



Igor Zhoř • Radek Horáček • Vladimír Havlík

AKČNÍ TVORBA



Pedagogická fakulta University Palackého
Olomouc 1991

Igor Zhoř • Radek Horáček • Vladimír Havlík

AKČNÍ TVORBA



Pedagogická fakulta University Palackého

Olomouc 1991

Akční umění a výchova (hledání specifičnosti)	7
Akční umění - tvorba akcí	10
Futurismus	10
Zásluhy dadaistů	13
Surrealistická představení, balety a instalace	13
Materiálové události	15
Zemní umění	17
Happening, jeho původ a smysl	18
Fluxus - hnutí a životní postoj	21
Body-art jako cesta jiné senzibility	23
Materiálové události	43
Sensorické objekty	44
Akumulace	44
Boites d'allumettes	45
Možnosti papíru	45
Empaketaže	46
Fymáže	47
Etuda s rukavicí	47
Etudy s botou	48
Etudy s kožešinou	49
Etudy s neobvyklými materiály	49
Kniha - objekt	50
Obrazy - pastí	51
S nasazením vlastního těla (body-artová cvičení)	61
Cvičení představitosti	63
Interakce dvou osob	64
Interakce s předměty	65
Sám před lidmi	66
Tělové aktivity v kolektivu	67
V dialogu s přírodou (land-artové aktivity)	77
Jiné kreslení a malování	78
"Monumentální krajinomalby"	79
Básně v krajině	79
Linie a plochy v prostoru	80
Záměny, přemístění, zrcadlení	80
Objekty v krajině	81
Dlouhodobé procesy	81
Zakoušení krajiny	82
Rituály	83

Seznam vyobrazení

Literatura

Akční umění a výchova (hledání specifičnosti)

Na řadě evropských uměleckých škol - od roku 1990 také na pražské Akademii výtvarných umění - se akce staly součástí profesionální přípravy výtvarných umělců. Figurují tam ovšem pod různými názvy, nejčastěji jako "experimentální" nebo "intermediální" ateliéry, kde východiskem nebývá ryzí performance ani čistý land-art, ale spíš konceptové umění. Pracuje se formou projektů, zčásti realizovaných akčními postupy. Tento stav je uznáním role, která dnes v umění připadla ne-malířským a ne-sochařským tvůrčím metodám.

Na půdě základní školy je situace poněkud odlišná. Estetická výchova (a v ní také výchova výtvarných pedagogů) není výchovou umělců, i když s ní má mnoho styčných ploch. Radu věcí však řeší z jiných hledisek a orientuje se při tom k obecným problémům výchovy a psychologie osobnosti. Otázka, kterou si teorie výtvarné výchovy musí klást, je tedy hledáním místa akční tvorby v systému humanistického vzdělání společnosti i ve výchově jedince. Ukazuje se, že nezávisle na tom zvažují význam tvořivých akcí také i jiné skupiny vychovatelů.

Akční tvorba se například úzce stýká s výchovou k tvořivosti. To je kategorie v pedagogice posledních desetiletí velmi frekventovaná, ba někdy až módně zdůrazňovaná. Chápeme ji jako jednoznačně pozitivní a žádoucí rys lidské osobnosti, který americký psycholog J.P.Guilford charakterizoval souzněním několika schopností: aktivity, koncentrace, senzibility, flexibility a originality. Guilford neměl na mysli tvořivost pouze uměleckou, zajímal se o problém v celé šíři. Specifické rysy mohou tvořivosti dát pouze jednotlivé obory lidské činnosti. Proto je zkoumána tvořivost technická stejně jako vědecká, kreativita umělecká stejně jako organizační, manažerská a jiná.

Ve všech případech se psychologové shodují v tom, že pro výcvik tvořivosti (creativity-training) má rozhodující význam aktivní jednání. Na celém světě vznikají kurzy tvořivosti pro pracovníky různých odvětví a ve všech se spolu s přednáškami a semináři objevuje cvičení ve formě akce. Většina má polohu simulovaných situací, které jsou řešeny kolektivně, někdy jde o individuální úkoly, jež musí zvládnout každý po svém.

Souhrně to lze označit jako výcvik komunikace. Každý vstupujeme denně do vztahů s jinými lidmi, s věcmi nebo s institucemi. Citlivé kontakty s okolím jsou mimořádně důležité pro ty, jimž je svěřena vůdčí role - to platí pro kapitány průmyslu stejně jako pro řadové učitele. Všichni jsme závislí na schopnosti navazovat kontakt, na kvalitě a způsobu vazeb, jimiž jsme spojeni se životním prostředím. Dominantním rysem většiny "komunikativních cvičení" je jejich nárok na pohotovou reakci, na schopnost přizpůsobit své jednání činnosti druhých a vhodně se slovně vyjádřit.

Akce různého typu jsou využívány také v psychoterapii, kde mají diagnostickou a léčebnou úlohu. Pomocí experimentálně navozené situace je terapeut schopen evidovat, korigovat i usměrňovat jednání svých pacientů. Ve skupinové terapii se v poslední době využívá i výtvarných akcí: obkreslování obrysů vlastního těla, grafické intervence do vytvořené siluety, malování na ruce nebo obličej.

Hledáme-li specifický výchovný smysl akční tvorby, měli bychom se obracet především tam, kde dominuje umění. Sotva vystačíme jen s jedním tvůrčím oborem, protože akce jsou v podstatě činnosti multimediální. Významnou roli hrají nepochybně situace, kde se uplatní slovo, pohyb, zvuky, tvary i barvy. Zde se ocitáme v oblasti, kterou v posledních letech ovládla dramatická výchova. Zatím co u nás je teprve ve stavu zrodu, jinde ve světě (ku příkladu v Anglii) má již propracovanou tradici. Dramatická výchova chce být cvičením tvořivosti i cestou ke komunikaci. Směřuje "k prohlubování sociálních vztahů" ve skupině i ke sledování "sociální role" jedince. Vychovává k interakci s lidmi,

navozuje vztahy jak cestou neverbálních kontaktů, tak formou dialogu. Čerpá z podnětů "chudého", neiluzivního divadla, kde cílem není herectví jako proměna člověka v novou, vyhraněnou postavu, ale spontánní výraz sebe sama.

Většinou se inscenují různé situační modely odvozené z literárně dramatických textů: spolu s prvky pantomimy se používá slova - např. přednesu dětské poezie - často však i prvky z výtvarné oblasti: pracuje se se světlem a stínem, s barvami, se záměrně tvarovanými rekvizitami-objekty, někdy s reprodukcemi výtvarných děl. I dramatická výchova musí ovšem hledat své vlastní cíle. Sotva může vystačit jen s rolí psychoterapeuta, který aktéry vnitřně uvolňuje, napomáhá jim ke spontánnímu sebevyjádření a k sebereflexi. Jádrem dramatické výchovy zřejmě zůstane divadlo, od malých tvorem až ke komplexním jevištním útvarům, kde mnozí chceme být poučenými a citlivými diváky.

Paralelně s divadlem uplatňuje se v akčním umění i těsné spojení s baletem. Balet je specifické tělové umění odvozené z pradávných magických rituálů. Má tedy tytéž kořeny jako body art. Hranice performancí a hranice moderních tanečních kreačí jsou plynulé a prostupné. Pohybové využití prostoru, vyplněného navíc konkrétními zvuky, může být stejně dobře baletem jako bodyartovou piecou (kusem). Rozlišujícím kritériem je místo, kam je kladen největší důraz: vychází-li akce z pohybu, jehož je schopen pouze trénovaný tanečník, jde o balet. Pokud dominuje obecně lidská interakce s místem nebo časem, hranice se otevírá směrem k body-artu. Připomeňme znovu, že mnoho autorů z oblasti tělových akcí (u nás např. P.Štembera a J.Mlčoch) neinscenuje, nesměřuje k publiku, ale pracuje více či méně skrytě. Za pomoci vlastního těla v osamocení hledají nový, hlubší stupeň poznání. Distance vůči tanci je u nich jednoznačná. Vzájemné prolínání obou oblastí zde však zřejmě zůstane. Ukazuje to i známá monografie Roselee Goldbergové věnované vývoji performance (Performance Art, New York, 1979). Je spíše historií avantgardního tance než vylíčením zrodu akčního umění v našem smyslu.

V kontextu akční tvorby má zvláštní místo hra a hravost. Akcent na hru souvisí se snahou o uvolnění z klasické tradice umění; v protikladu k jejímu důrazu na dovednost a řemeslo stojí spontaneita a improvizace. Proti křečovitě sevřenosti nastupuje volnost, nezávaznost, souběh záměrného a náhodného. V této věci je však nezbytná veliká opatrnost. Pod rouškou hry nelze skrývat koncepční nejasnost, myšlenkovou (i technickou) nepřipravenost. Většina činností, o nichž je v tomto spisku řeč, jsou děje záměrné a předem projektované, situace s určeným cílem a se zřejmými pravidly. Mnohé sice počítají "s otevřeným koncem", nicméně i tak jde o aktivity vymezené jistými "mantinely", to je rámcem, za kterým by se neměly ocitnout. Jinak se změní v něco jiného. Proto se slovo "hra" v našich textech vyskytuje jen výjimečně. Na rozdíl od hry má umění akce tematizovat určitou oblast poznání - např. dotyk, pohyb, prostor, čas, námahu, příjemnost nebo bolest - a pokud své téma nevyjádří, i přes svou hravost vyznívá do prázdna.

Pokoušíme-li se zařadit akční tvorbu do systému výchovy z pozice výtvarníků, měli bychom se držet především v rámci vlastního oboru. Někteří soudobí autoři (např. Američan R.Hastie) chápou výtvarnou výchovu jako integritu tří složek:

- a) složky vizuální (zviditelňují vnější i vnitřní modely);
- b) složky verbální (vyslovují dějinné proměny umění nebo vykládají určitá díla);
- c) složky manipulativní (s akcentem na jednání a činnost).

Všechny tyto složky procházejí neustálými změnami, jež jsou spojeny s proměnami umění: vizuální složka, na počátku dvacátého století ještě závislá na vnějším modelu, se postupně obrací k modelu psychickému (nejvíce pod vlivem exprese a surrealismu) i k modelu reflexivnímu (pod vlivem abstraktní tvorby zejména pak konstruktivismu).

Verbální složka výtvarné výchovy, využívaná nejčastěji k vnějšmu popisu uměleckého díla, proniká postupně až k jeho historickým, morfologickým či obecně významovým aspektům. Využívá při tom současných metod heuristiky, komparace, analýzy i interpretace.

Patrně nejzásadněji se mění složka manipulační. V praxi různých pedagogických koncepcí bývá jednou silně zdůrazňována (zejména jako protiváha složky vizuální), jindy je naopak odmítána a degradována na oblast pouhých technicko-řemeslných dovedností. Tak se to projevilo i v české a slovenské výtvarné výchově mezi lety 1960-80. Nejprve se prosazují tzv. netradiční postupy (strukturální malba, koláž, asambláž, objekt), později se zase ozývá varování před nadměrným střídáním technik, které vede k samoúčelné hravosti bez vazby k dlouhodobému programu.

Akční tvorbou vstoupil do rámce manipulativních činností zcela nový prvek. Ukazuje se, že manipulace nemusí být omezena jen na řemeslo a technologii, ale že je zásadní proměnou vyjadřovacích prostředků, při níž se činnost ocitá v jiné rovině než linie, barva nebo tvar. Lze to vyjádřit i tak, že manipulací se mnohé "zviditelňuje" i "vyslovuje", že do ní vplývá složka vizualizační i verbální. Akce není pouhá technika, je to nový typ umělecké řeči, je to původní prostředek sdělení. Má smysl především v tom, že rozšiřuje rejstřík aktivit, jimiž se působivě a autenticky uskutečňuje soudobé umělecké poselství.

Akční umění - tvorba akcí

Jako každý pojem ve společenských vědách (a v teorii umění snad ještě více) je označení "akční umění" či "umění akce" velmi vágní. Má sloužit k určení tendencí, které se nápadně projeví zejména v umění šedesátých let a které v nestejně intenzitě působí dodnes v různých částech světa. Akční umění lze snad nejlépe vymezit tím, čím není: není malbou ani plastikou, nevyjadřuje se tužkou, rydlem, štětcem ani špachtlí. Jde o tvorbu, jež nevytváří obrazy, sochy ani jiné tradiční artefakty. Akční tvorba vědomě překračuje hranice výtvarných oborů a druhů a využívá smíšených vyjadřovacích prostředků (mixed media); jednou se ocitá v blízkosti divadla, jindy tance, hudby, literatury, filmu, ale také psychodramatu a braintrainingu (výcviku myšlení).

Akční umění nelze ztotožnit s pouhým faktem aktivity, činnosti, tvořivosti. Tvořiví a aktivně činní byli i velmi tradiční malíři a sochaři v současnosti stejně jako v minulosti. Spíše lze říci, že akčním uměním je do tvůrčího procesu zapojena veškerá bytost tvůrce (a nejednou i vnímatele), především všechny jeho smysly - nikoli pouze oko a ruka. Smyslům pomáhá celé tělo svými gesty, pohyby, chováním. Tvůrčí proces zprostředkuje cestu od vjemů a zážitků k duchovnímu významu, myšlenkovému obsahu, obecnému smyslu aktivit. Proto je v akčním umění středem zájmu sama akce, proces, nikoli výtvarný artefakt. Pokud po akcích něco zbývá (např. barevné stopy, upotřebené rekvizity, opuštěná "jeviště"), pak jde jen o relikvie (pozůstatky) sloužící jako připomínka dění, jež se odehrálo. Jako dokumenty či verifikaci (potvrzení) akcí lze použít fotografii, film nebo video.

Významným rysem akční tvorby je její přesahování. Nejde jen o přesahy, které jsme už uvedli (otevírání se divadlu, baletu či hudbě), jde o pokus učinit průlom ze sféry umění do reality života. Americký etnograf a lingvista Gerome Rothenberg v této souvislosti upozorňuje, že akce dnešních umělců vědomě či nevědomky navazují na dávné obřady "primitivů", na tance šamanů, na magické kresby, na lidové léčitelství. Využívají s nimi spojené sny, extáze a stavy vytržení (transu). Jiní autoři objevují spojitosti daleko soudobější - hledají paralely například v poutích a jarmarcích, v průvodech, v pohřbech, v manifestacích, ve stávkách a v dalších skupinových aktivitách, probíhají však podle ustálených "ritů" a pravidel.

Většina autorů, kteří o akční tvorbě píší, sleduje její historický vývoj v rámci evropského umění dvacátého století. V jejich úvahách se vždy objevují odkazy do bližší a vzdálenější minulosti (hovoří o pravěkých loveckých rituálech stejně jako o středověkém lidovém divadle) a jsou zmiňovány i vazby k různým zemím a kulturám (od jihoamerických Indiánů až k současnému zenovému buddhismu). Přímé vztahy a filiace bývají však uváděny v souvislosti s proměnami západního umění v tomto století: s dadaismem, s futurismem, se surrealismem a s lyrickou (informelní, gestickou) abstrakcí.

Vymezení toho, co ještě patří do akčního umění a co je přesahuje, je v kompetenci každého autora a může se dost podstatně lišit. V umění druhé poloviny dvacátého století se však přece jen rýsuje několik základních, jasněji ohraničených proudů. V jejich rámci lze sledovat i zřetelné spojitosti i časové odlišení. Naznačujeme to v následujících kapitolách.

Futurismus: od "grande serata" k syntetickému divadlu

Velké večírky (grande serata) italských futuristů začaly v roce 1910 a staly se prvním článkem historie akčního umění dvacátého století. Futuristický manifest - uveřejněný básníkem Filippem T. Marinettim v roce 1909 - obsahoval už v úvodních odstavcích překvapivé vize ("sami s černými přízraky, které se přehrabují v rudém břiše poblázněných lokomotiv, sami s opilci bijícími křídly do zdí...") a provokativní výzvy ("my

chceme velebit útočný neklid, horečnatou nespavost, poklus, nebezpečný skok, facku a ránu pěstí"). Bylo jen logické, že i veřejná vystoupení, která brzy následovala v různých evropských městech, měla též exaltovaný a buřičský charakter: mnoha slovy se zde útočilo proti všemu možnému, stejně proti tradičnímu umění jako proti měšťácké morálce nebo proti papeži. Politický radikalismus futuristů měl však i negativní vyznění: opěvoval válku, jako "jedinou hygienu lidstva", zdůrazňoval nacionalismus a později žel také fašismus. Mario de Micheli k této úloze futuristů napsal: "Zatímco jinde se avantgardy vyvíjely v opozici, v Itálii se tedy futurismus ztotožnil s nejčernějším hlediskem reakce, až se jím úplně zalkl".

Naštěstí tím nebyly znehodnoceny objevy a podněty, které s aktivitami futuristů souvisejí. Básníci nadále užívají "osvobozených slov", fónická poezie se odvolává na Marinettiho způsob deklamace, hudebníci zde nalézají předchůdce konkrétní hudby a akční umění základy performancí - jevištních akcí. Futuristé totiž prolomili pevné tvůrčí normy a odmítli "tradice, mistry i formální dogmata". Svě básně a proklamace nepředčítali pasívně, ale přednášeli je s nápadnými grimasami úst a gesty paží. Při jednom Marinettiho vystoupení v Londýně stál na jevišti stolek, do něhož temperamentní Ital bušil různými kladivy, na stěnách visely školní tabule, k nimž čas od času přiskočil, aby bleskově napsal několik písmen (např. MaAA) nebo izolované slovo (Zang tumb tumb). Po ruce byl i domácí telefon, který mohl dávat pokyny bubeníkovi, ukrytému za scénou. Tak byli posluchači a diváci "osvobozováni od zvětšelé, statické, pacifistické a nostalgické formy recitace".

V rámci futuristických večírků zněla i hudba. Zprvu ještě využívala klasické instrumentace - Futuristickou symfonii (1913) skladatele Basilla Pratella hrál divadelní orchestr - později sestrojil malíř Luigi Rusollo se svým asistentem Piattim sérii strojů na vyrábění hluku, které nahradili tradiční hudební nástroje. Futuristická láska k automobilům, lokomotivám a parníkům pronikla i na koncertní pódia, kde běžné harmonické akordy nahradilo "umění hluku", vyluzované zařízením napodobujícím zvuky strojových mechanismů. Futuristé prohlásili minulé století za "éru ticha", kterou přerušil až průmyslový rozvoj století devatenáctého: nabídl lidským smyslům něco neslýchaného - řvoucí automobil "s výfuky podobnými hadům s výbušným dechem". Zvuk motorů se měl stát novou slastí pro lidské ucho, měl být signálem síly nadcházející technické civilizace.

Vynálezem "dynamického a synoptického přednesu" se futuristé stali předchůdci dadaismu a objeviteli výrazového účinku simultaneity. Souběžný (synoptický či simultánní) děj uplatňovali jak na svých večírcích tak později v divadelních hrách, v nichž byly zařazovány zvukové i optické mixáže (dva i více hovorů znělo současně, zároveň se odvíjelo několik výjevů). Tak v jednom představení mohli diváci na rozděleném jevišti paralelně sledovat dva děje vyvozené ze společné výchozí situace: dva mladí muži v pokoji čekají příchod přítelkyně, otvírají dveře na zazvonění zvonku, venku však najdou vždy někoho jiného.

Odtud byl už jen krok k syntetickému divadlu. V původním pojetí šlo zajisté o spojení slova, zvuku a akce, velmi rychle se však představa "syntetičnosti" rozšířila i na zapojení nových nepoužívaných prvků. Jednou šlo o dokonalejší využití divadelního prostoru (orchestr hrál rozsazen nejen na pódiu, ale i v hledišti), jindy (např. ve hře Francesca Canguilla La Luce) zapojením světla. Akce začínají "třemi minutami tmy", ve které postupně narůstají hlasité protesty, iniciované herci, kteří se na různých místech v sále nenápadně vmísili mezi obecenstvo.

Klasickou ukázkou "syntézy", která nám dnes připomíná spíše konceptuální "projekt", je Marinettiho hra Nohy (1915). Za oponou, vytaženou sotva do metrové výše, má divák možnost pozorovat jen boty a holeně asi devíti herců a k tomu navíc nohy nábytku: křesla, gauče, židlí a šicího stroje. Autor připojuje příkaz: "Aktéři ať se snaží dát postojům a pohybům svých dolních končetin co možná nejvyšší výraz".

Nakonec připomeňme i futurologický balet. I zde se projevil obdiv k mechanice strojů. Tak projektoval Balla svůj Tiskařský stroj (Macchina tipografica, 1914), vycháze-

jící z nemnoha strohých gest, evokujících představu mechanického pohybu a jeho převodu v ozubeném soukolí. Podobný, v podstatě nebaletní pohyb měly zajistit také kostýmy. Takové navrhl v letech 1918 a 1924 Fortunato Depero, poprvé jako veliké loutky, ožívované tanečnickými ukrytými za nimi, podruhé jako kostým umožňující jen omezenou gestiku (Macchina del 3000 s hudbou Franca Casavoly).

*

Metody futuristické "provokace" přijali také někteří mladí umělci v předrevolučním Rusku. Deklamaci osvobozených slov jim předvedl Filippo Marinetti při své návštěvě Moskvy a Petrohradu roku 1914. Našel jisté porozumění, zvláště pokud jde o vnější formy tvůrčích aktivit; jinak k němu byli ruští avangardisté značně kritičtí. Znali Marinettiho Futuristický manifest (po zveřejnění v Paříži byl otištěn i v ruštině) a zprvu se i sami nazývali futuristy. Po čase se však pokoušeli vazby k tomuto označení popírat, i když mnohé tištěné dokumenty - například pozvánky a plakáty - svědčí o něčem jiném: pod hlavičkou futurismu se po roce 1910 seskupili zhruba dvacetiletí básníci a výtvarníci (mnozí pěstovali obojí) a organizovali propagační výjezdy do různých měst - do Kyjeva, Kazaně, Oděsy i jinam. Do čela futuristů - budětljanů se postavili bratři Burljukové (David, Nikolaj a Vladimír), Vladimír Majakovskij, Alexej Kručonych, Vasilij Kamen-skij, Nikolaj Asejev. Vydali (1912) společný manifest nazvaný Políček veřejnému vkusu. Hlavním autorem byl prý Velemir Chlebnikov. Brzy následovaly manifesty a sborníky s neméně vyzývavými tituly: Chcíplá Luna, Rámusící Parnas, Jděte k čertu. Ruští umělci si tak vytvářeli vlastní "budětljanské" zkušenosti, dost velké na to, aby mohli před Marinettim prohlašovat svou nezávislost na italské futuristické škole.

S odstupem času jsou společné rysy obou hnutí víc než zřejmé. Také ruská předrevoluční avantgarda organizovala bouřlivé večírky a disputy, na nichž provokovala publikum. Vyvolávala diskuse, které se nezřídka měnily v pěstní potyčky, při kterých zasahovala občas i policie. Všeobecně známá je aktivita Majakovského, který hřímal své texty jednou v převleku elegána ve vysokém cylindru a jindy zase v tygří, černožlutě pruhované blůze. Sám o tom napsal: "Jsem drzoun, jemuž působí nevýslovné potěšení, natáhne-li si žlutou halenu a přihrne se do shromáždění lidí, ochraňujících svou ušlechtilou skromnost a slušnost pod důstojnými saky, fraky a svrchníky" (1915).

Vzpomínáme-li provokativní kostýmy, pak je nutné se zmínit také o aktivitách Kazimira Maleviče, pozdějšího tvůrce totální výtvarné abstrakce. Už v roce 1910 se promenoval po Moskvě s dřevěnou lžící zastrčenou v klopě kabátu a s uspokojením sledoval užaslé reakce kolemjdoucích. Někdy byly šokující převleky nahrazovány maskou, přesněji malbou na obličej. V roce 1913 natočili Malevičovi přátelé protofuturistický film s titulem Kabaret č.13. V něm s bizarně pokreslenými tvářemi vystupovali mezi jinými také Michail Larionov a Natalia Gončarová. Tato dvojice zakrátko proslula také osobitou malbou pokřtěnou jako rajonismus (rayon = fr. paprsek) či rusky lučismus, založenou na kompozicích z pestrobarevných čar a křivek.

Přesto, že většina ruských futuristů prošla zákopy první světové války, jejich činnost pokračovala před i po revolučním roce 1917. Přicházejí s experimentální operou Vítězství nad sluncem (hudba Michail Matjušin, libreto Alexej Kručonych, scéna a kostýmy Kazimir Malevič), pokračují balety Nikolaje Foreggera (Mechanický tanec, 1923) až k divadelním kreacím Alexandra Tairova a Vsevoloda Majercholda. Všude se projevovaly "multimediální" postupy, spojující obraz a pohyb, světlo a hudbu, slovo a kostým. Divadelní děj prolínal s baletem, balet s akrobacií, pódiové drama s cirkusem; na všech stranách docházelo k boření hrází a prolínání uměleckých oborů do té doby striktně rozdělených. Možnosti, které se tím otvíraly, byly však plně využity až mnohem později.

Hnutí dada má pro akční tvorbu zakladatelský význam. Myslíme především na dadaistické kabarety a večírky (soirée), z nichž nejvíc prosluly ty nejstarší - pořádané v Cabaret Voltaire ve švýcarském Curychu. Podnik započal svou činnost roku 1916, tedy uprostřed první světové války. Jeho zakladatel, německý básník Hugo Ball, popsal vznik kabaretu jako něco velmi přirozeného. Snadno získal sál, bez námahy našel spolupracovníky, objevil i řadu známých, kteří mu zapůjčili obrazy na výstavy i výzdobu. Malíř Hans Arp dal k dispozici kromě vlastní práce i "několik svých Picassů". Po prvních představeních, na kterých se zúčastnila řada mladých umělců různých národů (Němka Emmy Henningsová, Rumun Tristan Tzara, Lotrinčan Hans Arp, Rumun Marcel Janco, Švýcarka Sophie Taeuberová, Polák Marcel Slodski a později i francouzský Španěl Francis Picabia), vznikl i název hnutí "dada".

