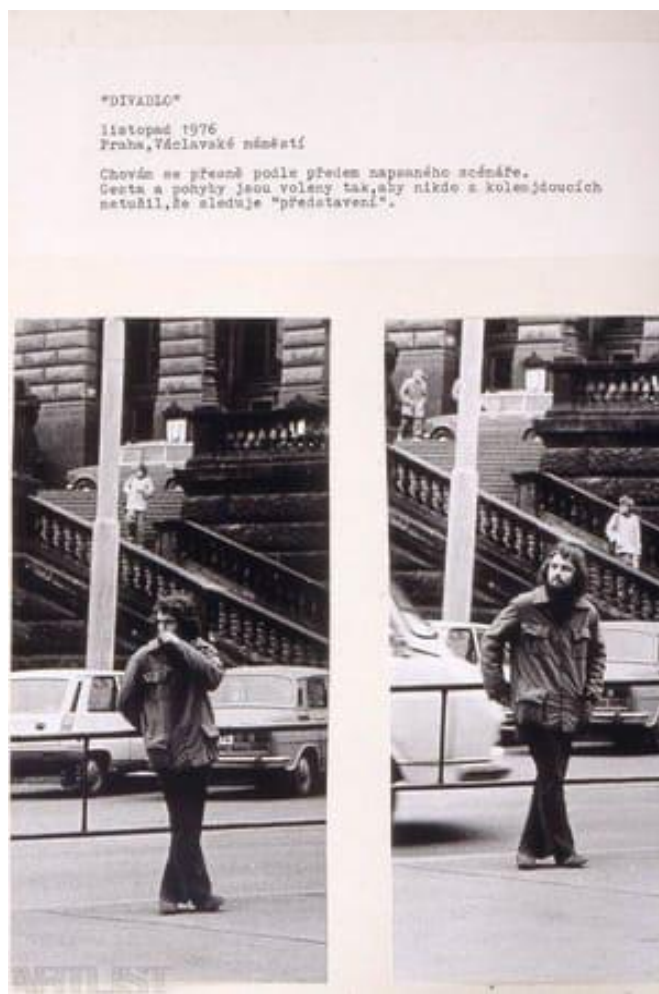
053



[24] Akce Petra Štembery, *Hašení*, Praha, 1975



[25] Akce Petra Štembery, *Biograf*, Terezín, 1976



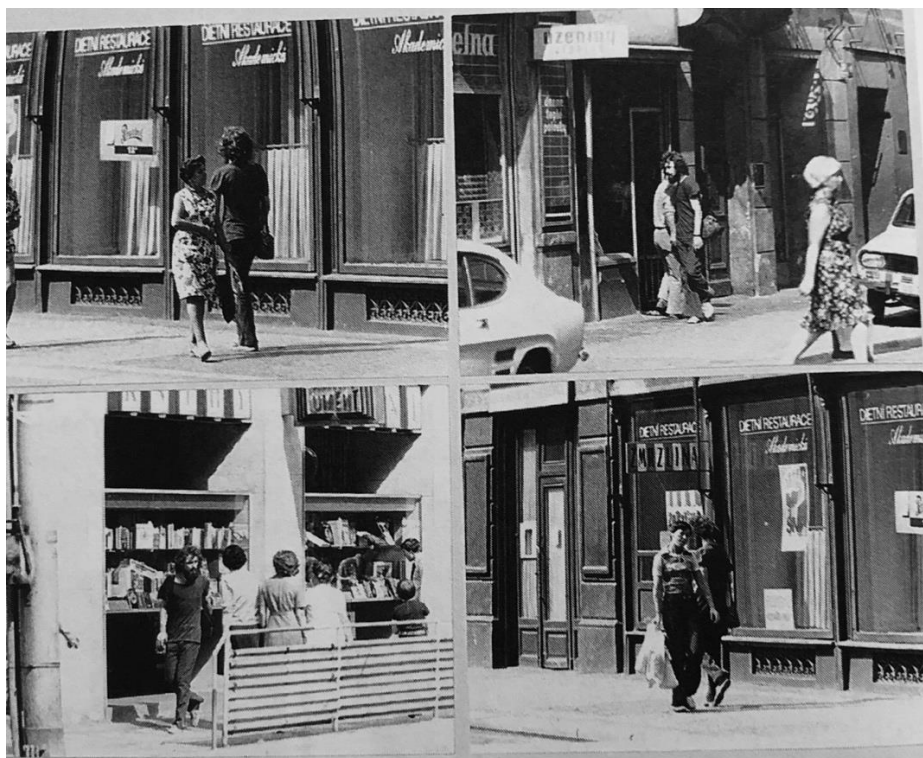
[26] Akce Jiřího Kovandy, „Divadlo“, Praha, 1976