Některá čísla ve Voiltaireově kabaretu měla podobu víceméně tradičních vystoupení (Artur Rubinstein a čelista Oser hráli sonátu C. de Saint-Saense, Hans Arp četl z Jarryho Krále Ubu), brzy se však objevily i akce neobvyklé a provokativní: při simultánní recitaci se na jevišti ozývaly řeč, zpěv, hvizd, šepot a křik nejprve čtyř, potom sedmi a nakonec i dvaceti účinkujících. Zněly tu hláskové básně, založené na shlucích nesmyslných slabik, bylo možno vidět balet v maskách a kostýmech z papíru, výstupy s abstraktními loutkami a jiné zajímavosti.

Ball popsal masky, vytvořené Marcelem Jancem, jako "výtvořky s neslychaným účinkem", vyžadující od herců "patetická, ba takřka šílená gesta". Brzy k maskám přibýly i celé kostýmy. Jeden z nich zachycuje dobová fotografie a známe ho i z popisu: "Mé nohy stály v trubicích z modrého, lesklého kartónu..." píše Ball, "nad tím jsem měl obrovský, z lepenky vystřižený límec, k tomu cylindrický, vysoký, bílé a modře pruhovaný kouzelnický klobouk". Zachovala se fotografie malíře Georga Grosze s obrovskou maskou a dlouhým kabátem; ten převlek představoval Smrtku Dada. Grosz, přezdívaný Propagandada, v něm promenoval po berlínských bulvárech (1918).

Curyšská dadaistická družina nebyla jednolitá, někteří její "členové" se vytráceli, jiní naopak přibýli. Souběžně s originálními večírky se konaly výstavy a rozkvétala i ediční činnost. Však také většina dadaistů psala rozmanité texty (manifesty, básně, hry) a dá se říci, že dělali všichni všechno: básníci hráli divadlo, malíři básnili a tančili.

Aktivita hnutí zasáhla řadu významných měst. Proto můžeme hovořit o newyorském dada (Duchamp, Picabia, Man Ray), o berlínském dada (Hausmann, Hartfield, Höchová a další), o dada v Kolíně nad Rýnem (Ernst) a v Hannoveru (Schwitters). Pro výtvarné umění měla mimořádný význam činnost Kurta Schwitterse: byl objevitelem zvláštního druhu koláží, pro které vymyslel název MERZ. Velká většina merz-obrazů i merz-reliefů vznikala z nalezených zbytků tiskopisů, dřev ze starého nábytku a jiného odpadu. Tak Schwitters objevil vizuální i poetické kvality nejrozličnějších opomíjených materiálů a stanul u zrodu toho, co se později (např. v surrealismu) změnilo na "materiálové události".

Surrealistické představení, balety a instalace

Počátkem dvacátých let přerůstá dada v surrealismus. Roku 1919 vzniká v Paříži časopis *La Littérature*, do něhož přizpívají André Breton (pozdější autor surrealistických Manifestů), Louis Aragon, Paul Eluard a Philippe Soupaul. V té době se k této čtveřici připojil i Tristan Tzara, proslulý svou dadaistickou minulostí. Třidvacetiletý básník přesídlil v té době ze Švýcarska do francouzské metropole. Všichni jmenovaní se tehdy ještě hlásili k dada a rozmnožovali jeho manifesty. *Revue Littérature* jich v květnu 1920 uveřejnila v jediném čísle dvacet tři. Během roku 1922 se v pařížské galerii Montaigne uskutečnila poslední mezinárodní výstava dadaismu. Dochází k roztržce mezi Tzarou a Bretonem, časopis *La Littérature* se hlásí k surrealismu, trvá však téměř dvě léta než

André Breton vydá První manifest surrealismu. V prosinci 1924 se zrodí La Revue Surréaliste.

Vděčí-li světové umění dadaistům za prozkoumání náhody jako tvůrčí metody i za možnost povýšit všední skutečnost do role uměleckého objektu (ready-made, Merz), pak jsme surrealismu zavázáni za prozkoumání úlohy snu a psychického automatismu v poezii i ve výtvarném umění. Surrealistická výtvarná tvorba ještě hlouběji pronikla k možnostem koláže a nahradila tradiční sochu objektem či asambláží; mezi významné tvůrčí techniky vyzvedla frotáž, dekalk, dekoláž (trhané papíry), fymáž (zakuřování), gratáž (proškrabování) a další netradiční postupy.

Také v kontextu akčního umění zanechal surrealismus výrazné stopy. Můžeme je shrnout do tří oblastí, které všechny obsahují prvky provokace, epatismu (épater fr. = provokovat, ohromit, pohoršovat). Umělci vědomě dráždí veřejnost, na jedné straně proto, že jí tak oplácejí její malou účast a podporu, na druhé straně proto, že nevidí jiné cesty jak diváky upoutat a na sebe upozornit.

První skupinu surrealistických akcí tvoří umělecké večírky: již v lednu 1920 (tehdy ještě za doznívání dada) se v pařížském Palais des Fêtes konal literární pátek, na němž uprostřed recitací nových básní znenadání "zaskřípalo" vystoupení Tristana Tzary: místo ohlášené vlastní poezie začal číst vulgární novinový článek, do jehož textu se mísilo "pekelné vyzvánění zvonců a rachot dřevěných řehtaček". Pak maskované postavy přednášely nesouvislou báseň André Bretona, zatím co Francis Picabia rozprostíral po podlaze obrovské uhlové kresby, přičemž šlapal na ty, které položil jako první.

Surrealisté programově využívali i vědomé mystifikace. Klamali publikum například tím, že na plakátech svých akcí uváděli vystoupení Charlie Chaplina, který o tom neměl tušení a s jehož účastí nikdo z pořadatelů ani nepočítal. Přesto, jak dosvědčují dobové fotografie, býval pronajatý sál zcela naplněn a tyto pestré "festivaly" se po jistou dobu staly módou intelektuálního pařížského publika.

Představení surrealistů zvolna opouštěla pole improvizace a měnila se v promyšlené divadlo. V roce 1924 inicioval Picabia baletní představení na hudbu Erika Satieho a nazval je Volný den (Relache). Účinkoval tu Švédský balet, dále byl do děje zapojen i hasič, který přeléval vodu ze džberu do džberu, na jevišti se objevil i živý obraz: nahý Adam a Eva, pózující podle známého obrazu Lucase Cranacha. (Roli Adama převzal Marcel Duchamp.) V pauze baletu byl promítnut film debutujícího režiséra René Claira nazvaný Entreacte (Přestávka). Picabia s černým plnovousem v něm tančí oblečen do klasického baletního kostýmu s krátkou sukénkou a v jiné sekvenci jsou zachyceni Man Ray a Duchamp hrající šachy na střeše jakéhosi domu.

Druhým typem surrealistických akcí byla instalace výstav; netvořila je řada obrazů, nýbrž jedno souvislé "prostředí" (později se prosadil název environment). Počátek takto koncipovaných expozic leží ještě v éře berlínského dadaismu. V roce 1920 ohromil publikum "mezinárodní výstavou", kde mezi kolážovanými obrazy a objekty visely figuríny ve vojenských uniformách a volné plochy zdí pokrývaly tabule s provokativními hesly: "Diletanti, povstaňte proti umění!"

Ještě po osmnácti letech, v roce 1938, na prahu druhé světové války, se v Paříži konala světová surrealistická výstava. Některé prostory, plné bizarních manekýnů v životní velikosti, připomínaly šílené panoptikum, a jedním z ústředních exponátů byl starý automobil ověšený břecťanem a obsazený fantastickými postavami. O kus dál mohl divák vejít do ložnice, kde na černých stěnách viselo několik fantaskních obrazů, strop tvořilo množství pytlů (prý s uhlím) a na podlaze rostla tráva a kapradí.

Také výstava z roku 1959, uspořádaná pod názvem Exposition Internationale du Surréalisme v Paříži, se proslavila novou instalací, vlastně již anticipovaným environmentem: v jednom sále na slavnostně prostřeném stole ležela nahá dívka, zahalená jen jablky, ořechy a hrozny. Tato "kanibalská hostina" bývá někdy připisována Dalimu, jindy švýcarské surrealistce Meret Oppenheimové. Je jisté, že environment byl aranžován vícekrát, možná na různých místech a v různém čase, protože se zachovaly fotografie, na

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

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

Materiálové události

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

barevných past nebo vlepovaných kusů textilu, i sochy vytvořené za pomoci autogenního hořáku svařujícího kov nebo propalujícího dřevo (Jan Koblasa, Aleš Veselý či Jozef Jankovič) jsou dokladem akčních operací s mnoha hmotami. Asambláž je tu všude výsvědeckým vyzněním.

Zemní umění (land-art)

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

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

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

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

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

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

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

*



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

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

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

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

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

Happening, jeho původ a smysl

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Body-art jako cesta jiné sensibility

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*

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

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

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

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

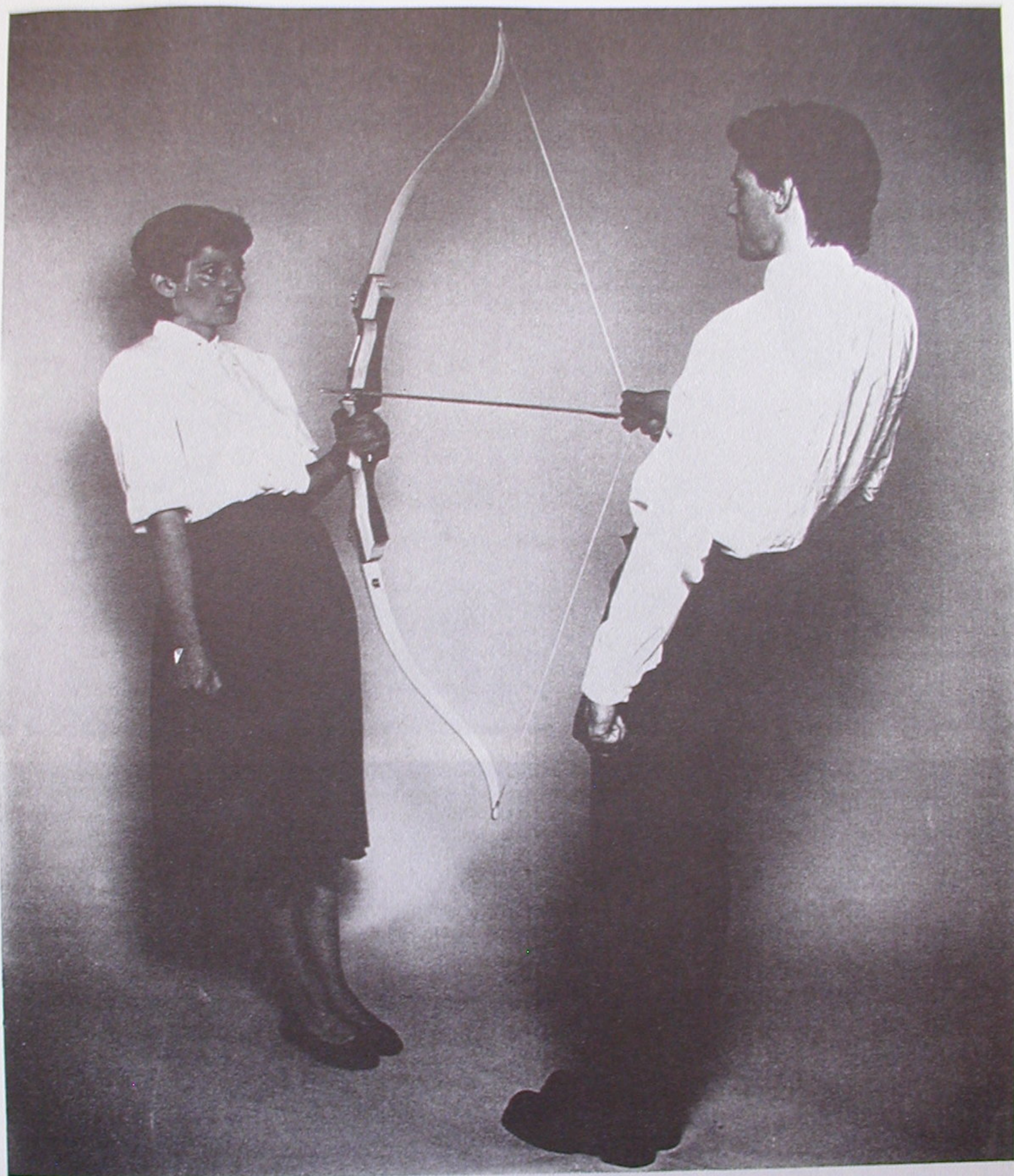
Jako všechny autentické umělecké projevy snaží se i body-art vytvářet intenzivní vazby mezi duchovním a tělesným, usiluje o koncentrované poznání skrze koncentrované zážitky. Chce vytvořit most mezi lidským a mimolidským, mezi pozemským a vesmírným. Mnohé tu záleží na citlivosti těch, kde se na performance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

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

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

Pozn. k následující příloze:

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

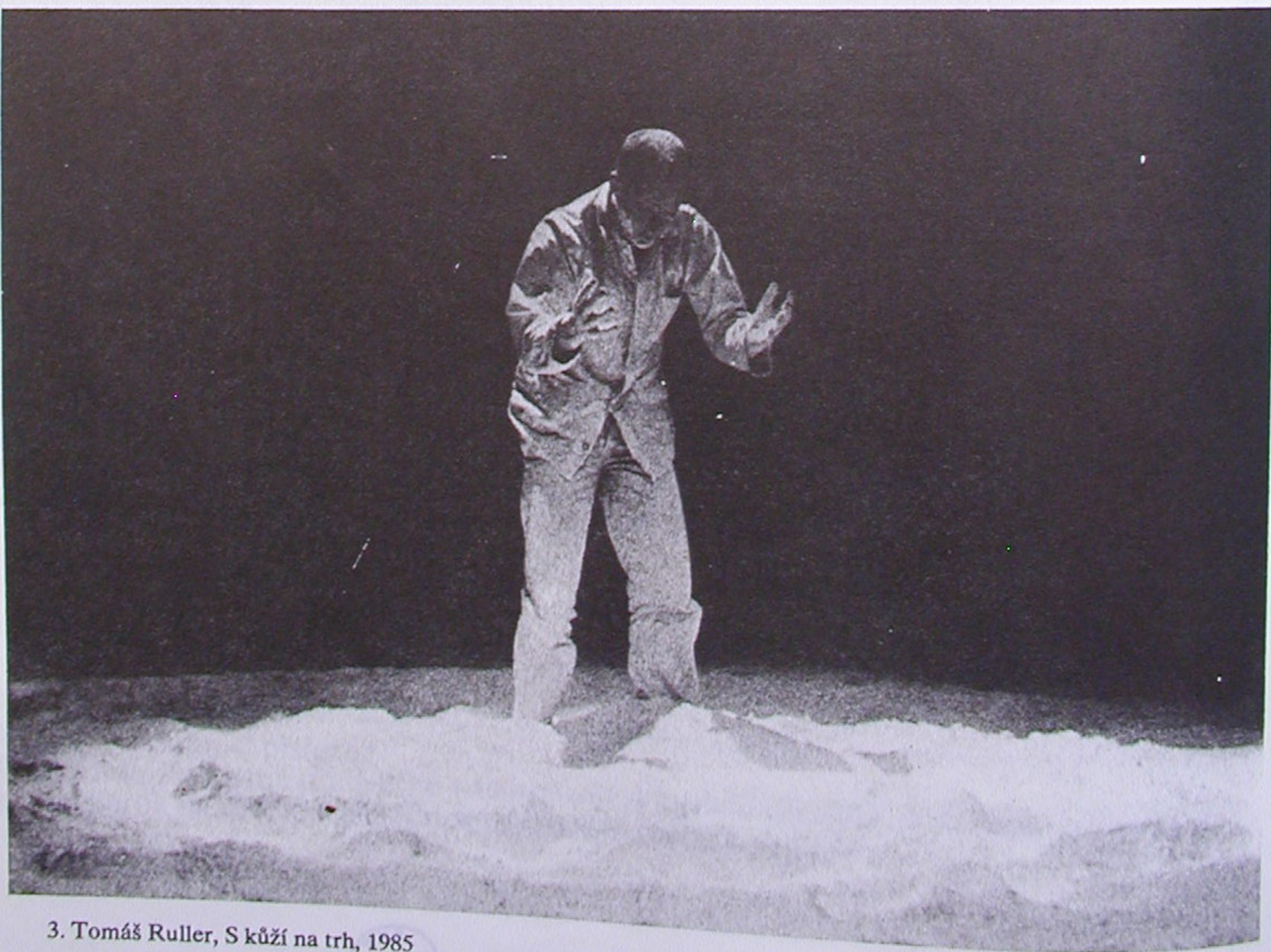


1. Marina Abramović / Ulay, Rest Energy, 1980





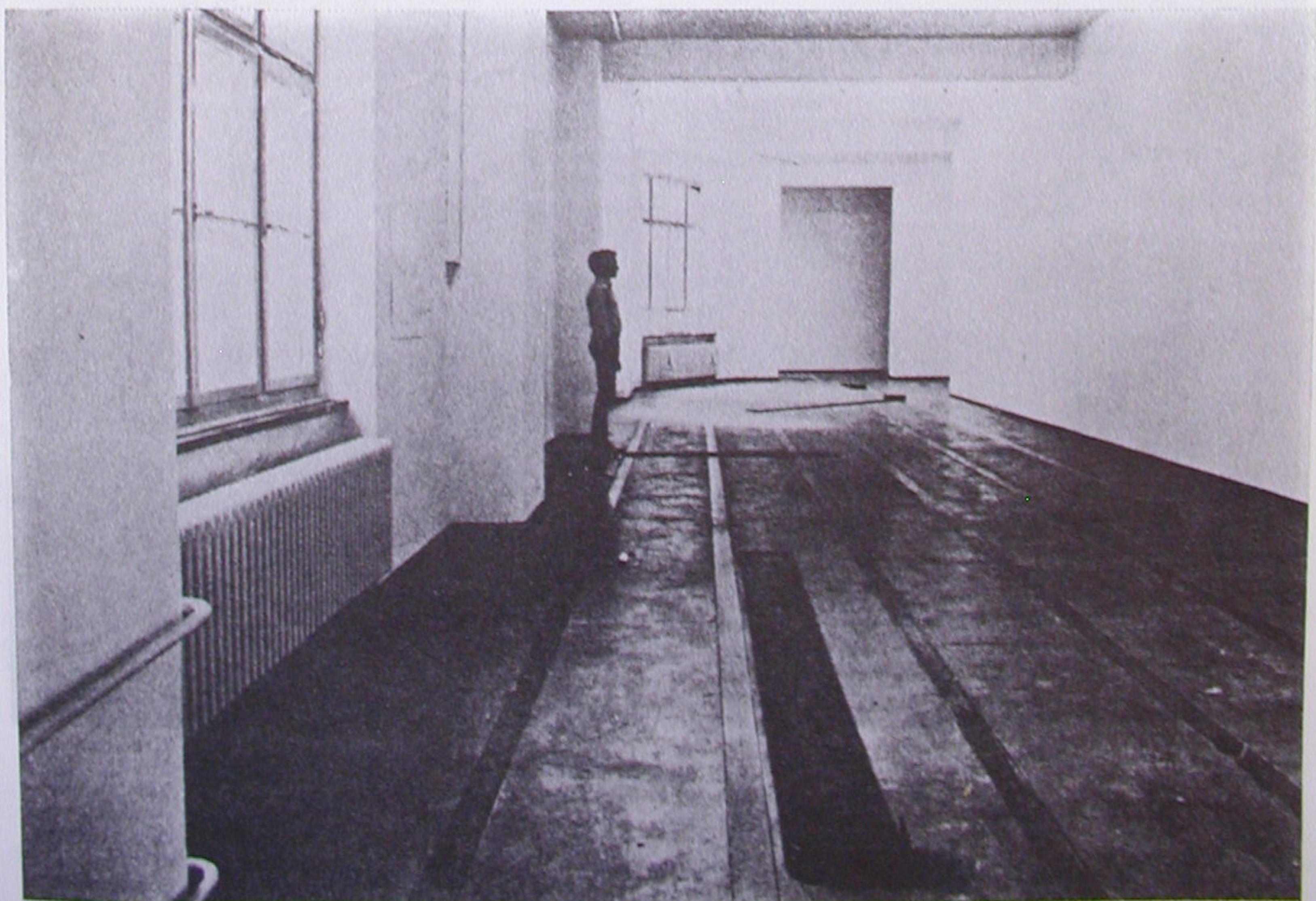
2. Joseph Beuys, Mastný roh, 1963



3. Tomáš Ruller, S kůží na trh, 1985



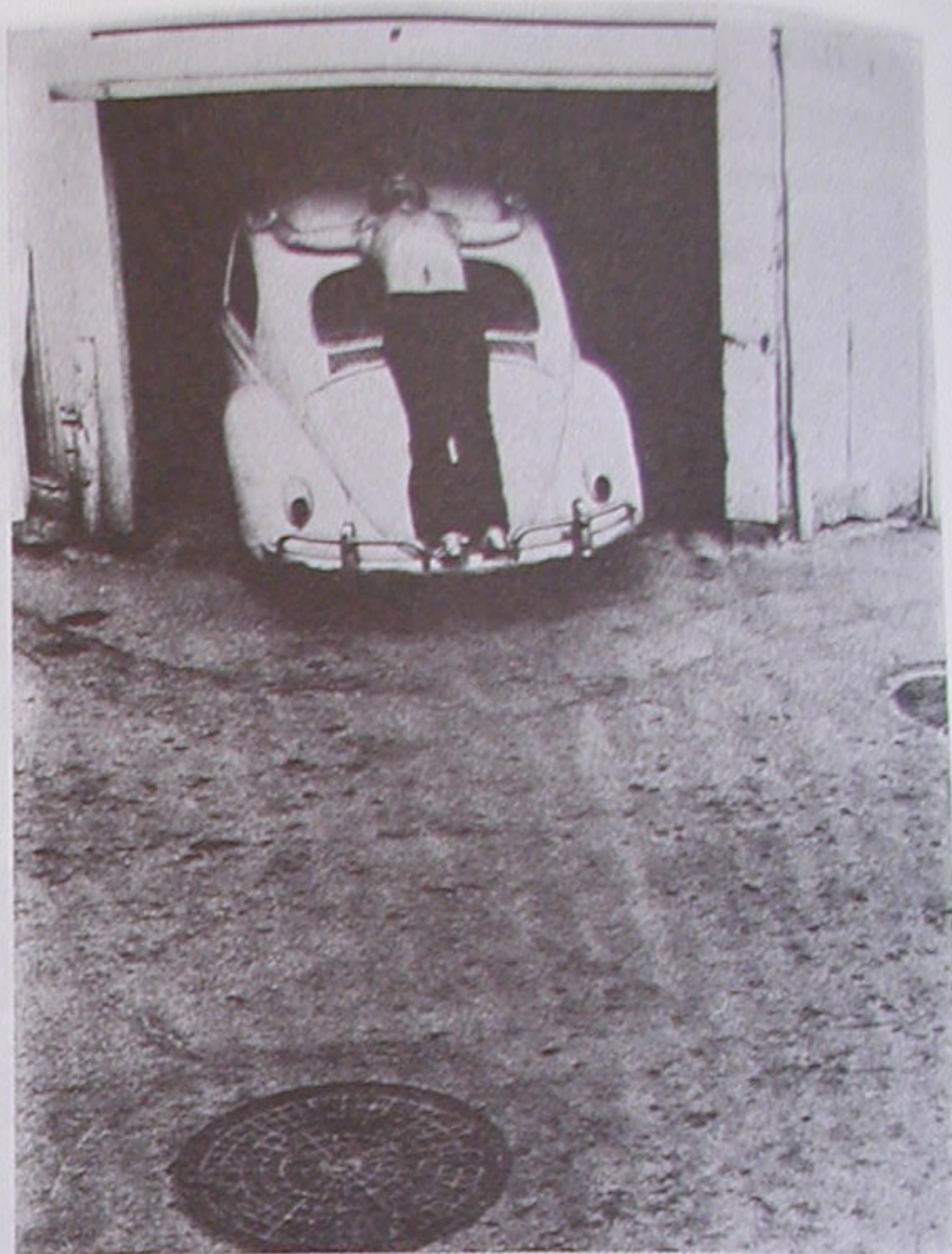
4. Allan Kaprow, 1 000 pneumatik



5. Franz Erhard Walter, Práce ve vztahu k prostoru, 1984



6. Petr Štembera, Štěpování, 1975



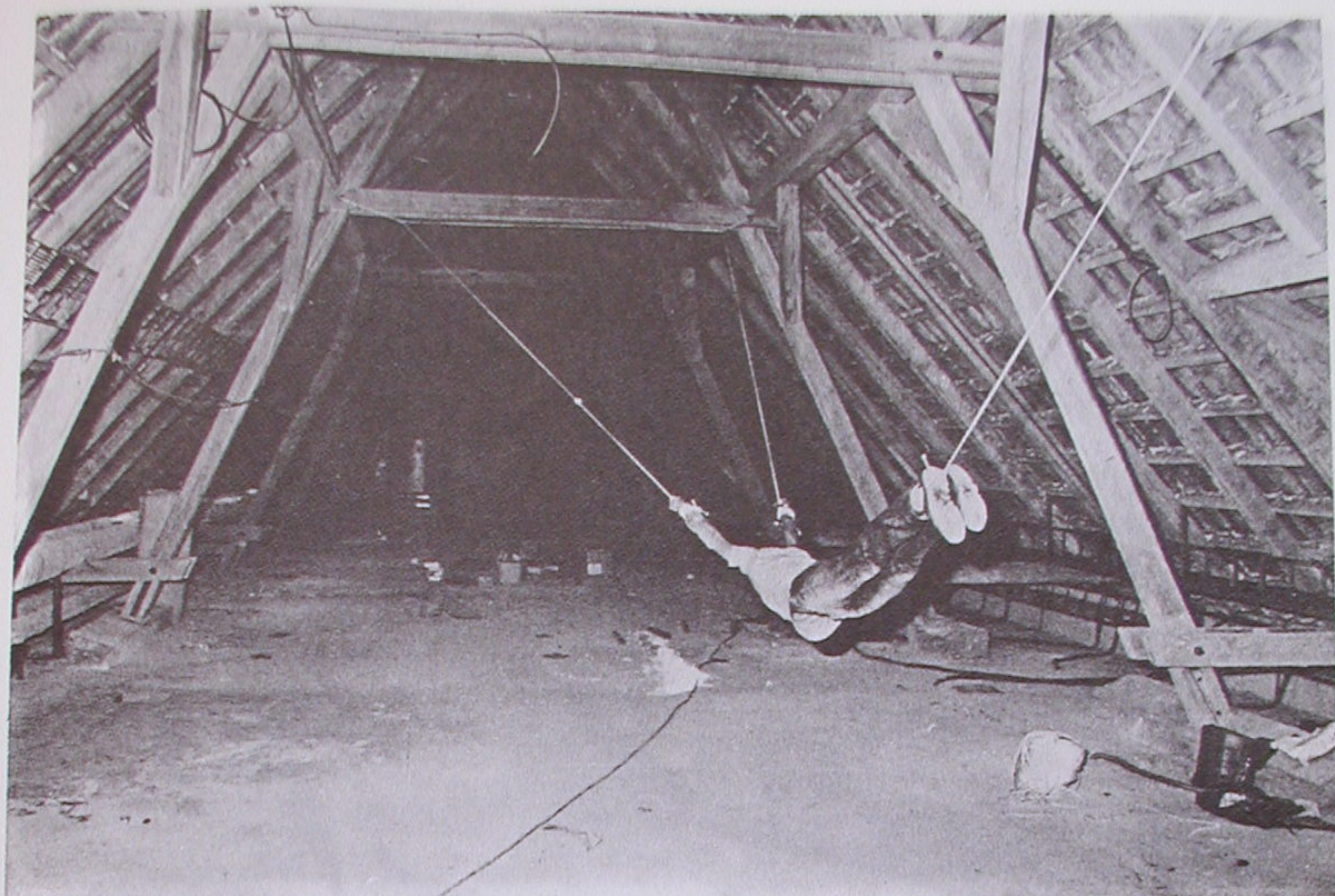
7. Chris Burden, Trans-fixed, 1974



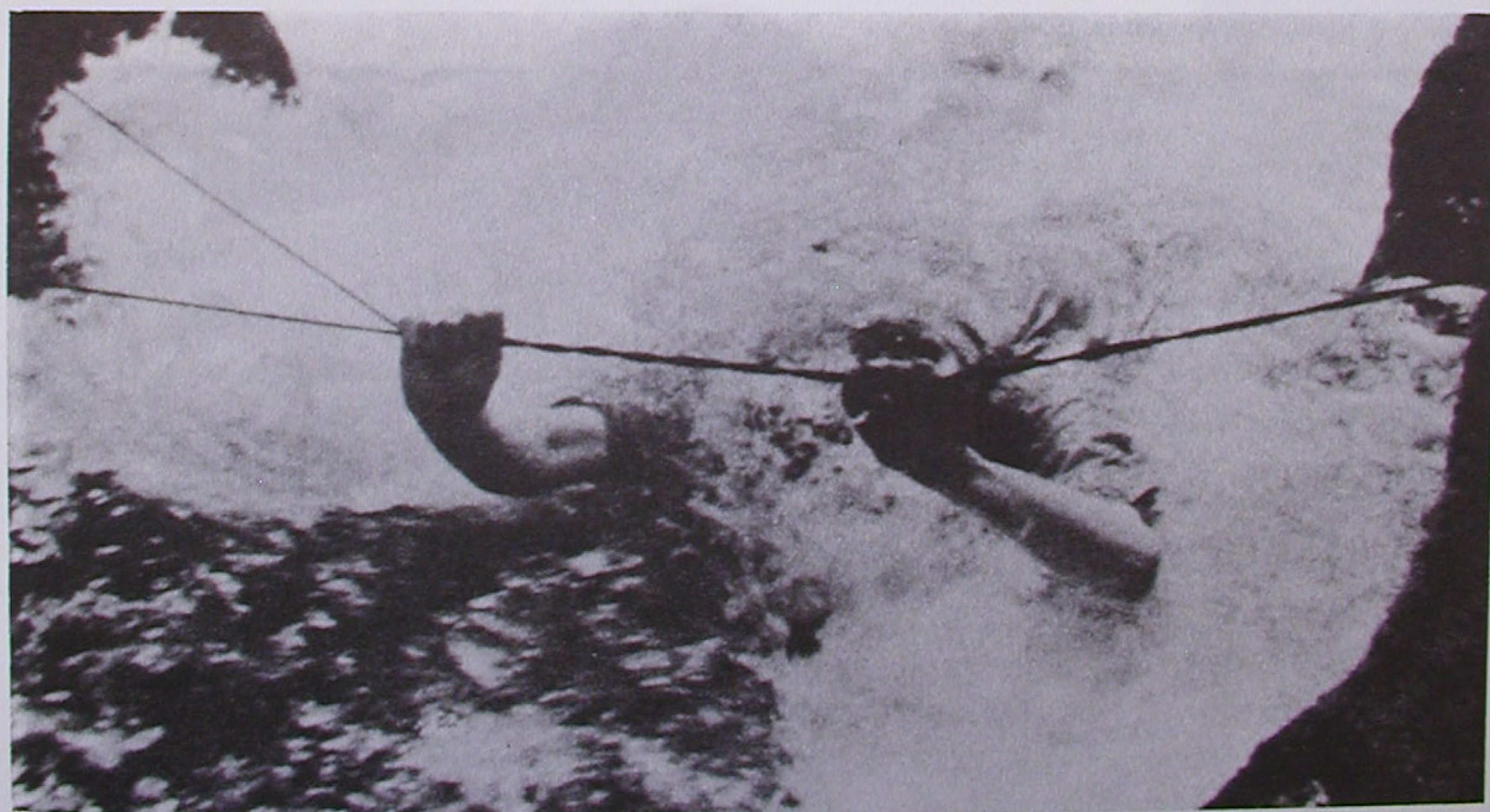
8. Petr Štembera, Sklo, tmel, tělo a zářič, 1977



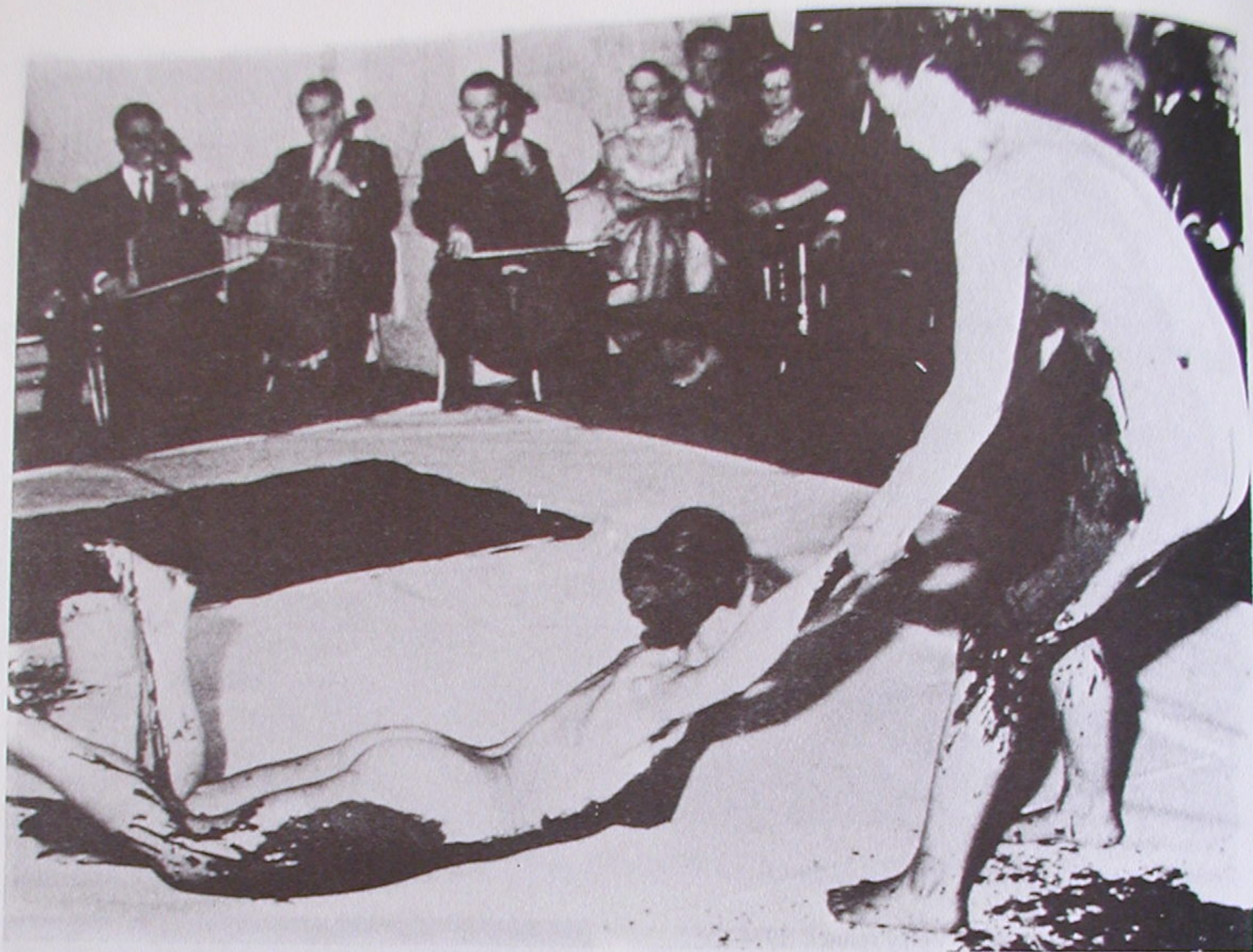
9. Václav Stratil, Fotoperformance, 1991



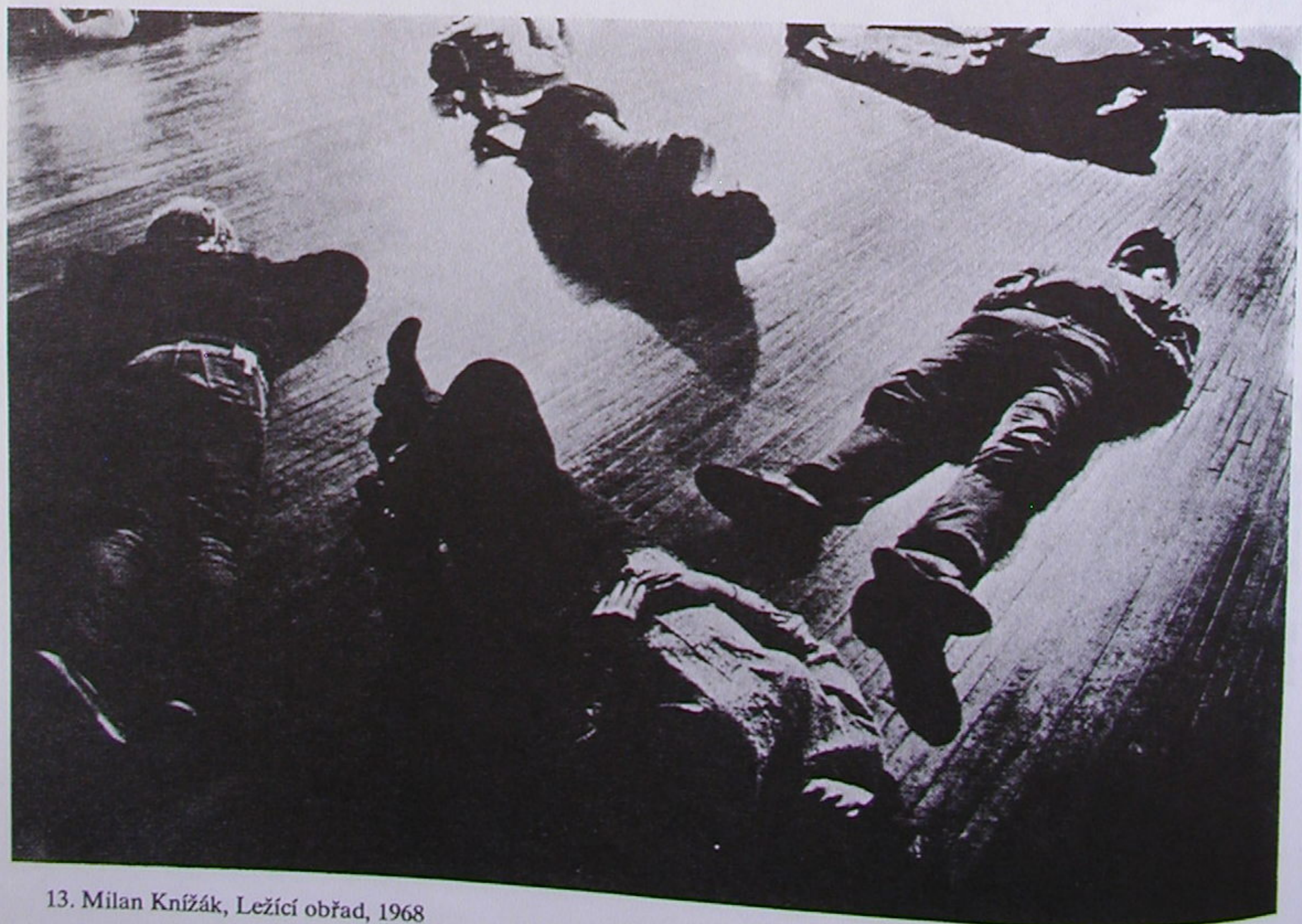
10. Jan Mlčoch, Zavěšení - Velký spánek, 1974



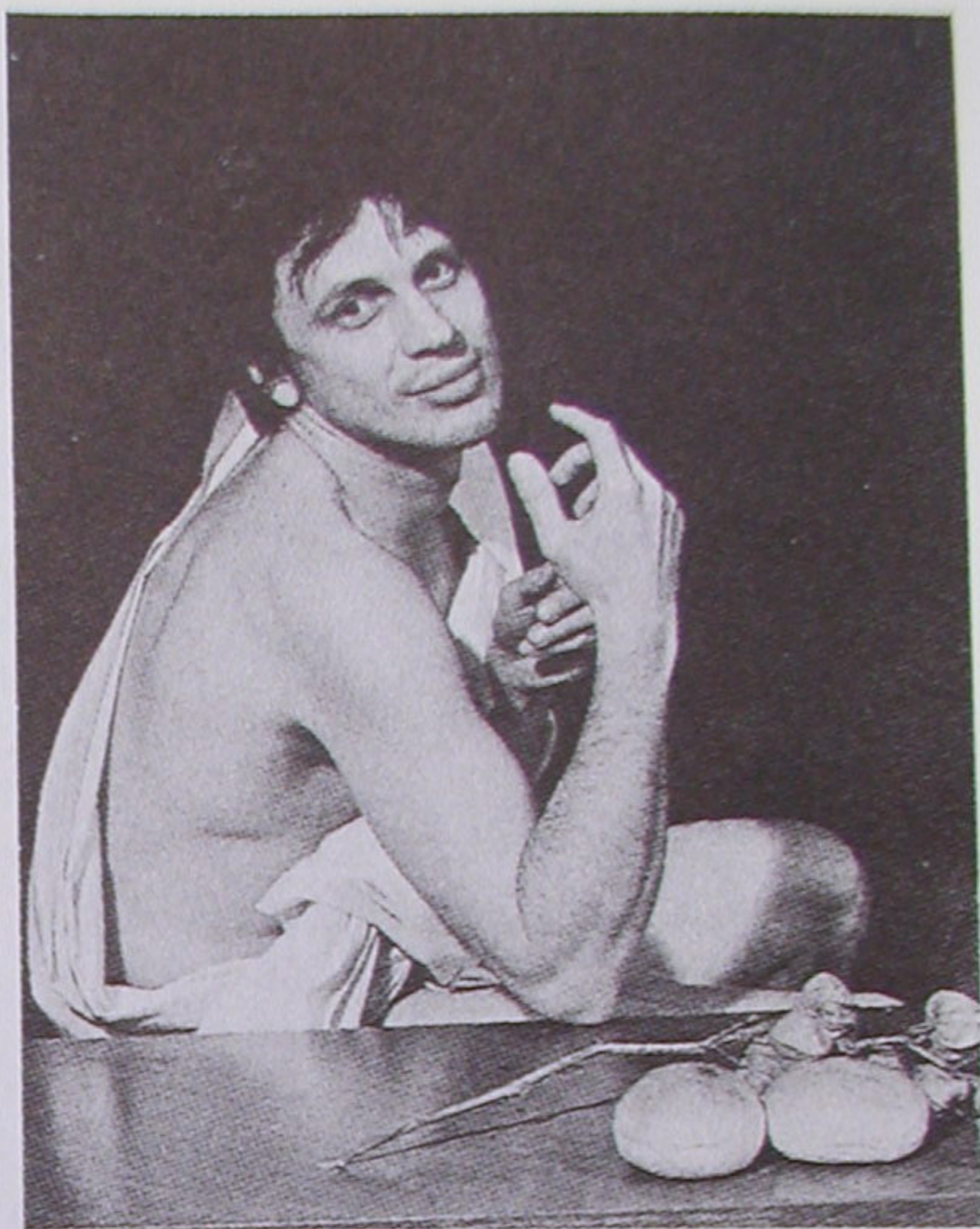
11. Milan Kozelka, Zavěšení (Hamerský potok), 1980



12. Yves Klein, Antropometrie, 1958



13. Milan Knížák, Ležící obřad, 1968



14. Vladimír Kordoš. Nemocný Bakchus, 1981

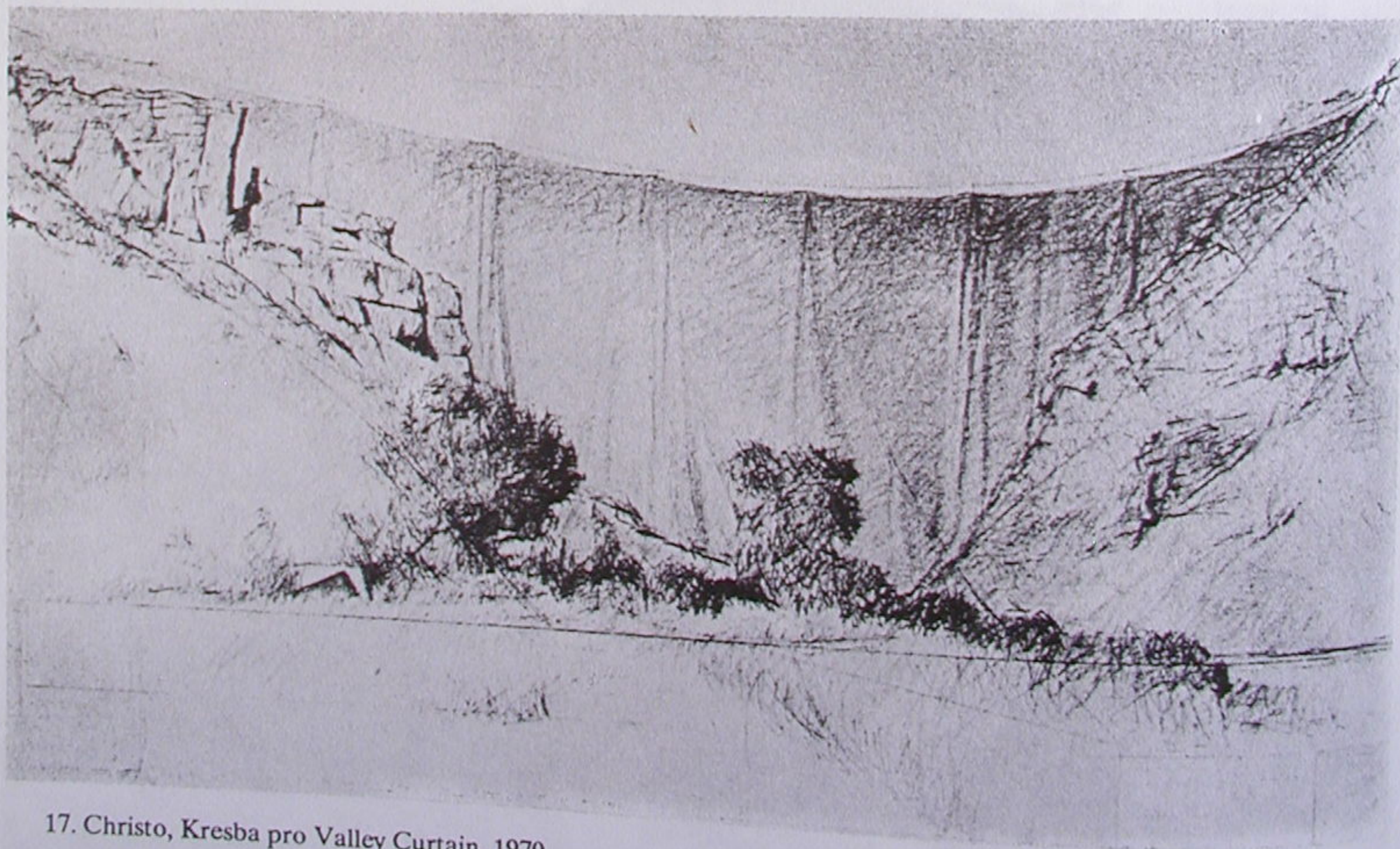


15. J.H.Kocman, Self-Touch-Study, 1971





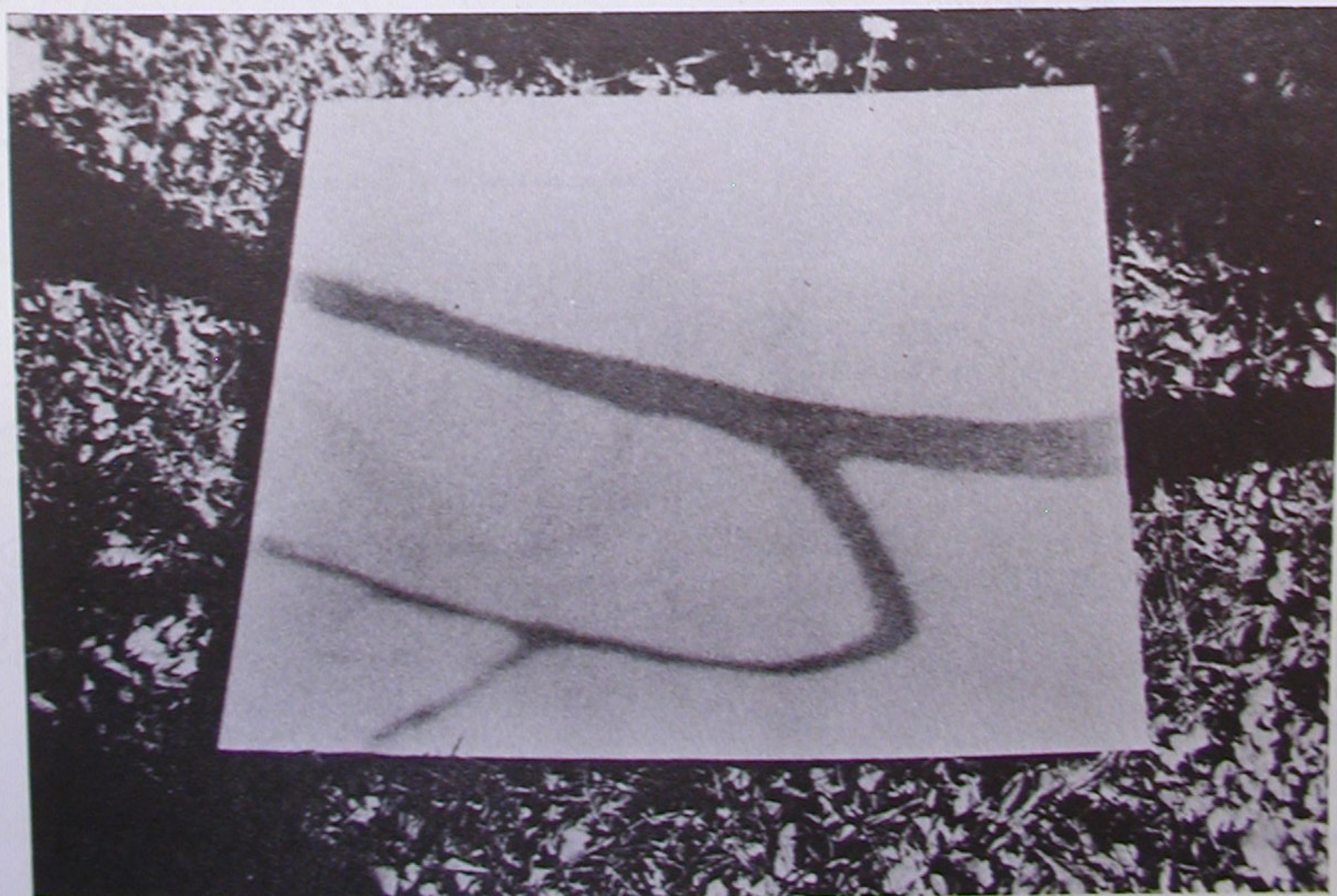
16. Robert Smithson, Spirála Jetty, 1970