[27] Akce Jiřího Kovandy, *Bez názvu*, Praha, 1976



[28] Akce Jiřího Kovandy, *Bez názvu*, Praha, 1977



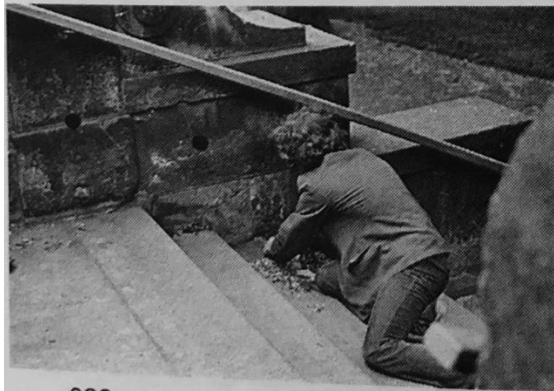
[29] Akce Jiřího Kovandy, *Kontakt*, Praha, 1977



032



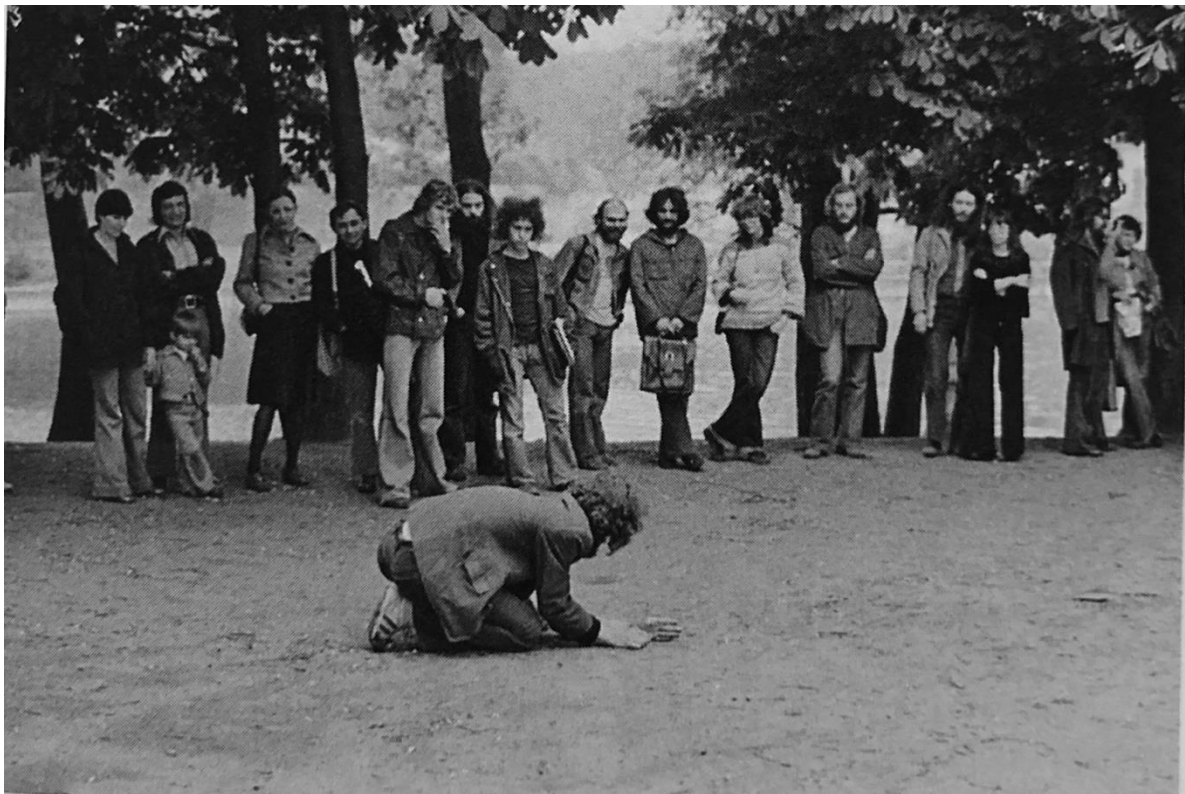
[30] Akce Jiřího Kovandy, *Bez názvu*, Praha, 1977