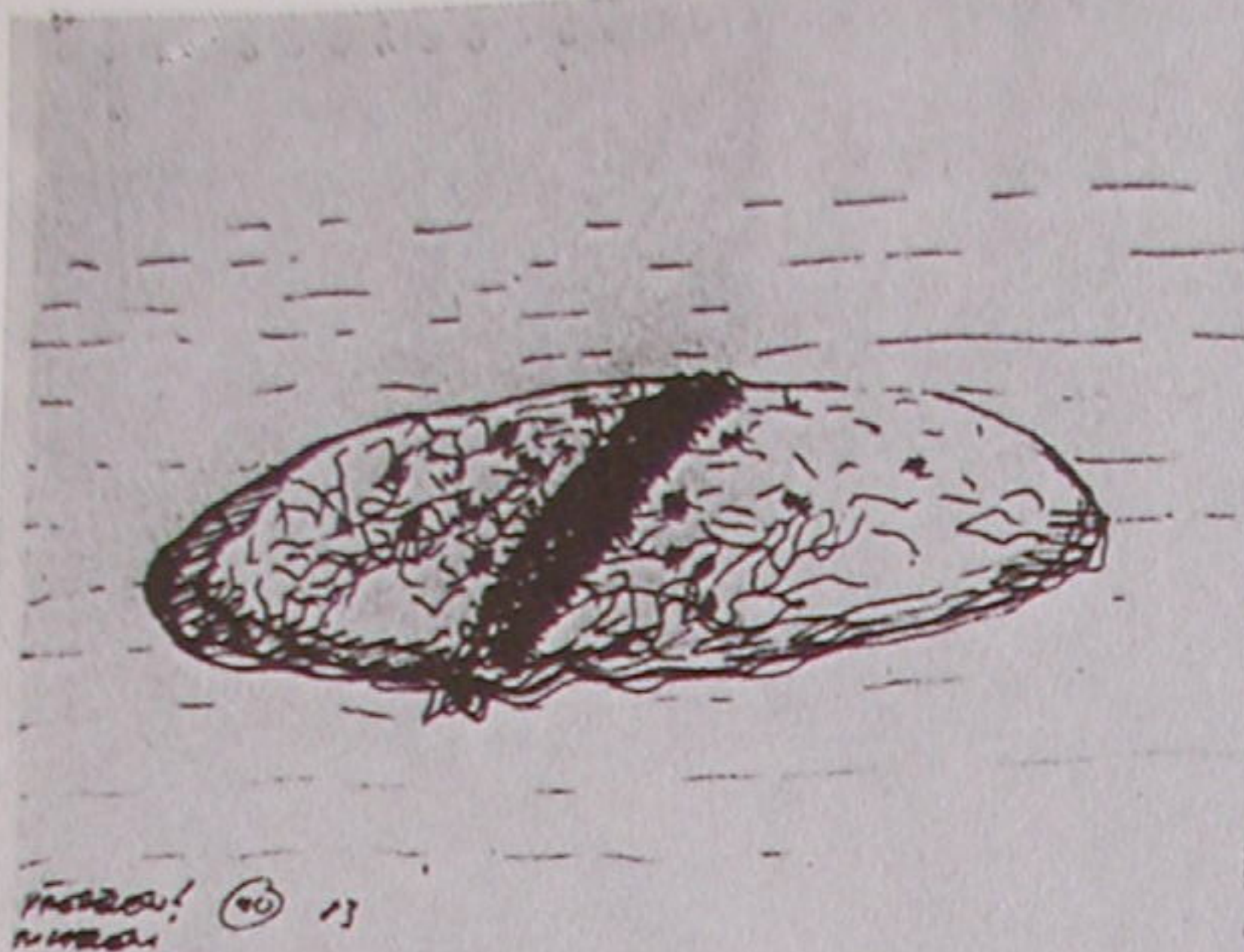
17. Christo, Kresba pro Valley Curtain, 1970



18. Jiří Valoch, Vymezení, 1970

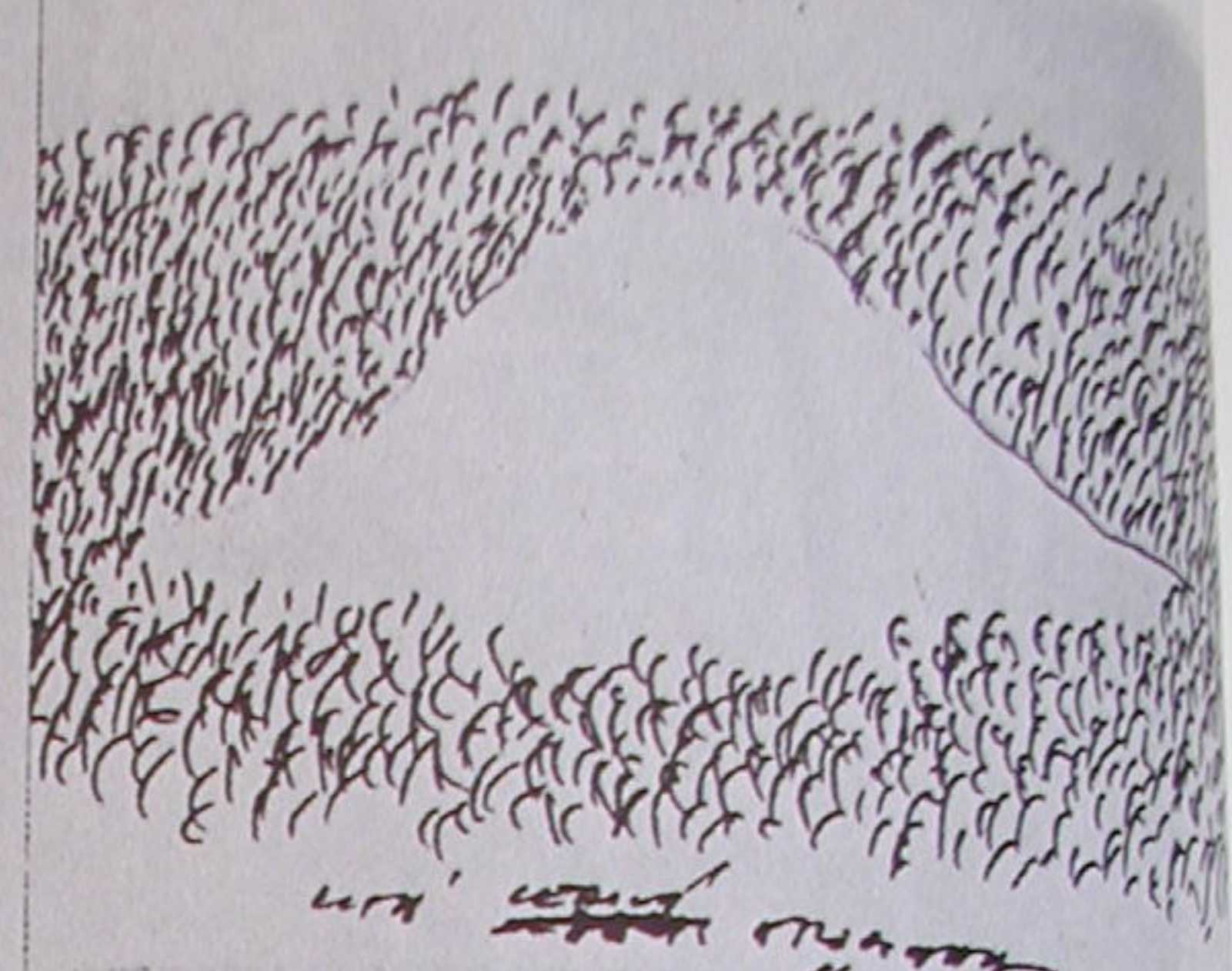


19. Michal Kern, Nalezl jsem tento stín, 1980



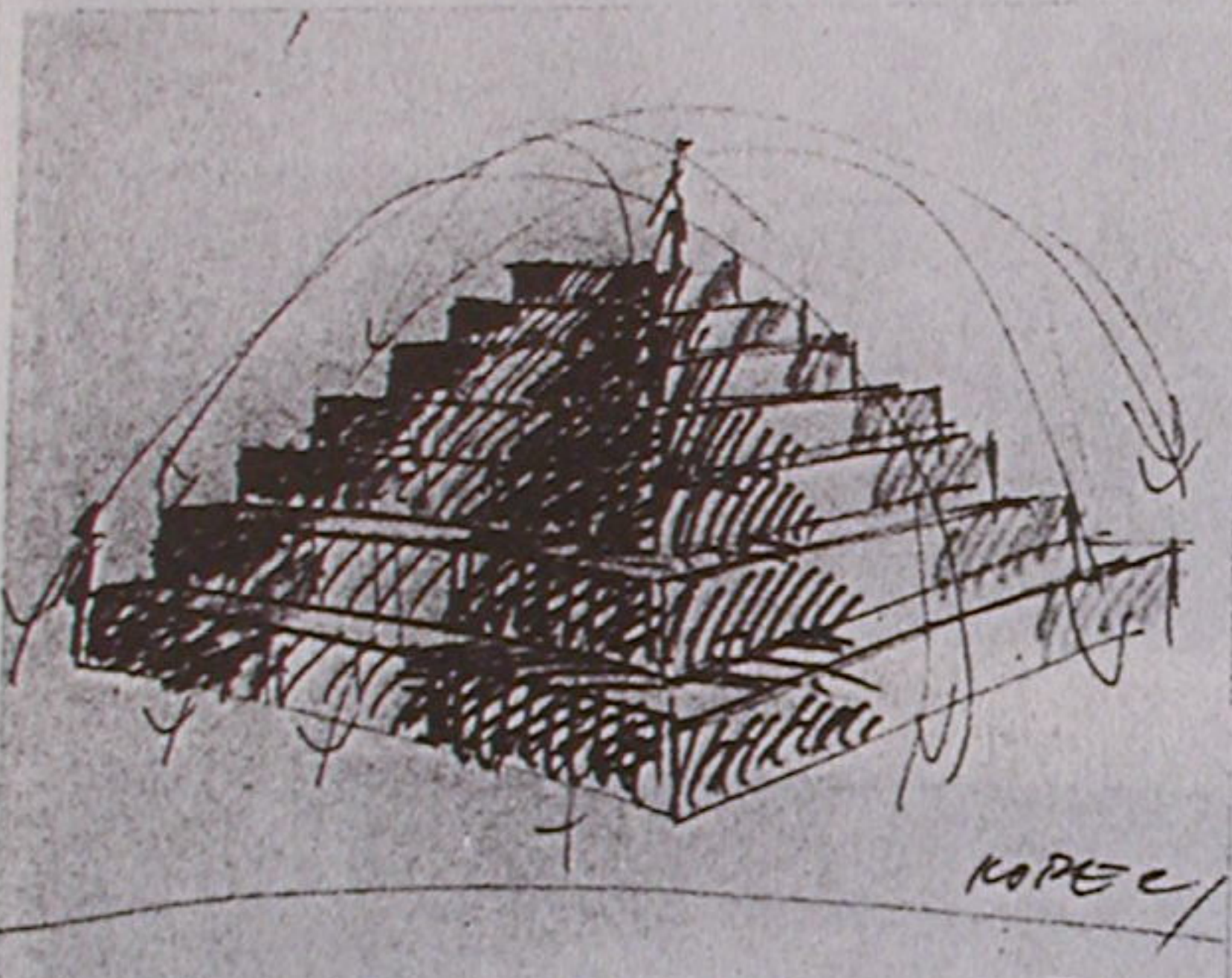
Průřez! (90) 13
NIVEL

Předělení/Rozdělení 1983, kameny



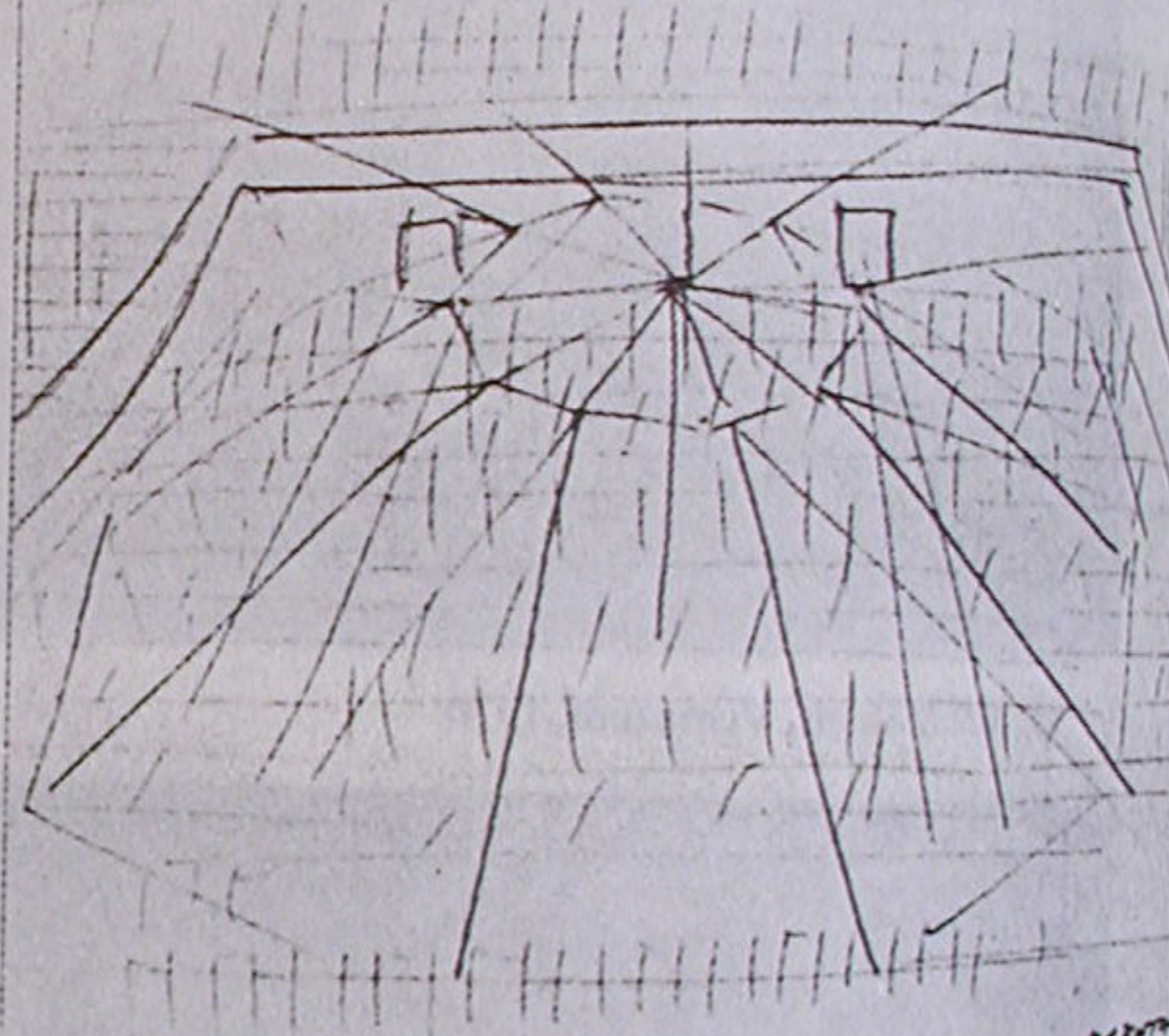
Litá ledová hromada

Litá ledová hromada 1986

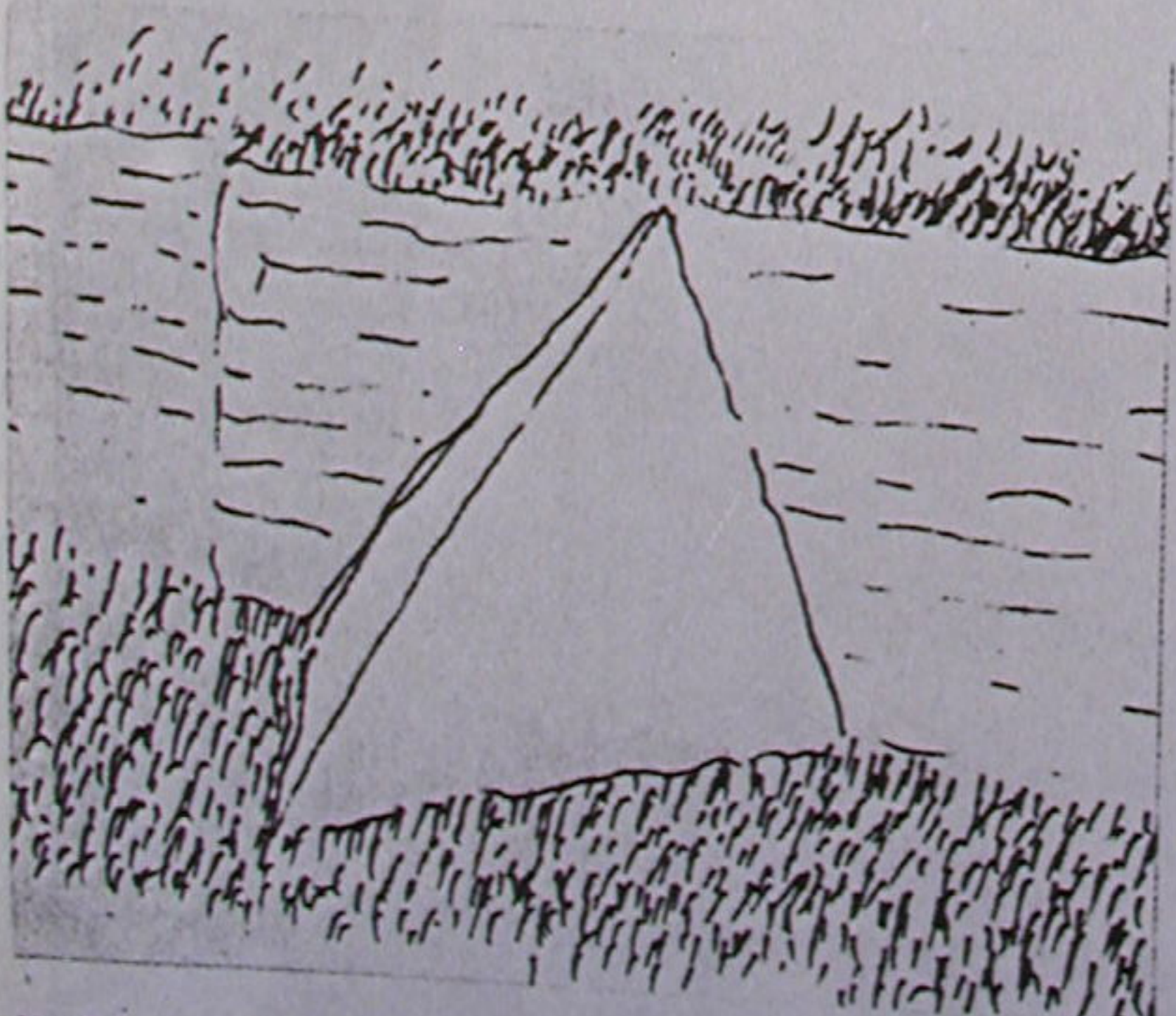


KOPEC

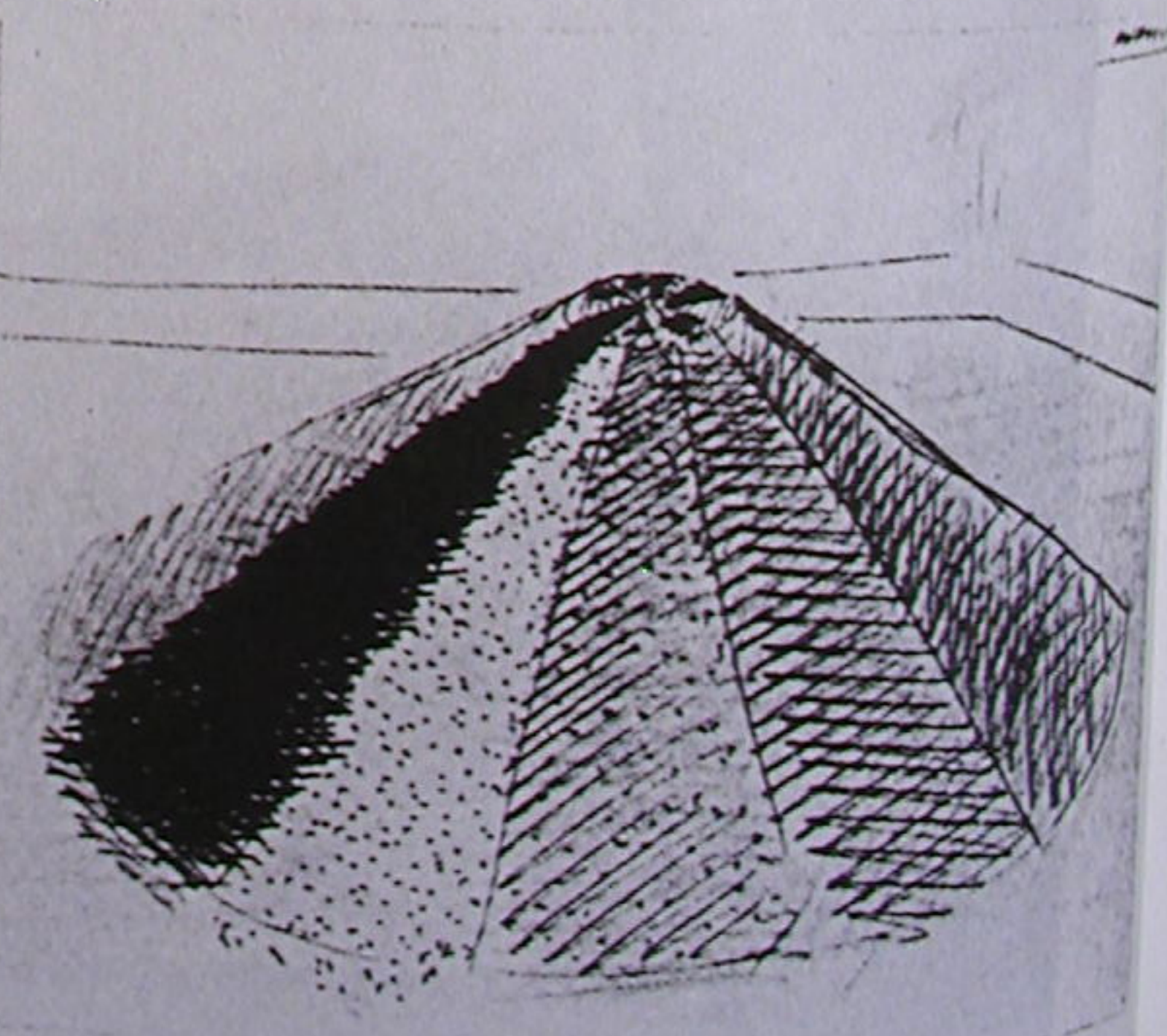
Kopec/stoh 1983, lisovaný papír



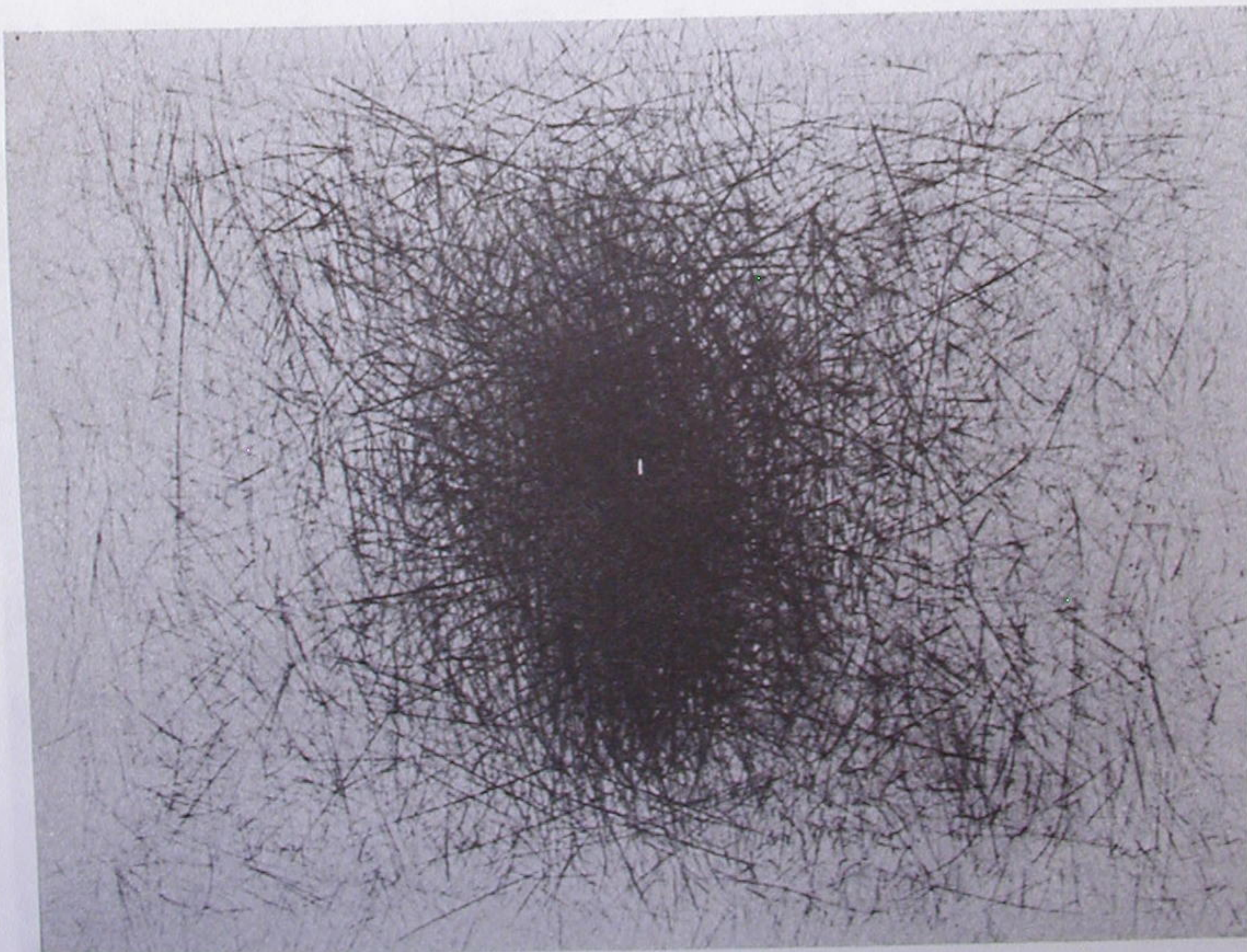
Kopec, na který se nedá vylézt 1987



Nepřekonatelný přestup 1985, sníh?



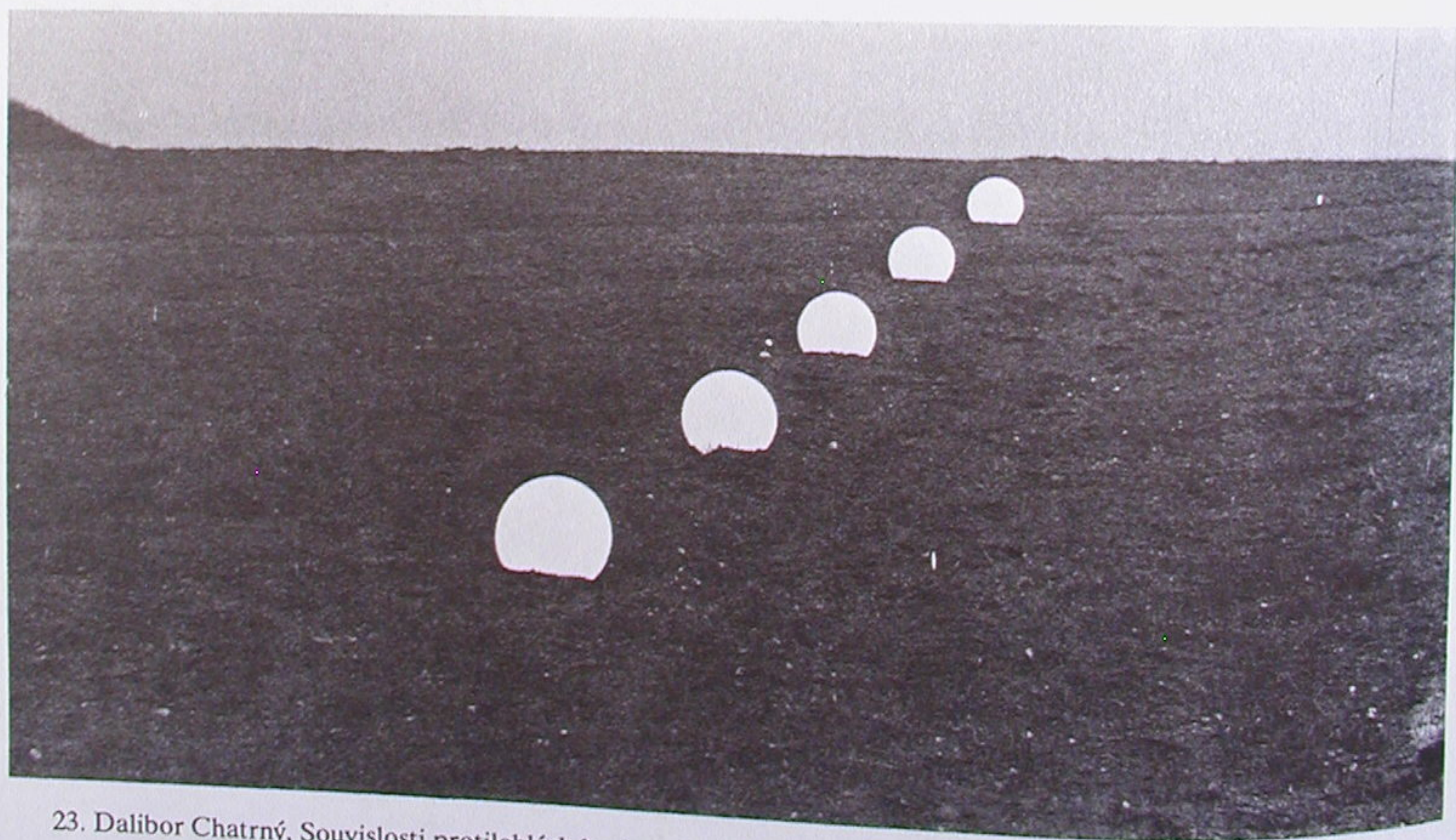
Kamenný kopec pro Stein 1987, barevný štěrka



21. Vladimír Merta, Bez názvu, 1982



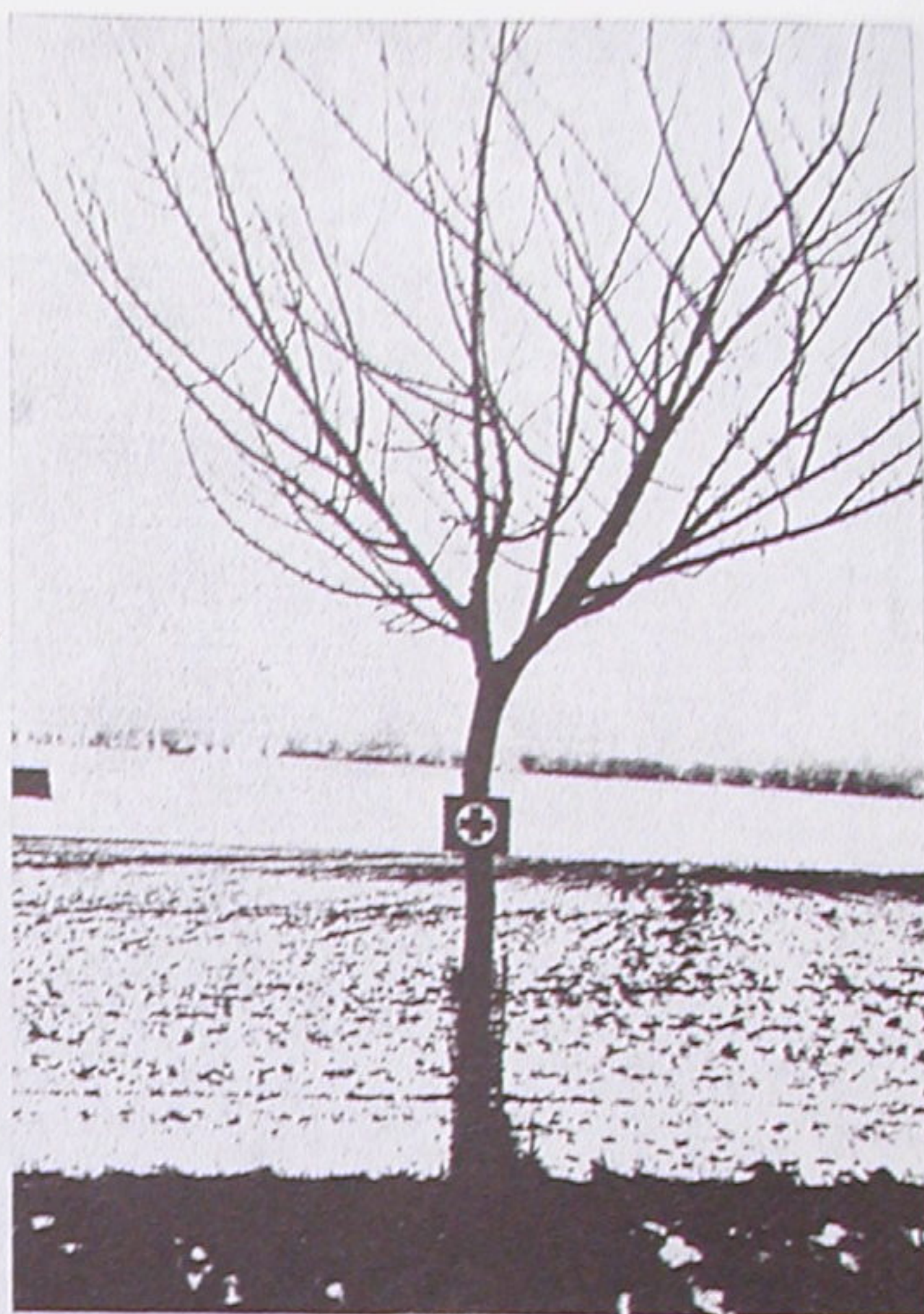
22. Ivan Kafka, Kameny, 1980



23. Dalibor Chatrný, Souvislosti protilehlých horizontů, 1973



24. Dezider Tóth, Sníh na stromě, 1970



25. Dezider Tóth, Krabička, 1974



26. Zorka Ságlová, Pleny u Sodoměře, 1970



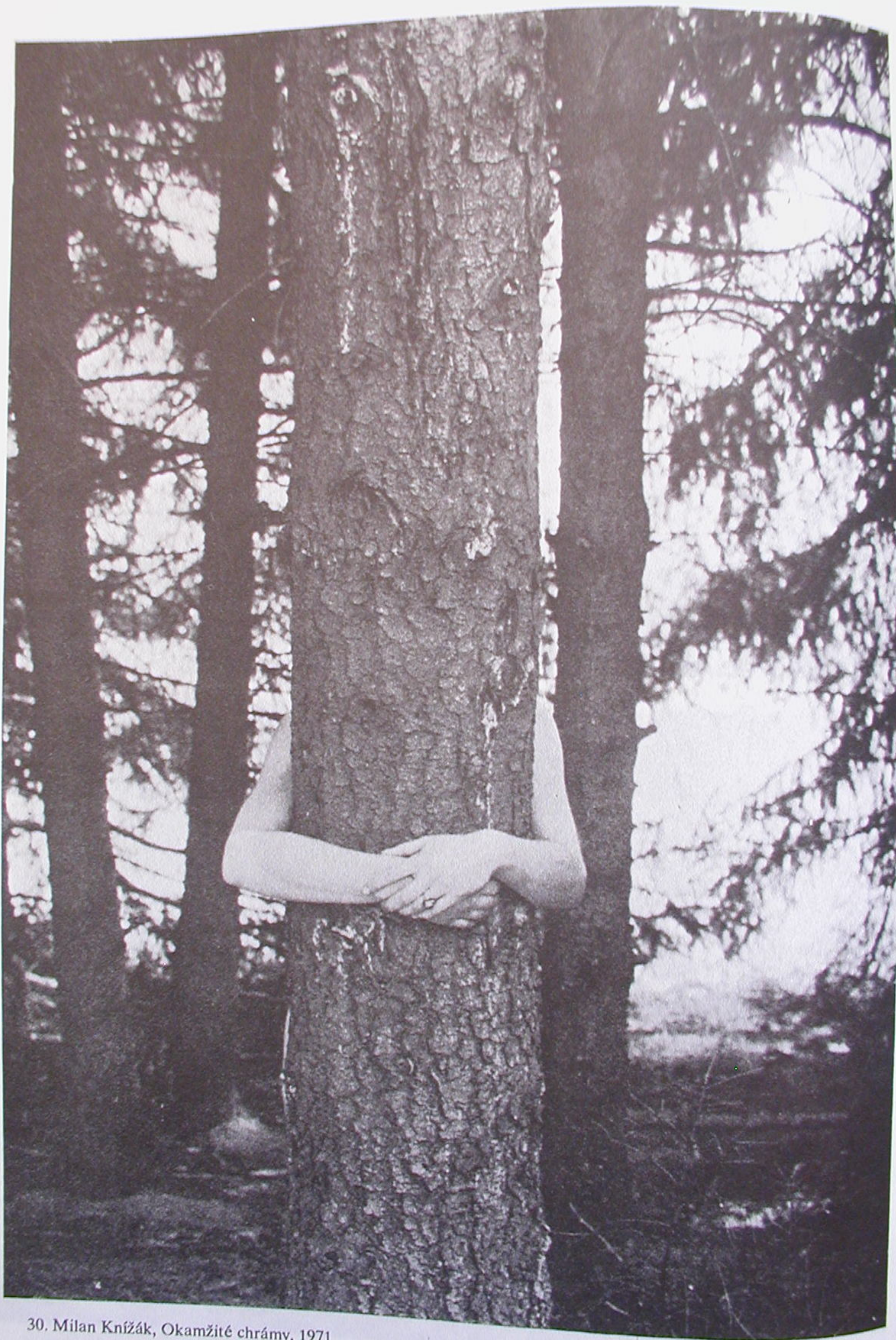
27. Margita Titlová, Bez názvu, 1982



28. Miloš Šejn, Padající slunce 23.6.1983 (Kresba plamenem, mé tělo, měsíc, jasná hvězda, svah vrcholu Zebína)



29. Vladimír Havlík, Pokus o spánek, 1982



30. Milan Knížák, Okamžité chrámy, 1971

Materiálové události

Materiál, někdy označovaný také jako hmota (například hmota barvy), byl vždy důležitým elementem výtvarné tvorby. Vždyť jedním ze základních rysů výtvarného umění je právě jeho hmotná existence, vznik artefaktu, vytvoření nové reálně jsoucí skutečnosti.

Tím, jak se výtvarná produkce postupně víc a více specializovala, upřesňoval se i vztah k materiálu, který používala. Některé materiály se hodily víc a jiné méně, některé se staly preferovanými a jiné byly prohlášeny za nevhodné. V evropském umění se tak už od starověku etablovaly hmoty "čisté" a "nečisté", totiž takové, s nimiž odpovědný umělec prostě nepracoval. Tak se olejové barvy staly váženějšími než křehká tempera, kov nebo mramor platily víc než hlína nebo sádra. Jistě to souviselo s problémem trvanlivosti, neboť celá staletí bylo umění chápáno jako činnost směřující k nepomíjivosti, k něčemu, co by bylo "aere perennius" - bronzu trvalejší.

Zásadní obrat ve vztahu k materiálu nastal ve 20. století. Výtvarné umění se tehdy rozloučilo se svou vazbou na řemeslo a výtvarnické cechy, ztratil se odvěký mecenáš a tím bylo narušeno i sociální postavení umělců. To mělo nepochybně vliv i na to, že se umělci již necítili vázání kvalitou používaných hmot a jejich apriorně stanovené hierarchie. Zároveň se, jak známo, začala pocíťovat celková únava z tradice a hledaly se jiné cesty vpřed. Umělci objevili význam mimoevropských a neklasických kultur, v nichž nalézaly významné zdroje podnětů. Herbert Read, anglický teoretik výtvarného umění, hovořil o šesti "exotických" stylech, které ovlivnily moderní umění. Jsou to: umění Japonska, kmenové umění Afriky, umění předkolumbovské Ameriky, rané fáze stylových epoch (např. archické Řecko, Etruskové), umění románské a konečně umění zvané primitivní: tvorba lidová, dětská, naivní, psychopatická.

Právě v kmenovém umění přírodních národů, ale i v umění lidovém nebo dětském, nikdy nebyl předepsán materiál. Tvořilo se z toho, co bylo právě po ruce, přesto vznikala silná díla. Ukázalo se, že ne materiál sám o sobě, ale především schopnost vnímat a prožívat jej plnými smysly tvoří základ uměleckého účinku. To byl velký, zásadní průlom do uměleckého myšlení tohoto století.

Protože umění klasické moderny, a zejména jeho avantgardní proudy, přiváděly všechny základní impulsy do poloh stále méně tradičních, ba často vysloveně extrémních, dostala i otázka materiálu velmi vyhraněnou podobu. Počáteční nesmělé pokusy kubistických a futuristických umělců s koláží a asambláží se brzy změnil v široký proud volně hledající stále nové a jiné možnosti materiálových proměn. Objektové umění se stalo jejich vyvrcholením a vytvořilo zcela původní druh výtvarné tvorby, stojící dnes již samostatně po boku malířství a sochařství.

Ukázalo se, že obměny materiálu mohou být i obměnami tvůrčího rázu a uměleckého účinku. Současně se však projevila i setrvačnost v myšlení vnímatelů, kteří některé změny tohoto druhu nechápali a nebyli ochotni se s nimi smířit. Snad i proto se vedle neustálého objevování nových modifikací a záměn materiálu objevuje i snaha minimalizovat jeho působení, objevuje se vůle po maximální prostotě, po radikální, až provokativně manifestované jednoduchosti.

Nedivme se Kurtu Schwittersovi, jenž založil svou tvorbu na akumulacích ze smetí, a který vytvořil desítky koláží z toho, co našel v papírech odhozených v koši. Jeho tvorba, pojmenovaná jako MERZ (podle zlomku textu na utrženém papíře), je oslavou triviality, zúrodňováním všednosti a povýšením nepotřebného a banálního na materiál umění.

Proud, který si v sedmdesátých letech získal označení arte povera (it. "chudé umění"), záměrně pracuje s nejběžnějšími přírodními jako je listí, tráva, haluze, kusy dřev, hlína či kamení. Tak bychom mohli pokračovat v mnoha směrech.



Důležitým předpokladem pro pochopení materiálové záměny v soudobém umění je rozšířené smyslové vnímání, reagování na skromné, minimální impulsy: na texturu a strukturu obrazového povrchu, na barevnost dřeva, vytvořenou jen vlivem povětrnosti, na patinu rezavého kovu. Při tom hraje roli i schopnost asociací, schopnost vytvářet si představy o tom, co takové materiály "obklopuje", co je svědectvím jejich minulosti, co evokuje situace, kterými prošly. Stará dopisní obálka podobně jako zapomenutá rukavice jsou objekty svědecké, nad kterými lze vzpomínat, uvažovat, meditovat o věcech nadčasového významu.

Smyslové a emocionální vybavení, které k tomu potřebujeme, je třeba vytvářet, cvičit, trénovat. Výsledkem pak bude stav označovaný jako mikrosensitivita, smyslovost vyznačující se mimořádnou jemností a hloubkou.

1. Sensorické objekty

Téma: Pozorujme svět organické přírody i umělý svět lidských produktů. Objevíme v něm objekty, které působí na naše sensory (smyslové receptory), a to nejen na zrak, ale také na hmat, čich i chuť. Bez ohledu na původní funkci takových objektů hledejme jejich "druhý smysl", který vidíme ve schopnosti podněcovat představy a zprostředkovat zvláštní vjemy.

Proces: Soustředíme se na vyhledávání a sběr objektů schopných intenzivně podnítit naše smysly. Postup sběru může být dvojitý: jednou lze začít empiricky, prozkoumáním vhodného prostředí (sklep, stará půda, sběr odpadu, smetiště), podruhé analyticky, totiž pouhým rozvažováním a vyvoláváním představ. (Pak již "jdeme na jisto" a vytypované předměty shromáždíme.) Uvědomíme si, co působí na hmat (hladký, drsný, teplý, studený), čím aktivizujeme čich (vůně, pach, dráždivé výpary), čím sluch (šustot, šterchání, drnění). Chuťové vjemy evokujeme spíše nepřímou, přes zrakové podněty: růžová pěna působí sladce, průsvitné krystalky vzbuzují dojem solí.

Souvislosti: V objektovém umění existuje celá řada autorů, kteří se zaměřili na vyvolávání smyslových sensací (eat-art Daniela Spoerriho, soft-art Claese Oldenburga, objekty se sádlem, medem nebo plstí z tvorby Josepha Beuyse aj.)

Čas: Sběr sensorických objektů je možno uskutečnit jednorázově - například na procházce lesem - nebo jej koncipovat jako dlouhodobý projekt, který může trvat týdny.

Pomůcky: Sklenice z bílého skla, mikrotenový sáček, krabice - vše jako prostory pro umístění "sbírky".

2. Akumulace

Téma: Z obecné představy asambláže se vyděluje jeden její typ, který pracuje s opakováním, tematizuje sériovost mechanické produkce nebo také reprodukční schopnost přírody. "Accumulation" znamená francouzsky shromáždění, seskupení. Akumulace směřuje na jedné straně k novému zvýznamnění banálních věcí, ale také k ironickému nadhledu, k akcentování prázdnoty a pomíjivosti falešných fetišů civilizace.

Proces: Účastníci akce, vybavení průhlednými sáčky nebo lahvemi shromažďují drobné předměty (i přírodniny) stejného druhu, tvaru nebo velikosti. Sbírka (např. oblázků, mušlí, tub, kuliček, zátek) je pak prezentována jako "nalezený objekt" ve skle nebo ve fólii bez dalšího aranžování nebo záměrně řazena a komponována na vhodnou podložku: lepenku, dřevo, sololit, plexisklo.

Souvislosti: Akumulace navozuje haptický a vizuální kontakt a různými materiály a vytváří intenzivnější vazby k předmětnému světu. Dominantním zjevem na poli akumulace (a zároveň autorem jejího pojmenování) je francouzský umělec Arman (vl. jménem Fernandez Armand), schopný dávat objektům i apelativní (protiválečné, ekologické) významy.

Čas: Realizace může být hotova v relativně krátkém rozmezí několika desítek minut, nebo ji lze rozvrhnout jako několikadenní projekt (průzkum určitého teritoria, projekt na dovolenou atd.)

Pomůcky: Tvarované lahve z čirého skla, ploché krabice s průhledným víkem, plexisklové obaly. Drobné přírodniny stejného typu, fragmenty rozebraného nebo rozbitého předmětu (hračka, starý budík, apod.).

3. *Boites d'allumettes* (krabičky od zápalek)

Téma: Zápalkové krabičky patří k velmi užívaným předmětům, vyskytují se všude. Krabička má svůj tradiční vzhled daný klasickou nálepkou, může však být i různě modifikovaná, zejména je-li určena jako turistický suvenýr. Pak mění tvar i velikost.

Proces: Vytvoříme si sbírku zápalkových krabiček a studujeme možnosti jejich proměny, ozvláštňení, dalšího zpracování. Soustředíme svůj zájem na tvar a velikost krabičky (zvětšování i několikanásobné), na zpracování nálepky (parafráze klasického typu Safety Match), na doplnění koláží a asambláží. Můžeme vytvořit dřevěný model zápalky s hlavičkou ze směsi tmele, písku a barviva. Transformace zápalkových krabiček jako "hommage" (fr. = pocta, vzpomínka) připomíná určité umělce: krabička s vypálenými, spečenými zápalkami na paměť "ohňového" umělce Bernarda Aubertina, krabička probitá hřebíky jako pocta Güntheru Ueckerovi, v igelitu zabalená krabička jako vzpomínka na Christa a jeho empaketáže.

Souvislosti: Výtvarní umělci se tu a tam zabývali návrhy na zápalkové nálepky (Mingoteova série španělských zápalek El Fuego), jiní je použili ve svých kolážích (Picasso, doklad v pražské Národní galerii) nebo zpodobnili v obrazech (Gerald Murphy a další pop-artisté).

Zápalkové krabičky zužitkovali i čeští umělci: objektové práce s použitím zápalek vytvořil Čestmír Kafka, individuální nálepky nebo celé krabičky najdeme v tvorbě Jiřího Tomana, Jana Steklíka, Jiřího Valocha, Jiřího Hadlače a dalších.

Čas: 1 - 2 hodiny

Pomůcky: Zápalkové krabičky různých velikostí, zápalky. Tuhý kartón, smirkový papír (simuluje plochu ke škrtání). Drobné předměty vhodné ke kolážím a aplikacím (hranaté špejle a dřevěné hranolky k imitaci sirek).

4. *Možnosti papíru*

Téma: Objev papíru ve starém Egyptě zavedl do lidského života materiál, který ovlivnil ba změnil celou řadu činností: stal se pomůckou pro psaní, sloužil balení a ochraně různých objektů, s jeho pomocí vznikla novodobá kniha, noviny a další tištěná informační média. Papír se stal podložkou pro kresbu a malbu, ovlivňuje stejně umění, techniku i vědu. Papír existuje v nespočetném množství druhů, na jedné straně splývá s textilem, na druhé s umělými hmotami. Stále je aktuální jeho klasická výroba ze dřeva (celulózy) a z textilního odpadu. Papír se objevuje i jako svébytný materiál výtvarný: využití papíroviny k modelování (papírmašé, fr. papier-maché), ke kašírování, k exponování jeho různých vlastností a kvalit (ručně čerpané papíry).

Proces: Vzpomínáme různé druhy papíru (kancelářský, kreslicí, savý, hedvábný, balicí, ofsetový, novinový, křídový atd.) a různé možnosti jeho použití (potištění, pokreslení, popsání, skládání, stříhání, řezání, trhání, barvení, voskování atd.) To vše sepisujeme, doplňujeme, slovně vysvětlujeme. Po této "konceptové analýze" začneme vzorky papíru zkoumat opticky i hapticky. Pozorujeme papír na stole i proti světlu (průsvitky, vodoznaky, slepotisky), trháme papír po vláknech i proti vlákně, zkoumáme jeho povrch, drsnost a hlazení, odolnost vůči vodě. Mačkáme různé vzorky papíru v dlani, snažíme se je změkčit, mechanickou cestou je zbavit potisku, apretury či plnění.

Na tužší papírovou podložku připojujeme rozdílné ústřížky či útržky papíru. Vytváříme souladná i kontrastní spojení vizuálním účinkem. Lze zkusit i chemické vymývání tisku popřípadě i přetisky takto uvolněných textů či ilustrací z jednoho papíru na jiný.

Máme-li k dispozici tekutou papírovinu (dá se vytvořit v mixeru z drobných papírových útržků a vody) zahájíme ruční výrobu papíru, bude silný a hrubý, současně zajímavý pro oko i hmat. Pomocí šablon a grafického lisu můžeme vytvářet slepotisky, sledujeme při tom vlastnosti papírů a jejich chování za vlhka a pod tlakem kovových válců. Zušlechťování papíru provádíme mořením, máčením, ražením nebo vzorováním či barvením škrobovou, benzínovou nebo karagenovou (= irský mech) technologií.