033



[31] Akce Jiřího Kovandy, *Bez názvu*, Praha, 1977



[32] Akce Jiřího Kovandy, *Bez názvu*, Praha, 1977





052



[33] Akce Jiřího Kovandy, *Bez názvu*, Praha, 1978

## Seznam vyobrazení

- [1] **Akce Jana Mlčocha**, *Výstup na horu Kotel*, Krkonoše, 1974, fotografie: Jan Mlčoch, Reprodukce: <https://www.artlist.cz/dila/vystup-na-horu-kotel-3300/> (staženo 24.11.2023)
- [2] **Akce Jana Mlčocha**, *Mytí?*, Praha, 1974, fotografie: Vladimír Ambroz, Reprodukce: <https://www.artlist.cz/dila/myti-3303/> (staženo 26.11.2023)
- [3] **Akce Jana Mlčocha**, *Igelitový pytel*, Praha, 1974, Reprodukce: <https://www.artlist.cz/dila/igelitovy-pytel-3301/> (staženo 24.11.2023)
- [4] **Akce Jana Mlčocha**, *Pohled do údolí*, Praha, 1976, Reprodukce: Pavlína Morganová, *Procházka akční Prahou*, Praha 2015, s. 300
- [5] **Akce Jana Mlčocha**, *Klasický útěk*, Praha, 1977, Reprodukce: <https://www.artlist.cz/dila/klasicky-utek-3315/> (staženo 26.11.2023)
- [6] **Akce Jana Mlčocha**, *Zavěšení – Velký spánek*, Praha, 1974, fotografie: Vladimír Ambroz, Reprodukce: <https://www.artlist.cz/dila/zaveseni-velky-spanek-3302/> (staženo 26.11.2023)
- [7] **Akce Jana Mlčocha**, *20 minut*, Praha, 1975, Reprodukce: Pavlína Morganová, *Procházka akční Prahou*, Praha 2015, s. 151
- [8] **Akce Jana Mlčocha**, *Petrův případ*, Praha, 1979, Reprodukce: Pavlína Morganová, *Procházka akční Prahou*, Praha 2015, s. 204
- [9] **Akce Jana Mlčocha**, *Ptáci*, Praha, 1975, Reprodukce: Pavlína Morganová, *Procházka akční Prahou*, Praha 2015, s. 367
- [10] **Akce Jana Mlčocha**, *Mýr-nyx-týr-nyx*, Praha – Budapešť, 1975, fotografie: Vladimír Ambroz, Reprodukce: <https://www.artlist.cz/dila/myr-nyx-tyr-nyx-3305/> (staženo 26.11.2023)
- [11] **Akce Jana Mlčocha**, *Bianco*, Praha, 1977, Reprodukce: Pavlína Morganová, *Procházka akční Prahou*, Praha 2015, s. 160
- [12] **Akce Jana Mlčocha**, *Noc*, Praha, 1977, Reprodukce: <https://www.artlist.cz/dila/noc-3320/> (staženo 26.11.2023)