K destrukci papíru poslouží nůž nebo nůžky, také jehla, průbojník a raznice, stejně pemza, pilník, smírek či písek. Radikální zásahy můžeme provést kyselinou a zejména ohněm.

Souvislosti: Před několika lety se začaly objevovat výstavy s názvem Umění papíru. Některé byly založeny převážně technicky (ukázky výroby), jiné historicky (z dějin papíru a jeho používání), nejnovější se orientují především výtvarně: dokumentují možnosti, které výtvarnému umělci nabídl papír. V Praze se taková výstava konala v Ústavu průmyslového designu a zúčastnili se jí Adriena Šimotová, Čestmír Kafka, Adéla Matasová a další. "Dodatek" byl zveřejněn v Blansku roku 1987. Vystavovali Jan Činčera, J.H.Kocman a Miloš Šejn.

Čas: Podle rozsahu zvolených úkolů od 2 hodin do několikátýdenních lekcí.

Pomůcky: Sběrka různých papírů. Nůžky, nůž, škrobové lepidlo, jehla a nit, sešívačka, drát. K speciálním úkolům (slepotisk, benzínové papíry, destruované papíry, vymývaný tisk) je třeba řady pomůcek, které vyplynou z odborné literatury.

5. Empaketaže (*empaquetar* = fr. obalit, zahalit)

Téma: Romantická větev výtvarné tvorby (vychází především z citů a nebojí se sentimentu) objevila kouzlo enigmatického, to je skrytého a tajemného. Skrytost může být vyvolána tmou, ale také záclonou, rouškou, paravanem. Tajemnost tkví v neotevřených krabicích, dózách, v zavřených schránkách a kazetách. Tajemný je dárek pod vánočním stromkem, balík, který doručí pošta má zvláštní skrytost, je záhadou. Zahalený předmět bývá mnohdy tvarově neurčitý, amorfní, někdy připomíná něco, čím není.

Proces: Vytváříme hranaté balíčky, jedny ovázané stužkou, druhé v použitém papíře pod hrubým motouzem.

V další fázi balí všichni předmět jednoho typu - například vlastní botu - a usilují přitom o různost postupu: každý volí jiný obalový materiál (papír, plátno, plst, pytlovinu, igelit) a jiný způsob převázání (provazy, tkanice, stužky, nitky, lepicí pásky, spofaplast, zašití, zašněrování, omotání apod.)

Projekty vybraných předmětů, zkoumáme možnosti i způsob obalení: jednou jako ledabylý, improvizovaný "balík" (chráníme lustry před malováním pokojů), podruhé jako aranžovaný celek (zakrývání čelní stěny v sále řaseným textilem).

Pokusíme se zabalit telefonní přístroj, zednické kolečko, smeták, věšák na kabát, psací stroj apod.

Souvislosti: Mimo obecných souvislostí, které jsou uvedeny shora, využijeme zejména zkušeností umění 20. století. Dadaista a fotograf Man Ray už v roce 1920 zabalil a šňůrou zavázal šicí stroj, vzniklý objekt prezentoval jako Záhadu Isidora Ducassa. Rayova podnětu se po letech ujal bulharský autor Christo (vlastně Christofor Javašev). V roce 1958 přišel (přes Prahu a Vídeň) do Paříže, kde vytvořil svou první empaketaž: zabalení lahve a plechovky. Pak následovaly stále větší předměty: stoličky, trakař, motocykl, potom budovy (Muzeum moderního umění v New Yorku, Kunsthalle v

nejnověji pak most přes Seinu v Paříži.

Čas: 1-2 hodiny

Pomůcky: Balicí a vázačí materiály: papíry, krabice, plátno, pytel, plst', fólie, motouz různé síly, tkanice, stuhy. Nit a jehla. Lepicí páska, spofaplast, izolepa. Lepidlo. Předměty zajímavých tvarů vhodné k zabalení.

6. Fymáže (*fumage*, fr. = zakuřování, uzení)

Téma: Oheň je specifickou vizuální senzací. Nejen pro ničivou sílu, ale také pro světelné efekty, které ho doprovázejí. Pochodně, ohňostroje, hořící hranice dodnes fascinují. Plameny produkují zář i kouř. Černá sazí je hedvábně teplá, Číňané z ní vyrábějí tuš; umělci dvacátého století využívají stopy kouře, aby tematizovali odvěké taje plápolavého živlu.

Proces: Bílý list rýsovacího papíru držíme ve svislé poloze: těsně k němu přikládáme plamen svíce a nakuřujeme svislé pruhy ve zvoleném rytmu. Vodorovnou plochu tuhého papíru zakuřujeme krouživými pohyby svíčky, kterou držíme vespod. Pohyb umožňuje vytvářet "skvrny" nebo "mračna". Zastavíme-li plamen na jednom místě, papír prohoří. Propálené otvory rytmizují plochu, dovolují průhledy do tmy nebo pronikání světla.

Někdy celý papír spálíme, vzniklý popel (pokud je v kouscích) uchováme jako relikt akce mezi dvěma skly, ve sklenici apod. Jindy vtíráme popekl do dalšího listu stejného papíru, vytváříme strukturovanou nebo homogenní plochu, v níž je původní hmota "zachována" v jiném skupenství. Sugestivní stopy na papíře zanechá i hořící cigareta nebo zápalka, kterou na něm necháme vyhořet. Náročnější zásah vzniká při vypalování pomocí žhavých kovových liter. (užívaných na transportní bedny) nebo jiných kovových předmětů (matic, šroubů, tvarovaných drátů).

Souvislosti: Za klašika novodobé fymáže je považován rakouský surrealista Wolfgang Paalen (1905-1959). České umění zná tuto metodu z tvorby Václava Zykunda (kouř svíčky), Jana Steklíka (stopy sirek a cigaret), Stanislava Klimeše (stopy žhavých drátů). Vypalované litery na dřevě i na papíře se uplatňují v díle Eduarda Ovčáka. S popelem spálených papírů pracoval Dalibor Chatrný.

Čas: Nejzákladnější fymáž lze provést během deseti minut, ostatní záležitosti pak už jen na velikosti zakuřované či vypalované plochy a složitosti provedení.

Pomůcky: Kladívkový papír, svíčka, nehořlavá podložka. Kovové litery, kovové předměty, silnější tvarovatelný drát.

7. Etuda s rukavicí

Téma: Z triviálního předmětu, který nás doprovází celý život, lze vyvodit dvojí poznání: na jedné straně nabídnout "prožívání materiálu", na druhé straně dát zaznít romantické notě vzpomínky: rukavice je němým svědkem lidských situací, zhmotňuje jejich atmosféru, funguje jako suvenýr.

Proces: Analytická reflexe: výčet rukavic podle typů (prstové, palčáky), dle materiálu (plátno, nitě, vlna, kůže, kožešina, guma aj.), podle funkce (vycházkové, dětské, plesové, sportovní, ochranné atd.) a stupně opotřebení (nové, použité, opotřebené, historické).

Hmatové etudy: nasadíme rukavici na ruku a poslepu hmatáme, nebo ji nabízíme k doteku; mačkáme rukavici v dlani, vnímáme její haptické vlastnosti (hebkost, tuhost, pružnost, teplo, chlad atd.)

Rukavici páráme, preparujeme ji chladně a agresivně. Zkoumáme její konstrukci, rekognoskujeme její stříh a jeho jednotlivé díly. Získané "elementy" aranžujeme na podložku (kůži na pytlovinu, gumu na kov, pleteninu na dřevo) jako fiktivní didaktickou pomůcku pro rukavičkáře. - Jinou rukavici vycpeme papírem a upevníme na podložku jako živou ruku, která drží tužku, píše, hraje na klavír, je spoutána, probodena hřebem...

Další alternativa: rukavice je začleněna do obrazu-pasti (viz) a funguje jako generátor vzpomínek a nostalgických emocí.

Souvislosti: V galérii kroměřížského zámku visí plátno namalované holandským malířem 17. století Samuelem van Hoogstratenem. Je nazváno Zátíší s dopisem, bylo by však možné označit je jako Zátíší s rukavičkami. Mezi předměty, které zde fungují jako "němí svědkové" lidského soukromí, je fotograficky věrně zobrazen dopis, hřeben, nůžky, pero a dámské rukavice. Tajemné světlo, kterým je malíř obklopil, evokuje to, co minulo; zastavuje čas a vrací nás do něj zpět.

Čas: Vynecháme-li dobu, nezbytnou pro sběr materiálu, stačí k etudě zhruba dvě hodiny. Lze ji koncipovat i jako vícedílný projekt: oddělit analytickou část, rozlišit preparaci a finální realizaci obrazu-objektu.

Pomůcky: Staré rukavice různých typů, způsobilé ke zničení. Nůž, nůžky. Pevnou podložku zhruba 30 x 30 cm. Lepidlo, špendlíky, hřebíčky, papír, textilní odstřížky aj.

8. Etudy s botou

Téma: Bota patří k nejpotřebnějším součástem našeho osobního vybavení, je v našich klimatických podmínkách nanejvýš užitečná. Postupně se stala i předmětem reprezentativním, módním. Podobně jako rukavice je němým svědkem lidského života. Stopa, kterou bota vytváří, je stopou našich kroků a činů.

Botu můžeme zvýznamnit jako užitkový předmět, jako objekt svědecký (historický), jako technický produkt, jako výtvarné "dílo" dotvořené designérem.

Proces: Rozmýšlíme a sepisujeme různé typy bot; rozlišujeme je podle jejich konstrukce (opánky, sandály, polobotky, lodičky, holínky aj.), podle funkce (pracovní, společenské, sportovní) a konečně podle materiálu (plátno, kůže, guma, umělá hmota). Shromáždíme "botník" různých (nebo stejných) druhů bot. Vytváříme asambláže a akumulace s rozdílnými východisky: setkání protikladných velikostí, kontrasty materiálu, polarita starého s novým, historického s módním. Botu lze pomalovat, polepit, pošíť, doplnit drobnými atributy. Boty lze barvit, nastříkat jednobarevným sprejem, zasypat jemným pískem, sádrou atd. Lze ji odlévat nebo modelovat přímo na nohu. Může být rekonstruována jako zvětšený model (z papírů kašírováním na drátěné pletivo, ušitím z textilního odpadu nebo z plastiku), můžeme ji destruovat, trhat a párat, prozkoumat základní skladbu svršku a podrážky, rozřezat (vytvořit podélný "anatomický" řez), probíjet, pálit. Boty, zejména dětské, aranžujeme do improvizovaných vitrin, bedniček, do velkých sklenic, skleněných akvárií, koulí apod. Z jednotlivých částí preparovaných částí bot je možné vytvářet fiktivní didaktické tabule, simulovat vyučovací pomůcky pro obuvnické učně.

Souvislosti: V umění 20. století existuje řada výtvarných děl s námětem boty. Z nejznámějších vzpomeňme obrazy Vincenta van Gogha z roku 1887 a 1889, Magrittovy boty-nohy (Le modele rouge, 1935) nebo objekty dalších surrealistů (Miroa, Daliho, Oppenheimové). Všichni využili "magické záře" tohoto triviálního předmětu. K botám se váže i cyklus kolážových kreseb Andyho Warhola, z doby kdy pracoval pro newyorského obchodníka s obuví L. Millera. Také v nejnovějším českém umění lze objevit umělce, které tento námět zaujal - namátkou uveďme Ilju Sainera anebo postmodernistu Antonína Strážka.

Čas: Z uvedených postupů lze zvolit jeden a pak trvá práce nejvýše dvě hodiny. Je ovšem možné realizovat dlouhodobý projekt rozvedený do několika lekcí.

Pomůcky: Reprodukce výtvarných děl s daným námětem, sbírka různých typů bot (dětských, dámských, sportovních). Jako ukázka efektního stylingu poslouží lyžařská bota pro sjezd, buď jako přímá ukázka nebo v podobě reklamního prospektu či barevného inzerátu.

Pomůcky k ozvláštňování a preparování boty : barva a štětce, laky ve spreji, drobné předměty, drát, lepidlo, čalounická jehla, silná nit. Nůž, nůžky, menší pilka. K vytvoření

zvětšeného modelu použijeme silný papír, popřípadě drátěné pletivo, novinový a balicí papír, kliš, latexovou bílou barvu.

9. *Etudy s kožešinou (podle Lenky Jeřábkové)*

Téma: Srst je hapticky zajímavý materiál, který navíc má krásný vzhled (lesk, barva, zkadeření). Vyvolává archetypální pocity tepla, ochrany, pohodlí. Při jejím zkoumání (hmatem, zrakem, čichem) dochází k oscilaci představ: na jedné straně jsou obráceny ke světu zvířat, která člověk důvěrně zná, na druhé straně pak ke sféře lidské, zde jsou se srstí spojovány představy vlasů, vousů, oděvů nejrůznějších typů (kožichy, beranice, boty) a funkcí, případně i magických (zaječí packa jako talisman).

Proces: Výchozí motivací je vyprávění a vzpomínání na vše, co s představou srsti souvisí. Poté musí následovat sběr vzorků. Nejčastěji půjde o dostupnou srst králíčí, zčásti snad o srst ovčí (beránek) a o menší zbytky jiného kožešnického odpadu.

Vlastní práce nad získaným materiálem mívá pak dvojí charakter: srst lze kreslit a malovat, využít nejen barevnosti, ale i rytmu vytvářeného jejím vlasem. Rytmus vlasu lze vyjádřit i velkým přezvětšením, kresebně i barevně (tygří kůže). Jako obohacení využíváme fotografií kožešinových zvířat, ty lze dokreslovat, kolážovat. - Druhý typ realizací má objektový charakter a pracuje s přírodním materiálem přímo: srst nalepujeme na plochu, různými způsoby ji vrstvíme na pevnou podložku. Sledujeme při tom vytvoření "haptického objektu", který může patřit do hapestetiky - tvorby pro nevidomé. Záměrně kombinujeme jemnou a drsnou srst, dlouhý a krátký vlas, světlou a temnou barevnost.

Jinou variantou úkolu je pokus o vytvoření "srsti" z jiného materiálu - z vlny, z umělého vlákna, z papíru atd. Z vzorků různých kožešin montujeme pseudodidaktické tabule, vytváříme vzorníky (např. kožešiny pro různé teploty), popisujeme je názvy zvířat, z nichž údajně pocházejí. Závěrem práce s kožešinou je pak polepování různých reálných předmětů srstí. Vzniká tak bizarní změna jejich celkového působení, "změkčení" původně tuhého materiálu: např. kladivo potažené králíčí srstí, kožešinová ruční pilka, chlupatý hrnec apod.

Souvislosti: Klasickým východiskem soft-artu (sochařství měkké hmoty) a současně ukázkou záměny funkce (anti-funkce) je světoznámý objekt švýcarské surrealistky Meret Oppenheimové *Šálek se lžičkou a podšálkem*. Byl vytvořen v roce 1936 a je nyní exponátem Muzea moderního umění v New Yorku. Běžný díl čajového servisu je potažen liščí (?) srstí a proměněn v bizarní objekt s "jinou" (totiž snovou) funkcí.

Čas: K realizaci etudy je třeba dostatek času k intenzivnímu sbírání vzorků. Vlastní práci lze rozdělit na tři základní fáze (haptické objekty, vytváření umělých kožešin, práce na kožešinových objektech denní potřeby). Každá vyžaduje minimálně 2 hodiny práce.

Pomůcky: Dostatečný výběr odstřížků kožešin různého druhu a barvy. Podložky (lepenka, sololit, dřevo) pro jejich aranžování. Pomůcky pro upevnění vzorků na podložku: lepidlo, květinářské dráty, hřebíčky či špendlíky. Nůžky, nůž. Předměty, které lze srstí potáhnout - například hrníček, kladivo, pilku-ocasku, starý telefon. Jehlu a niti k jejich zašití.

10. *Etudy s neobvyklými materiály*

Téma: Předchozí etuda s kožešinou ukázala na zvláštní účín, který v nás vyvolává záměna materiálu běžných předmětů. Jev je to všem běžně známý: na velikonoce pečeme piškotového beránka, z těsta modelujeme figurky, z perníku slepujeme chaloupku. Šijeme hadrová zvířata, klauna s předlouhýma nohama, někdy také i auto nebo lokomotivu.

Princip materiálových záměn je možno rozvádět v mnoha variantách a modifikacích.

Proces: Vymýšlíme materiály, které by mohly posloužit shora uvedenému záměru. Zde je několik příkladů:

- kůže slouží k potahování a polepování předmětů denní potřeby,
- z textilu lze ušít telefon, bouchy, vodovodní kohoutek,
- listy nebo traviny zajímavě promění botu nebo klobouk,
- jehličím lze polepit stránky i vazbu knihy,
- vlasy nebo vousy změni jakýkoli objekt,
- sypké materiály: sádra, cement, sníh, jemně přeseť písek nebo hrubá mouka účinně působí při zasypávání (posypávání) členitých předmětů. Příkladem je jemně zasypaný psací stroj (z dílny německé autorky Renaty Wehové) na jehož klapkách se vytvořily drobné kužele písku,
- těstovité, vazké materiály: těsto i bláto mohou věci kolem nás obalit, zaplavit, zdeformovat. Možná zprvu zapůsobí odpudivě, ale zároveň obsahují i něco neočekávaného a výrazově působivého.

Souvislosti: Rejstřík příkladů, které bychom v této souvislosti měli uvádět, je široký. Sahá od prací pop-artisty Claese Oldenburga (obří dorty šité z voskovaného plátna) přes práce minimalisty Roberta Morrise (objekty z plsti) k pomíjivým dílům reprezentanta arte-povera Mario Merze, až po realizace s margarínem Josepha Beuyse. Výjimečnou kapitolu z této oblasti tvoří nepochybně "umění k snědku" (eat-art), nabízené v originálním düsseldorfském restaurantu Daniela Spoerriho. Z českého umění připomeňme namátkou betonovou knihu Milana Knížáka (vystavenou na Artist s Books v Teheránu, 1978), sněhové plastiky Ivana Kafky (Sněhové krychle, 1980, Koule na Bílé hoře, 1984), kovové piliny a magnety v tvorbě Dalibora Chatrného.

Čas: Každá realizace předpokládá předchozí přípravu materiálu, která může být různě dlouhá. Vlastní práci lze uskutečnit v jedné hodině.

Pomůcky: Podle volby úkolu volíme i pomůcky: zbytky textilu, fólie, kůže, přírodní materiály jako traviny, listy, jehličí, sláma, led, sníh; sypké materiály jako sádra, písek, uhlí, hlína, "jedlé materiály" jako mouka, těsto, margarín, med, živočišné materiály jako srst, vlasy, vousy (i umělé), atd. atd.

11. Kniha-objekt

Téma: Kniha - stejně kniha svitková jako listová kniha-kodex - byla vlastně vždy výtvarným objektem. Stačí vzpomenout na pouzdra svítků nebo na nádherné vazby a iluminace středověkých rukopisů. Po "éře Gutenbergově" (McLuhan) je v nové době zřejmý návrat ke knize zpracované lidskou rukou. Znamená negaci průmyslově vyráběných sériových tisků, nahrazení masovosti čímsi individualizovaným a jedinečným. Kniha se stává uměním. Knihu lze ručně vázat, lze ji znovu ručně opisovat, ilustrovat, lze jí dát netypický formát i vzhled. Knihu chápeme i jako vzpomínku, jako skvost či poklad, jako svědka nejosobnějších názorů, nálad, pocitů ...

Proces: Předpokládáme základní znalosti o tom, co je knižní blok, co vazba, desky, přídeští, předsádka, titul, frontispis atd. Začneme zpracováním libovolné knihy. Ujasníme si tři okruhy transformace:

a) interpretaci textu zahájíme označováním stejných písmen nebo jejich vzájemným spojováním, zakrýváním vybraných slov, přeškrtnutím řádků, aby byly zčásti čitelné, chemickým vybělením některých částí textů, vystřihováním slov a dalšími způsoby "preparace",

b) transformace knižního bloku probíhá mnoha různými způsoby: skládáním listů, ořezáváním i prořezáváním, odstřihováním a prostřihováním, zakuřováním a opalováním, probíjením i propichováním, protahováním nití, prošíváním nebo slepováním stránek. Jednotlivé listy lze ohýbat, v rozích zakládat, kolážovat, polepovat. Knižní blok lze prokládat jinými druhy papíru, lze ho znovu vytvářet z nezvyklých materiálů, například z ručně čerpaného papíru vlastní výroby. Knižní blok lze propalovat

kovovými literami, rozžhaveným drátem, raznicemi. Řadu transformačních postupů lze opakovat na základě zkušeností získaných při práci s papírem.

c) metamorfózy knižní vazby rozčleníme do dvou skupin: první vychází z klasické vazby a využívá všech možností, jež se zde nabízejí: koláže, aplikace a intarzie obou desek, zásahy do hřbetu (texty, vazby aj.) a konečně úprava předeštlí a předsádky. Druhá skupina proměn vychází z neklasicky pojaté "vazby", kdy desky nejsou spojeny hřbetem, ale blok drží jen dvě prkénka (lepenka, kov, plexisklo). Celek je ovázán motouzem, tkanicí, uzamčen řetízkem a zámkem.

K preparovaným knihám můžeme přidávat různé doplňky: netradiční exlibris v podobě přívěsků a sigilií (pečetí), nebo ochranné obaly (kazety) z kartónu, kůže, dřeva apod.

Souvislosti: Alternativní knihy jako autorské výtvarné objekty se v soudobém umění rozšířily zejména po roce 1975. Na 6. kasselské Documentě (1977) byla knihám-objektům věnována samostatná sekce, v níž bylo shromážděno značné množství exponátů různých světově proslulých autorů. Sešli se zde konceptualisté (George Brecht, Marcel Broodthaers) spolu s aktivisty Fluxu (Robert Fillou, Milan Knížák, Allan Kaprow, Joseph Beuys, Wolf Vostell), minimalisté (Carl Andre) i umělci jiné orientace (Gotthard Graubner, Daniel Buren, Jochen Gerz, Victor Vasarely aj). České knižní objekty se v posledním desetiletí objevily na výstavách umělecké knižní vazby (Trienále knižní vazby) v experimentální části, kde vystavovali J. H. Kocman, Jiří Hadlač, Dalibor Chatrný, Jan Činčera, Miloš Šejn a další.

Čas: Podle náročnosti je možné využít mnoha hodin po řadu týdnů.

Pomůcky: Kniha, kterou lze ozvláštnit různými zásahy, popřípadě i tak, že již není v původním smyslu použitelná. Zvláště se hodí knihy s mohutným knižním blokem - například velké jízdničky, telefonní seznamy, veletržní katalogy - nebo knihy s pevnými deskami. Ty pak slouží ke kolážování, k aplikacím různých materiálů apod.

Ostatní materiál a nástroje volíme podobně jako v lekci věnované úpravám papíru. Obdobně lze využít pomůcek pro fymáže nebo asambláže.

12. Obrazy-pasti

Téma: Pokusme se "vyjmout" z obvyklého běhu života jediný okamžik. Nabízí to momentní fotografie, můžeme však dosáhnout podobného výsledku i v hmotné, objektové podobě: fixujeme, zviditelníme a ozvláštníme určitý krátkodobý stav ve světě věcí. Tím mu propůjčíme specifický význam, který vede k monumentalitě i k intenzivnímu poselství.

Proces: Hledáme, objevíme si banální situaci "ze světa věcí": stůl a relikty snídaně, toaletní stolek po ranní úpravě zevnějšku, zásuvku s kancelářskými potřebami, pracovní desku se šitím, vysypanou domácí lékárníčku.

Nekomponované, náhodné seskupení různých věcí na vymezené ploše přilepíme, přibijeme či našijeme na vhodnou podložku. Celek ozvláštníme tím, že jej zavěsíme na stěnu, vodorovnou plochu sklopíme o 90 stupňů. Asambláž tak proměníme na obraz-reliéf.

"Zcizení" skutečnosti dosáhneme tím, že celý objekt nastříkáme jednolitou barvou: bílou, černou, stříbrnou.

Souvislosti: Obrazy-pasti (francouzsky: tableau-piege) realizoval jako první Daniel Spoerri, člen francouzské skupiny Nových realistů. Tematizoval "kouzlo okamžiku" a dal tak novou dimenzi vztahu věcných objektů k času. Spoerri připouští stárnutí svých pastí (nemají být konzervovány ani čištěny), a tím dodatečně polarizuje "momentální stav" a "plynoucí trvání".

Čas: Máme-li předem vytypovanou vhodnou situaci (výsek skutečnosti) a připravenou odpovídající podložku, lze obraz-past vytvořit během jedné, dvou hodin.

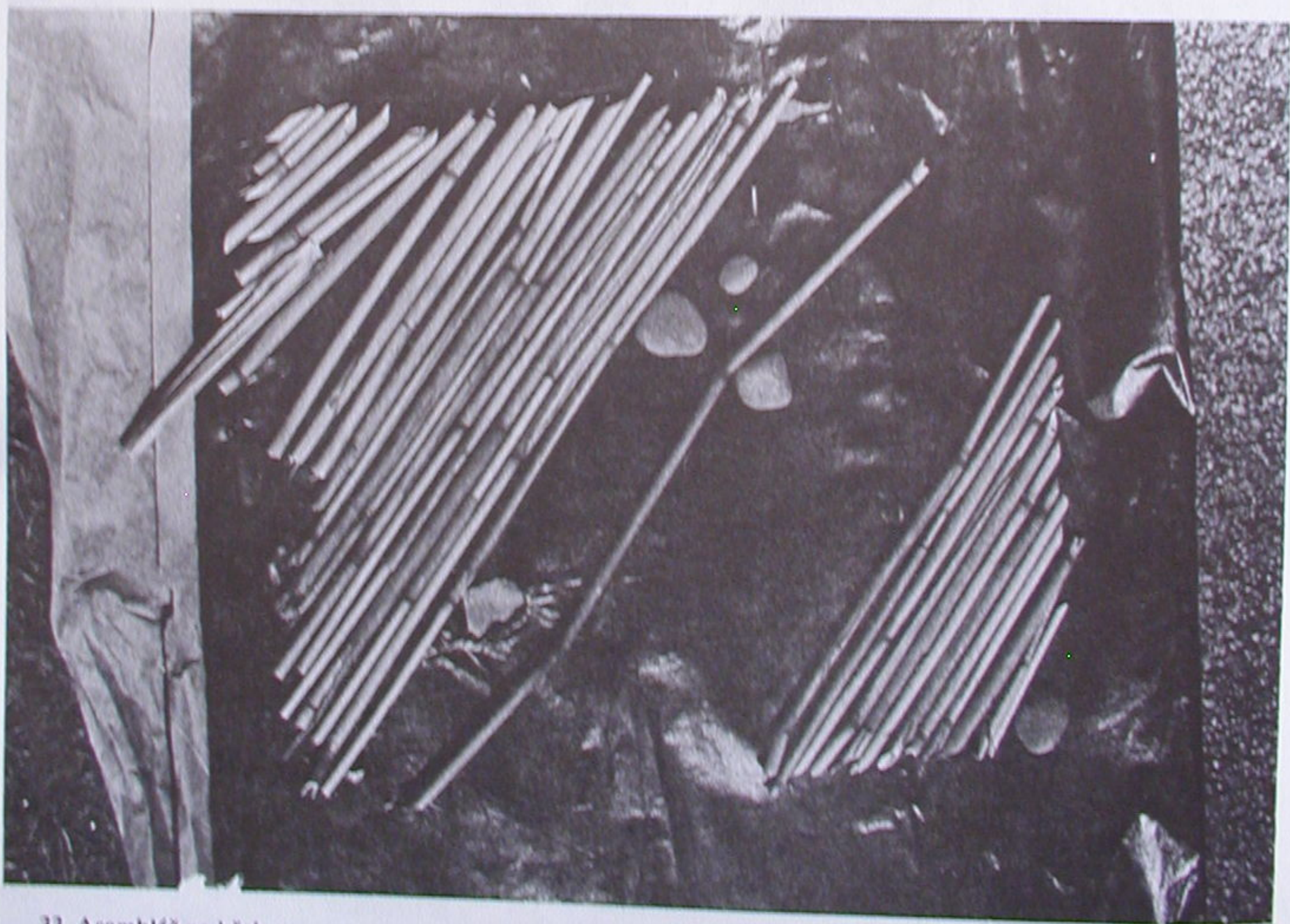
Решение: ... (text is very faint and illegible)



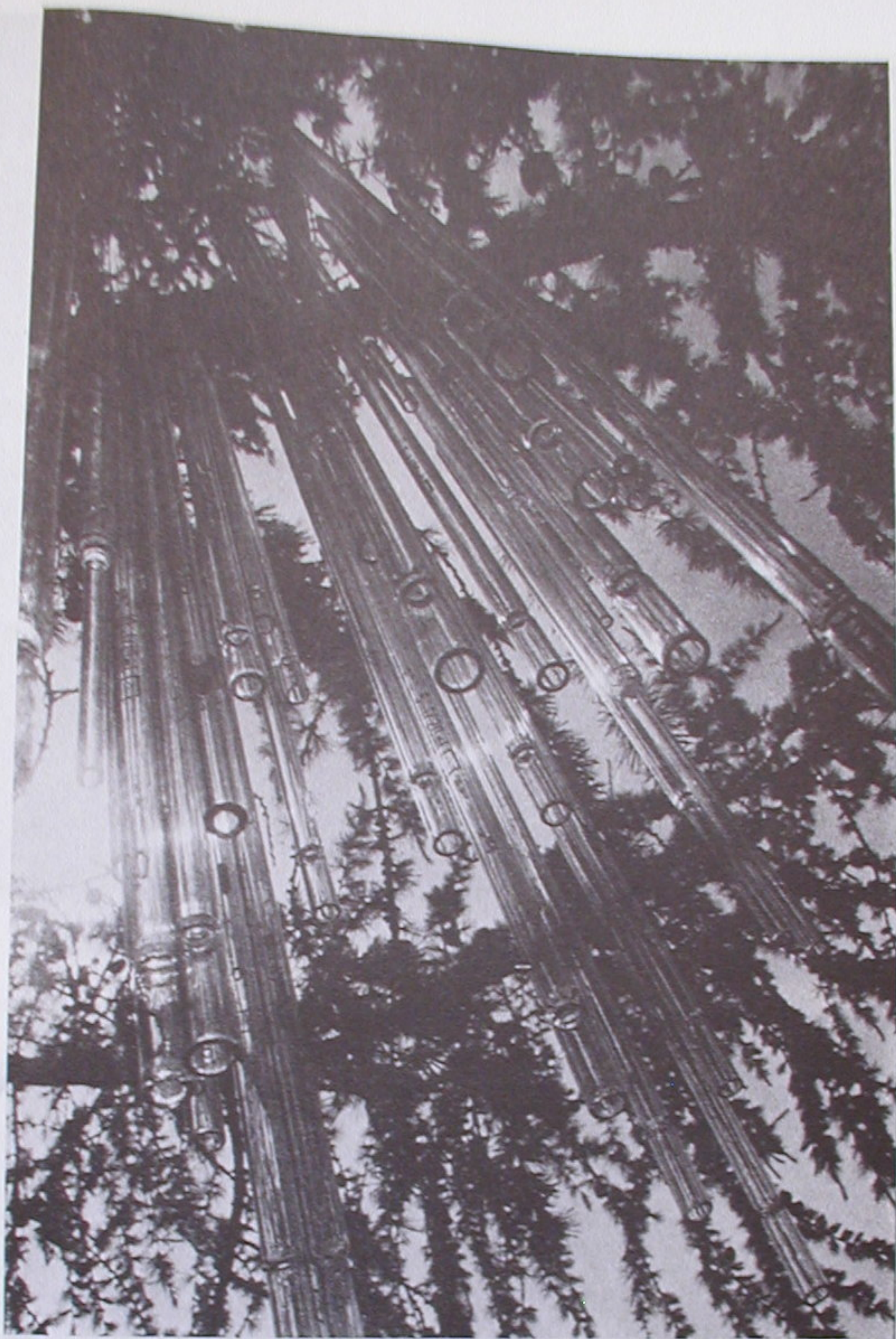
31. Alkalmazó télo



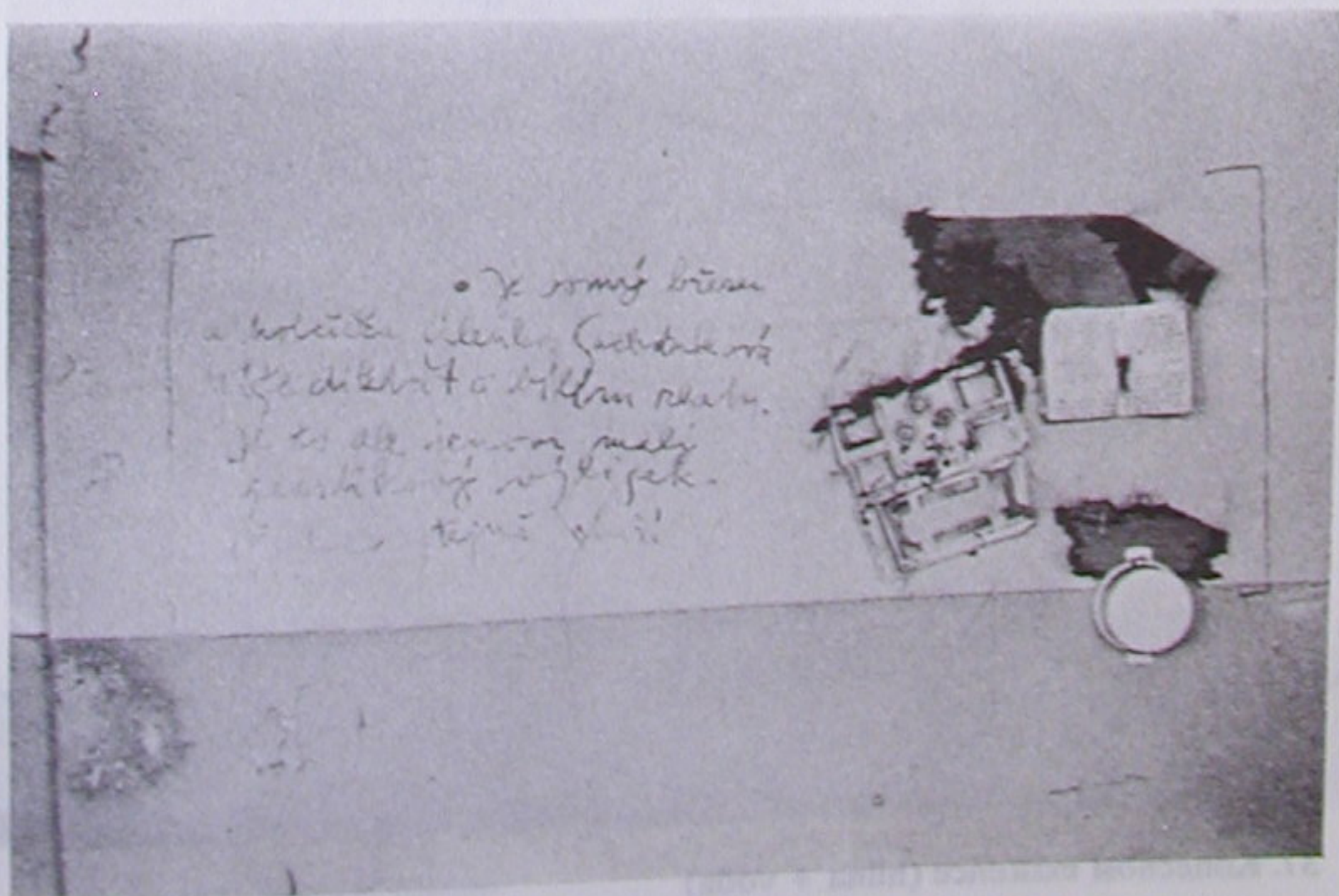
32. Transfer přírody (obraz past)



33. Asambláž na břehu



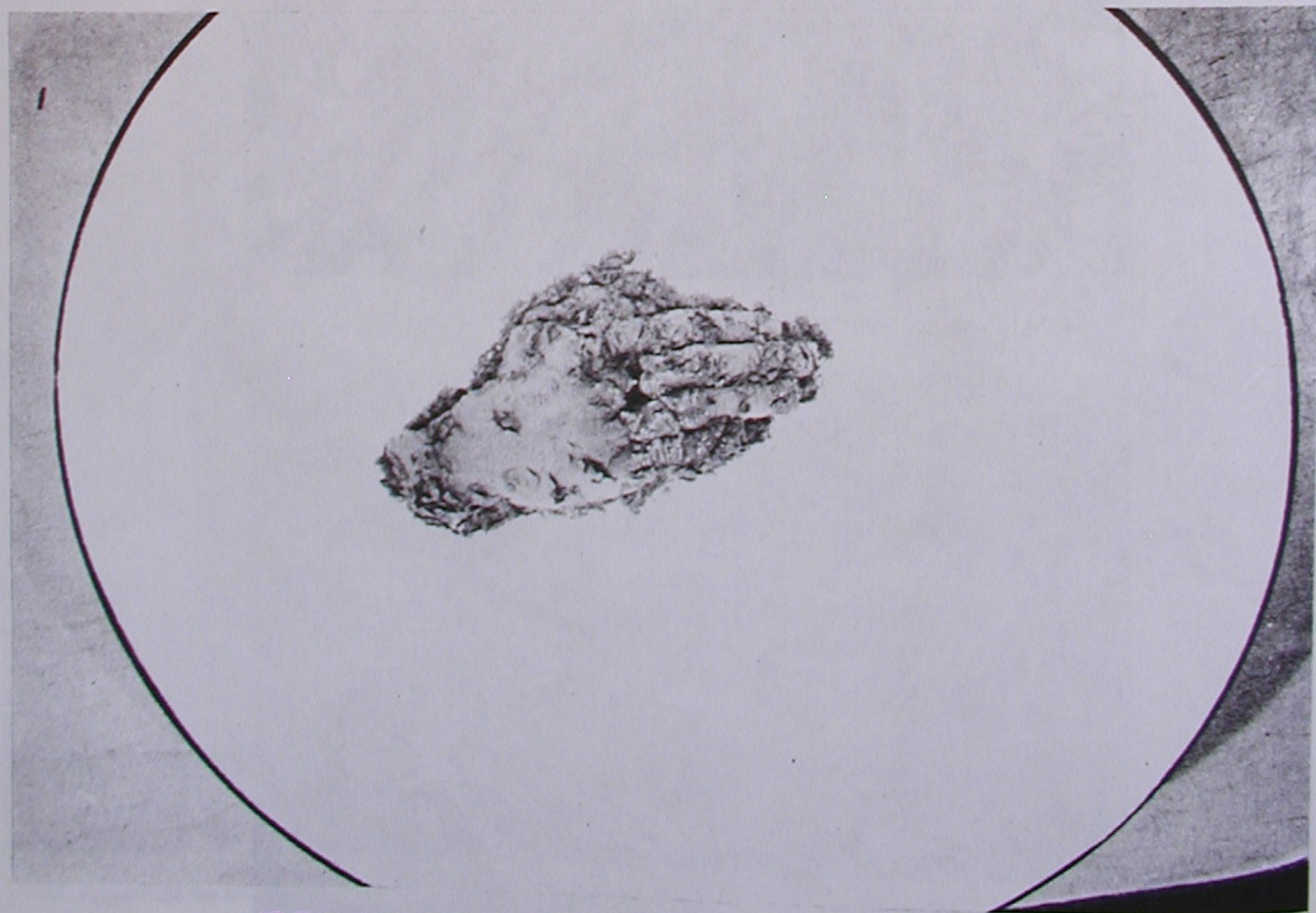
34. Sklo - slunce - vítr (objekt pro vítr)



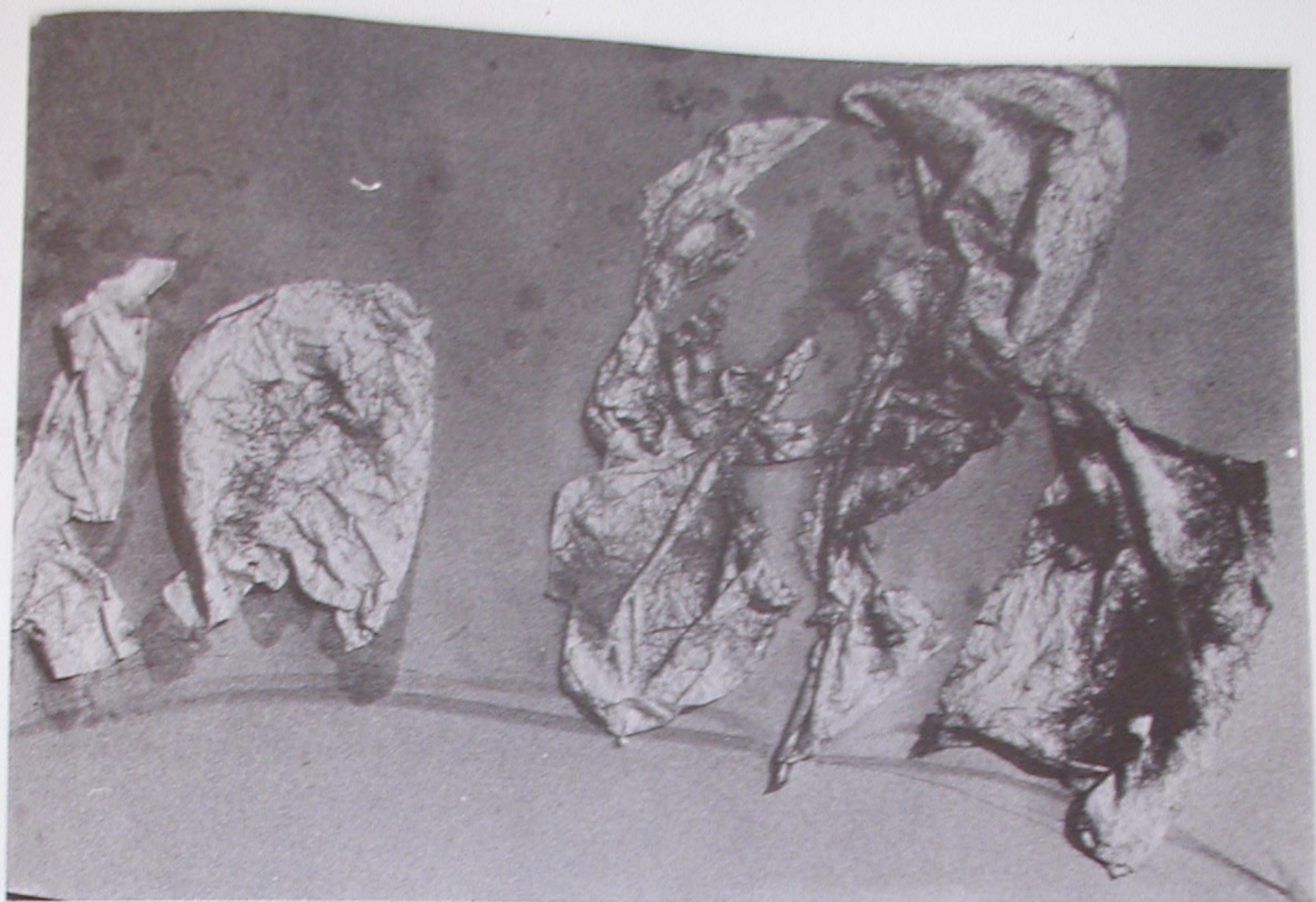
35. Hořící asambláž



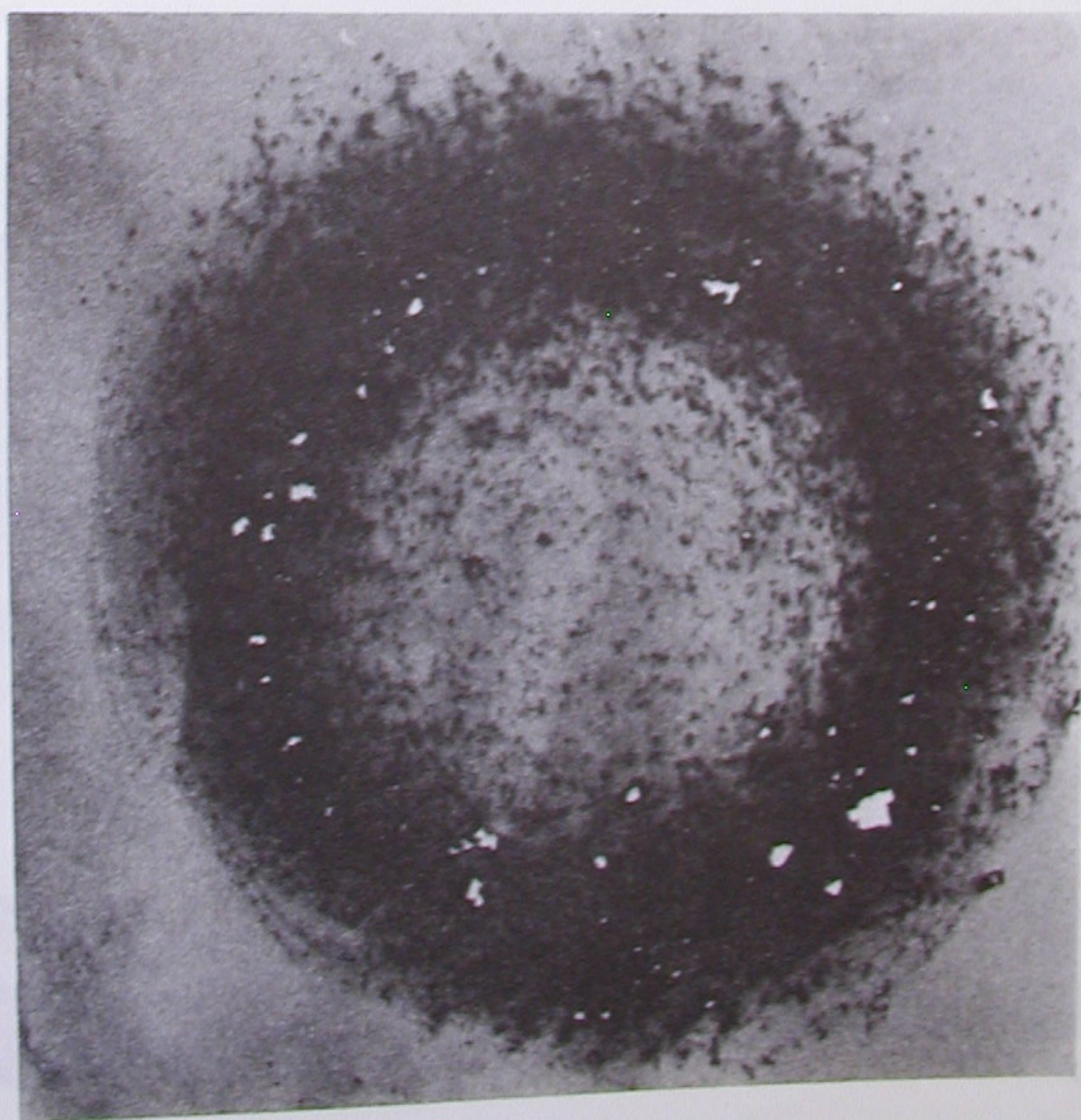
36. Metamorfóza rukavice



37. Konečnost existence (hlína + voda)



38. Papír - voda - lidské ruce



39. Kruhová frotáž hlinou



40. Kouřová malba - fymáž



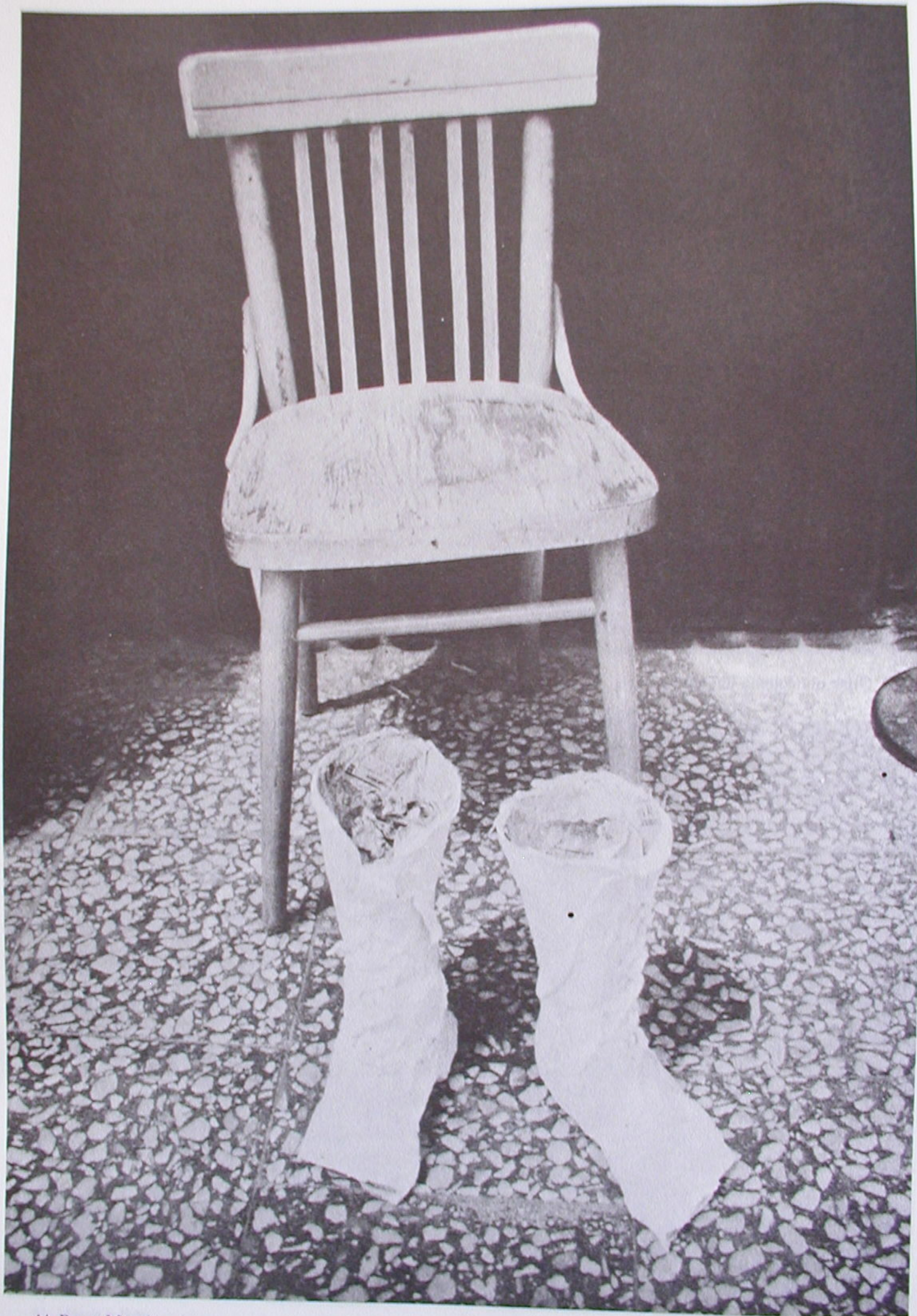
41. Hlava a listy



42. Otisk obličeje na jemném papíru



43. Ozvláštňení obličeje



44. Pocta Magrittovi

S nasazením vlastního těla (body-artová cvičení)

Chcete-li si s patřičným porozuměním přečíst tuto kapitolu, začněte nyní jiným způsobem čtení než je obvyklé. Pokuste se, prosím, realizovat následující pokyny: Nejprve uchopte tuto skripta oběma rukama a pak se velmi pomalu postavte. Bez ohledu na prostředí, v němž se právě nacházíte a bez ohledu na to, zda se na Vás někdo dívá nebo jste sami, zvedněte text pomalým pohybem před svůj obličej a pokuste se stát maximálně vzpřímeně. Klidně, soustředěně a beze spěchu čtěte další řádky. Uvědomujte si váhu svých paží a pevnost ramen, snažte se právě v ramenou vycítit oporu celé postavy. Jistě si už uvědomujete určitou vznešenost tohoto držení těla, i když tu podivně paradoxní roli hraje nezvyklý způsob četby. Nezapomínejte ani na pomalé zklidňující dýchání.