- [13] **Akce Jana Mlčocha**, *Není návratu*, Terezín, 1976, Reprodukce: <https://www.artlist.cz/dila/neni-navratu-3308/> (staženo 26.11.2023)
- [14] **Akce Jana Mlčocha**, *Noclehárna*, Amsterdam, 1980, Reprodukce: <https://www.artlist.cz/dila/nocleharna-3312/> (staženo 26.11.2023)
- [15] **Akce Petra Štembery**, *Velká louže*, Praha, 1970, Reprodukce: Pavlína Morganová, *Procházka akční Prahou*, Praha 2015, s. 343
- [16] **Akce Petra Štembery**, *Přenesení kamenů*, Praha, 1971, Reprodukce: Pavlína Morganová, *Procházka akční Prahou*, Praha 2015, s. 335
- [17] **Akce Petra Štembery**, *Spaní na stromě*, Praha, 1975, Reprodukce: Pavlína Morganová, *Procházka akční Prahou*, Praha 2015, s. 314
- [18] **Akce Petra Štembery**, *Štěpování*, Praha, 1975, Reprodukce: Pavlína Morganová, *Procházka akční Prahou*, Praha 2015, s. 67
- [19] **Akce Petra Štembery**, *3 prvky*, Praha, 1977, Reprodukce: <https://www.artlist.cz/dila/3-prvky-3621/>
- [20] **Akce Petra Štembery**, *Narcis č. 1*, Praha, 1974, Reprodukce: <https://www.artlist.cz/dila/narcis-c-1-3594/>
- [21] **Akce Petra Štembery**, *Narcis č. 2*, Praha, 1976, Reprodukce: <https://www.artlist.cz/dila/narcis-c-2-3612/>
- [22] **Akce Petra Štembery**, *Narcis č. 3*, Praha, 1976, Reprodukce: <https://www.artlist.cz/dila/narcis-c-3-3619/>
- [23] **Akce Petra Štembery**, *Narcis č. 4*, Praha, 1978, Reprodukce: <https://www.artlist.cz/dila/narcis-c-4-3615/>
- [24] **Akce Petra Štembery**, *Hašení*, Praha, 1975, Reprodukce: Pavlína Morganová, *Procházka akční Prahou*, Praha 2015, s. 150
- [25] **Akce Petra Štembery**, *Biograf*, Terezín, 1976, <https://www.artlist.cz/dila/biograf-3617/>
- [26] **Akce Jiřího Kovandy**, „*Divadlo*“, Praha, 1976, <https://www.artlist.cz/dila/divadlo-1088/>



[27] Akce Jiřího Kovandy, *Bez názvu*, Praha, 1976, <https://www.cac-passerelle.com/expositions/archives/jiri-kovanda/>

[28] Akce Jiřího Kovandy, *Bez názvu*, Praha, 1977, Reprodukce: Pavlína Morganová, *Procházka akční Prahou*, Praha 2015, s. 230

[29] Akce Jiřího Kovandy, *Kontakt*, Praha, 1977, Reprodukce: Pavlína Morganová, *Procházka akční Prahou*, Praha 2015, s. 232

[30] Akce Jiřího Kovandy, *Bez názvu*, Praha, 1977, Reprodukce: Pavlína Morganová, *Procházka akční Prahou*, Praha 2015, s. 106

[31] Akce Jiřího Kovandy, *Bez názvu*, Praha, 1977, Reprodukce: Pavlína Morganová, *Procházka akční Prahou*, Praha 2015, s. 108

[32] Akce Jiřího Kovandy, *Bez názvu*, Praha, 1977, Reprodukce: Pavlína Morganová, *Procházka akční Prahou*, Praha 2015, s. 109

[33] Akce Jiřího Kovandy, *Bez názvu*, Praha, 1978, Reprodukce: Pavlína Morganová, *Procházka akční Prahou*, Praha 2015, s. 147