Pokračujme dál - stále cítíte oporu v hrudníku a pevnost ramen a s pohledem stále upřeným do těchto řádků zcela pomalu přenášíte váhu na špičky nohou a velmi, velmi pomalu nakláníte vzpřímené tělo vpřed. Ramena a pevná páteř jsou dokonalou záštitou rovnováhy. Tělo je rovnovážnou pružinou. Při tomto postoji je vaše tělo nyní v úplně jiné výšce než při normální chůzi - určitě cítíte to nezvyklé prázdno kolem odhmotnělých lýtek - možná už nastal ten okamžik, kdybyste mohli zavřít oči a znovu a ještě zřetelněji vnímat prostor kolem svého těla. Rovněž sami sebe si teď uvědomíte možná jinak - vždyť z té výšky, v níž jsou vaše pevná ramena, je dolů ke kolenům a kotníkům nesmírně daleko. Zavřete text, zavřete oči a několik minut zkuste soustředěně vnímat váhu a prostor vlastního těla. Oči se právě zavírají, možná už samy, bez vaší zjevné vůle ...

... okamžik vašeho nového pobytu na Zemi skončil, opět se už vracíte do role čtenáře. Právě jste ukončili zcela malou tělovou etudu, při níž nešlo o žádné psychologické podtexty či estetizující procesy, ale o aktivizaci vnímání fyzikálních vlastností těla, a to v jiné rovině než v běžných situacích.

Pohled na otevřenou lidskou dlaň s jejími nádhernými vráskami i hladkými bříšky prstů může být stejně dokonalým výtvarným zážitkem jako síla, která dokáže mnohé stisknout, pomačkat či dokonce rozdrtit. Tělové aktivity intermediálních uměleckých projevů převážně využívají právě základních fyziologických hodnot rukou, nohou, obličeje i celého těla. Ryze výtvarné aspekty nejsou při tom ničím prvořadým, ale spíše se stávají součástí širšího souboru vjemů, zážitků, činností a jejich výsledků. I když u akcí tohoto typu hraje často značnou roli vizuální zážitek (především na straně diváků), rozhodující je míra vnitřního prožitku. Tělové akce, podobně jako akce happeningového typu, zpravidla nejsou zprostředkovateli sdělení či nositeli symboliky jako např. obraz nebo socha, ale naopak toto sdělení přímo realizují a reprezentují. Sdělením je probíhající děj, aktivita, činnost. Na vlastním těle zkoušíme jinou podobu aktivity než jakou známe z běžného života. Najednou se dostáváme do polohy poezie - i básník totiž používá běžná slova, ale vytvoří z nich něco obecnějšího a hlubšího. Tvoří z nich novou skutečnost.

Aktivním vytvářením nezvyklých situací můžeme formulovat určité poznatky, nově diagnostikovat vazby mezi členy kolektivu, aktivizovat vlastní i cizí senzibilitu, poznávat osobnost jednotlivců i sebe samých. Tělovými etudami či akcemi nacházíme novou podobu vnímání vlastního těla, jinak dokážeme vnímat tváře a pohyby lidí kolem sebe, vstupujeme do nových podob interakce s přírodními ději.

Zamyslíme-li se nad typy tělových akcí, které známe z tvorby umělců 60. a 70. let, uvědomíme si jejich široké rozpětí od lyrických poetických projevů, jako třeba výše popsaná akce Soni Švecové, až po bolestné sebetřýznění Petra Štembery. Aktivizace lidské tvořivosti a citlivosti je však nesporná v obou těchto mezních případech. Pro činnost s mladými výtvarníky i se skupinami dospělých, dokonce i z různých profesních oborů, můžeme tedy využívat inspiraci z rozmanitých podob tělového umění. Je samozřejmě nezbytné, aby charakter jednotlivých cvičení a etud odpovídal věkovým, sociálním, zájmovým a individuálním specifikům skupiny. Mnohá z cvičení uvedených v této kapitole mohou být stejně emotivním zážitkem pro sedmileté děti, jako pro dvacetiletého vysokoškolačka, jiná jsou pouze naznačeným impulsem, který je třeba individuálně přizpůsobit.

Důležité jsou i ryze technické okolnosti akcí. U řady z nich je například nezbytné překonání prvních rozpaků, ostychu či rozptylujících úsměvů. Ten pravý důrazný zážitek se mnohdy dostaví teprve po překonání živých a nesoustředěných reakcí účastníků i po překonání pocitu stereotypu, když jednoduchý děj necháme probíhat delší dobu. Právě onen minimalisticky využitý prvek "nekonečného" opakování často rozhoduje o vyznění akce. Za vhodných okolností lze řadu etud dovést od prvotní atmosféry plné hravosti a harmonie až k mezní hranici fyzické bolesti, utrpení a silného, třeba i negativně vyznívajícího psychického zážitku. Samotné tělo je dostatečně tvárné a bohatý prostředek vyjádření prožitku.

Následující popis jednotlivých cvičení a etud je sumarizací několika základních typů akcí. Některé z nich lze využít jako motivační podnět k jiným výtvarným činnostem, jiné, vhodně propojeny, mohou vytvářet dlouhodobý celek. Pokud tento typ aktivit budeme využívat v pedagogické práci s mládeží, je dobré respektovat i vlastnosti prostředí, v němž se činnosti mají odehrávat, u některých meditativních akcí má prostředí mnohem výraznější podíl na vytváření atmosféry než u běžných výtvarných činností. Nezbytné je i maximální soustředění toho, kdo akci vede. K patřičné koncentraci možná postačí i krátká etuda - třeba jen vzpřímený postoj, ruce zvednuté před tělem, pevnost ramen a několik okamžiků tichého stání se zavřenýma očima ...

A. Cvičení představivosti

1. Pohybové vyjadřování - kontrast chladu a tepla

Téma: Vyjádření určitých symbolů, vlastností, dějů a pojmů pomocí pohybu nemusí být pouze záležitostí profesionálně zaměřených oborů (divadlo, balet, tanec). Tělo je přirozeným vyjadřovacím prostředkem i bez speciálního školení. Stimulem k rozvíjení tvořivosti jsou často jen samotné abstraktní představy předcházející faktickým činnostem. Cvičení zaměřené na vnímání či formulaci kontrastu chladu a tepla kombinuje abstraktní představu a reálný děj.

Proces: Vedoucí akce sugestivními slovy vyzve účastníky, aby se pohodlně v hloučku posadili a pokusili se vybavovat si nejrůznější podoby svých vlastních pocitů chladu a zimy. Jde o využití vzpomínek i ryze osobních představ, které mají v účastníkově mysli vyvolat pocit chladu. Záleží na sugestivě úvodního komentáře, později i na době, po jakou mají účastníci setrvat v klidu a soustředění, třeba i se zavřenými očima, a maximálně se soustředit na vlastní "vyvolávání" zimy. Svůj komentář ukončí vedoucí pokynem, aby všichni setrvali v kruhu svých představ a určí k tomu přesný časový úsek.

Po jeho uplynutí vyzve účastníky, aby se uchopili za ruce, tak jak vedle sebe sedí a snažili se uvědomit si svoje pocity. Etudu je možné uzavřít i slovním vyjádřením pocitu, který se při dotyku sousedovy dlaně dostavil.

Souvislosti: Cvičení představivosti a kreativity založené pouze na abstraktních představách, nikoli na praktické činnosti, využívají ve svých seminářích např. polští pedagogové a psychologové skupiny pARTner. Při vhodně navozené atmosféře může být abstraktní fantazijní zážitek podobně intenzivní, jako zážitek ze skutečné akce. Tento aspekt sblíží mnohé tělové akce s konceptovým uměním. Podobně lze realizovat i jiné podoby kontrastu - ať už jako samostatné akce nebo jen drobné aktivizující etudy před činnostmi jiného zaměření.

Čas: Podle věkové či sociální charakteristiky skupiny i podle momentální situace může akce trvat pět až deset minut.

Při soustředěném kolektivu však bude účinek kontrastu silnější, když doba tichého představování přesáhne dvacet minut.

Pomůcky: Pro správný účinek této etudy je velmi vhodné, když se účastníci mohou posadit na zem na koberec, polštáře či podložky. Už samotné sezení ve skupině na zemi přispívá k eliminaci vžitých stereotypů a zábran.

2. Pohybové vyjadřování - pojmy-sochy

Téma: I bez odborného pohybového školení dokáže každý z nás vyjádřit určité pojmy a symboly vlastním tělem. To přispívá k aktivizaci představivosti i k vytváření bližních vztahů v kolektivu - zejména pokud se jedná o skupinu lidí, kteří se ještě příliš neznají. Zadané pojmy se účastníci snaží vyjádřit buď strnulým postojem (sochy) nebo stylizací pohybu. Nejdříve pracuje každý samostatně, postupně plní úkoly dvojice a skupinky.

Proces: Činnost je řízena pokyny vedoucího, který upřesňuje čas a způsob provádění. Ve volném prostoru se všichni rozmístí a pomalé neuspořádané přecházení přerušují zastavením a setrváním v poloze, která vystihuje zadanou skutečnost (charakter postavy, děj, vlastnost). Postupně lze zadávat i zdánlivě neproveditelné pojmy (např. závist, nerozhodnost) - není podmínkou, aby realizace byla jednoznačně čitelná, důležité je probouzení aktivity a chuti problém řešit.

Vytváření "soch" ve dvojicích se daří, když se účastníci rozmístí do kruhu a daný pojem předvádí jen jedna dvojice, ostatní ji pozorují a komentují. Je vhodné ponechat vždy určitý čas na přípravu realizace.



Rovněž při pohybovém vyjadřování jevů mohou úkoly směřovat k postižení osobnosti - např. pouze charakterem chůze postihnout svoji povahu, jen chůzí vyjádřit svoji dobrou nebo špatnou náladu apod.

Souvislosti: Podle charakteru celku, v jehož rámci jsou tyto etudy realizovány, můžeme směřovat k individuálním body-artovým kreacím (i k performancím) nebo pohybové vyjádření využít jako součást psychologických her i sociální diagnostiky. Je možné orientovat se více k rovině dramatické výchovy - pak mohou mít etudy podobu aktivizujícího rozcvičení před rozsáhlejší dramaturgií.

Čas: Promyšlený cyklus těchto aktivit může být realizován jako několikahodinová akce nebo mohou podobné etudy posloužit jako aktivizační cvičení před jiným typem tvořivé činnosti.

Pomůcky: Pro tyto činnosti je nezbytný sál nebo vhodný prostor v přírodě. Je samozřejmě nutné co nejvíce zamezit rušivým vlivům z okolí. Důležitý je také oděv, který by měl umožňovat přirozený a volný pohyb.

B. Interakce dvou osob

1. Hledání partnera pomocí kresby

Téma: Výtvarné vyjádření může být za určitých okolností determinujícím činitelem pro výběr partnera či alespoň zaměření pozornosti. Nejen v kolektivu, v němž se dosud jednotlivci navzájem neznají, ale i ve skupině např. školní třídy či zájmové skupiny, kde jsou již určité přátelské vztahy, mohou podobné etudy vést k lepšímu vzájemnému poznávání i porozumění. Podle výsledku kresebného úkolu se vytvářejí dvojice, které se pak pokoušejí o komunikaci beze slov.

Proces: Účastníci si připraví výkres a pohodlně se usadí - pokud možno každý odděleně od ostatních. Se zavřenýma očima pak po určitou dobu v klidu sedí a vnímají jen svoje tělo, jeho drobné pohybové aktivity, k nimž dochází i při zdánlivě nehybném sezení. Velkým štětcem a barvou zkusí pak zaznamenat charakter pohybu svého těla - vyjádření je zcela individuální. Potom si všichni navzájem prohlédnou své práce a podle jejich příbuznosti vytvoří dvojice. Vzájemně komentují svoje práce a pokusí se o jejich výstižnou a charakterizující instalaci - zejména pokud činnost probíhá v plenéru.

Ve dvojicích pak účastníci zkoušejí komunikovat pomocí rukou - nejdříve vyjadřují poznávání, potom různé podoby dialogu (přátelský, velitelský, hádka apod.), pak radosti ze vzájemného poznání a hledání další dvojice pro tuto podobu komunikace. Akce může být završena tím, že si účastníci ve čtveřici výkresy vymění a před celým kolektivem se pokusí pohyb zaznamenaný na kresbě partnera vyjádřit vlastním tělem.

Souvislosti: Při realizaci výkresu cítíme inspiraci a poučení z gestické malby 50. let - akce může být provedena jako paralela k teoretickému výkladu o akční malbě, jak ji prováděl např. J. Pollock nebo G. Mathieu. Komunikace pomocí rukou pak zřetelně koresponduje s pantomimou - opět si však uvědomujeme, že se nejedná o školení pantomimického vyjadřování, ale o aktivizaci tvořivosti.

Čas: Asi dvě hodiny.

Pomůcky: Výkres A1, velký štětec, temperové barvy nebo tónovací barvy do malířských nátěrů. Tekuté barvy je možné nahradit pastelem.

2. Pohyby očí - hnutí mysli

Téma: Dokážeme z očí partnera číst jeho pocity a myšlení? Jsme schopni alespoň částečně zaznamenat změny, které jsou z pohybu a soustředění očí patrné?

Proces: Dvojice aktérů sedí proti sobě a pozoruje svoje oči. Na pás papíru zaznamenává každý pravidelným řazením vodorovných linií situaci a každý pohyb oka,

ale i tušené hnutí myslí se snaží zachytit změnou vedení linie (přerušeni, zesílení, zakřivení, opakování apod.). Po ukončení lze práce dvojic srovnávat a komentovat.

Souvislosti: Jedná se o aktivizující etudu při delším kreslířském výcviku nebo motivační úvodní etudu pro rozsáhlejší práci s kresbou nebo akcí, využívající spolupráce dvojic. Po rozptylujících počátečních rozpacích se zpravidla dostaví potřebné soustředění. Právě u akcí tohoto typu může výrazně kladnou roli sehrát i určitý pocit stereotypu při zdlouhavém trvání. S podobným stereotypem "nekonečného trvání" pracuje léta jugoslávsko-holandská dvojice Abramovičová - Ulay.

Čas: Jako doplňující etuda 10 - 20 minut. Charakter samostatné akce s výrazným fyzickým nasazením by tato etuda získala při několikahodinovém trvání. Rovněž grafický záznam by při větším rozsahu získal novou dimenzi.

Pomůcky: Tužky, pás papíru (např: 30 x 60 cm, případně "nekonečný" slepený pruh).

Interakce s předměty

1. Masky - líčení obličeje

Téma: Vytváření masek patří do oblasti ozvláštňování, tematizace, interpretace či významové proměny vlastního těla. Nalíčená tvář pak může mít symbolický charakter, třeba i diametrálně odlišný od tvůrčovy skutečné povahy, jindy se líčením může živá tvář změnit na pouhé pokračování oděvu nebo může být proměněna v součást určitého prostředí.

Proces: Z řady možností, jak tématicky vymezit způsob proměny tváře, často nejvýrazněji vyzní postup nejméně expresivní - tedy líčení obličeje (i rukou) přesně těmi barvami, jaké má oděv. Obličej se ztrácí a stává se součástí oblečení - soustředěně provedená realizace má mnohdy daleko magičtější účinek, než záměrně expresivní ozvláštňování obličeje. Líčení pomocí hereckých hlinek (výjimečně temperových barev) mohou účastníci provádět samostatně před zrcadlem nebo navzájem ve dvojicích. Předvedení výsledných kresek může mít charakter kratičkových individuálních i kolektivních představení.

Souvislosti: Líčení obličeje je jedním z těch výtvarných projevů, jejichž historie začíná již v pravěku. Z podnětů umělecké tvorby posledních desetiletí je třeba uvědomit si např. lyrický pól naznačený líčením tématických masek německé autorky Anne Kieschnick a naopak polohu až drasticky expresivní v podobě barvení těla zvířecí krví v podání Rakušana Hermanna Nitsche. Obě mezní polohy znovu připomínají, že se nejedná pouze o zážitek vizuální, ale že je důležitý i osobní prožitek procesu proměny vlastní tváře.

Čas: Asi dvě hodiny.

Pomůcky: Herecká líčidla, plet'ové krémy, na nohy a na ruce lze použít temperové barvy, zrcadla.

2. Pohybové a dechové kresby

Téma: V běžném pojetí kresby má linie zpravidla funkci vymezení tvaru. Rovněž však může být záznam či stopou pohybu paže a ruky, v níž držíme kreslicí nástroj. Tak mohou vznikat kresby, které zaznamenávají náš dech, zvukové podněty, pohybové aktivity, přírodní procesy nebo jen plynutí času. Kresba se tak stává záznamem těla a jeho aktivit.

Proces: Kresba dýchání se může stát až trýznivě dlouhým časovým záznamem, při němž aktéři zvolí určitý pohyb odpovídající charakteru a frekvenci jejich dechu a tímto pohybem opakovaně kreslí na větší arch papíru. Při delším trvání je třeba použít několik papírů navrstvených na sobě, protože mnohokrát opakovanou linií dochází k

"prokreslení" - protržení materiálu. Při akci je důležité maximální tiché soustředění a vnímání vlastních pohybů, váhy paží, dechu a času.

Čas: Výrazný psychický podnět přinese tato etuda i jako patnáctiminutové cvičení, které může být součástí jiných činností. K plnému vyznění však může dojít teprve při několikahodinovém trvání.

Souvislosti: Kresby dechu a další konceptové záznamy různých časových událostí jako čekání, čtení, pozorování jsou dlouhodobým tématem konceptualisty Mariana Pally (příkladem může být jeho čtyřadvacetihodinová čára). Činnosti tohoto typu opět vedou k hlubokému vnitřnímu soustředění, při němž výsledná kresebná práce má především hodnotu záznamu.

Pomůcky: Archy balícího papíru, rudka nebo tuha v násadce.

3. Masky z papíru a jiných materiálů

Téma: Masky zhotovené kaširováním nebo lepením má rozdíl od obličeje pouze nalíčeného charakter finálního artefaktu s možností opakovaného využití. Pouze výtvarné aspekty pak mohou být navíc doplněny přesahy do jiných oborů např. ve formě dramaturgie literárních předloh či různých pohybových kreačí.

Proces: Nejjednoduššími formami "masek" se mohou stát realizace vzniklé pouze ozvláštňením obličeje pomocí změny účesu, ovazováním hlavy provazem či tkaninou, přivazováním a zavěšování různých předmětů. Při kaširování masky přímo na tváři je nejvhodnější použít nezávadná lepidla na papír typu Herkules, Gama fix apod., případně lepidel tapetových. Na dvě až tři vrstvy suchého měkkého papíru citlivě namačkaného na obličej nanese několik vrstev papíru natřeného lepidlem. Pro dýchání poslouží jednoduchá trubička, zhotovená třeba z papíru. Podle druhu zvoleného materiálu lze masku sejmout a suchou ještě barvit.

Souvislosti: Vytváření masek můžeme chápat jako etudu, při níž ozvláštňujeme obličej a současně si připravujeme materiál pro další akci - např. dramaturgi: jindy můžeme tento proces motivovat jako rituál, při kterém je dominantní právě sám akt vytvoření masky - tedy zaznamenání a "znovuzpodobení" člověka. Uvědomujeme si i souvislosti s významnou rolí masek přírodních národů pro předválečné a meziválečné avantgardy (Picasso) i návrat dávných mýtů do postmoderního umění 80. let (Walter Dahn aj.).

Čas: Asi dvě hodiny - je však třeba počítat s dobou potřebnou k zaschnutí lepidla, případně s časem na barvení.

Pomůcky: Novinový papír, krepový papír, lepidla, provazy, gáza.

D. Sám před lidmi (performance)

1. Ruce, tvář a čas

Téma: Víme už o všech způsobech, jak ve výtvarném projevu zachytit plynutí času? Známe typy akcí, při nichž si ubíhající sekundy dokážeme uvědomit s jinou naléhavostí než v běžných situacích nebo při obvyklých formách kresby nebo malby? Snad nejtěsněji souvisí s kategorií času pohyb.

Proces: Proti skupině přihlízejících stojí aktér tělové performance a předem určeným systémem pohybů paží a dlaní si zakrývá a odkrývá obličej. Proti divákům mohou být připraveny rozměrné hodiny se zřetelnou vteřinovou ručičkou, podle níž performer reaguje a mění polohu dlaní. Rytmus změn určuje každý individuálně - i mezi diváky se tak vnáší napětí a sugestivita pohybů v kontrastu se strnulým, nehybným stáním. Situace vyžaduje naprosté soustředění aktéra i přihlízejících.

Souvislosti: V nových souvislostech si aktér uvědomuje možnosti pohybu svých paží, v jiném kontextu teď vnímá ubíhající čas. Akce může přerůst do polohy rituální exhibice,

performer před publikem vymalézá nové a nové možnosti v rámci velmi úzce vymezeného systému. Klaus Rinke, který tento typ performance použil, často pracoval pouze s omezeným počtem gest, která v určitých časových intervalech střídala.

Do jiné roviny se tento typ akce dostává, pokud jej realizujeme jako stínohru, při níž je aktér před velkou bílou plochou osvětlen zezadu ostrým světelným kuželem. V takovém případě už je ale přítomnost publika méně důležitá, neboť aktérovým partnerem se stává především jeho vlastní stín, jakési "druhé Já".

Čas: Délka individuální performance může být značně nestejná, podle charakteru kolektivu je možné vymezit orientační hranici 5 - 15 minut.

Pomůcky: Hodiny, případně metronom, ale i minimalistická hudba, jednobarevný (černý) oděv, pro stínohru může posloužit diapojektor.

E. Tělové aktivity v kolektivu

1. Černobílý balet

Téma: Skupina postav zaplní určitý prostor. V označené síti bodů má přítomnost každého jednotlivce pojednou trochu jinou hodnotu - člověk už není jen sám sebou, přestává být pro tuto chvíli samostatnou individualitou a stává se nezbytnou organickou součástí celku. Jeho pohyby teď patří společnému organismu, který se řídí zvukovými, slovními či jinak dohodnutými signály.

Proces: V pravidelném rastru bodů (značek) se pohybuje skupina účastníků, jejichž počet je takový, aby několik značek zůstalo volných. Za zvuku minimalistické hudby je určen systém, jakým se postavy mohou na volné značky přemísťovat - mohou se například pohybovat jen po uhlopříčkách nebo naopak pouze do pravého úhlu. Tím, že jednotlivec vykročí právě v okamžiku, kdy se před ním uvolní místo, je pohyb celé skupiny podřízen nevyzpytatelnému, přesto však zákonitému pohybovému řádu. Skupina tak připomíná děj pod mikroskopem: tékání buněk v živých tkáních. Pohyb je možné dále upřesňovat a usměrňovat, například vytvářet řady, shluky nebo pravidelnou síť značek dohodnutým způsobem porušovat. Po chvíli této činnosti se jednotlivec zbavuje vžitých stereotypů a svou energii vkládá do nového symbolického stereotypu, který může být chápán jako znaková paralela toho, jak se člověk pohybuje ve světě, jak zákonitosti a pravidla bývají porušovány náhodami. Výtvarná podoba baletu je podmíněna rozmístěním bílých a černých postav.

Při této akci je velmi důležitý strohý přístup, daný jednoduchým, pomalým pohybem, bílým a černým oblečením účastníků i stereotypním zvukovým doprovodem.

Souvislosti: Název balet je označením symbolickým - v akci jde především o cítění prostoru a pohybu jako existenciálních kategorií, nikoli o pokus o tradiční umělecký balet.

Čas: Počítáme-li přípravu, může být černobílý (geometrický) balet dvouhodinovou akcí. Vedle pohybových systémů určených vedoucím se postupně střídají i dílčí projekty jednotlivých účastníků, které vznikají bezprostředně v akci.

Pomůcky: Černý a bílý oděv účastníků, vhodná plocha šachovnicově rozčleněná značkami, magnetofon nebo rytmický hudební nástroj, případně metronom.

2. Antropometrický rituál

Téma: Dějiny výtvarného umění jsou tisícletým dokumentem toho, jak člověk zachycuje svoji podobu. Někdy nebylo dovoleno vůbec člověka zobrazovat, jindy se žádala idealizovaná podoba, poté zas zobecňující symbol nebo realistická studie. I fixování pouhé siluety bez vymezování detailů jako jsou oči nebo ústa znovu připomene pravěké rituály malování kdesi v podzemí nepřístupných míst v jeskyni. Zobrazení člověka je přece něco tajemného!

Proces: Fixovat obrys postavy lze mnohými způsoby, z nichž nejzákladnější je patrně obyčejná kresba tužkou, při níž tělo položené na papír má současně funkci šablony. Záleží jen na kreslíři, zda povede tužku kolmo k ploše papíru a zaznamená obrys naprosto věrně. Siluetu lze vystříhnout, přemalovat, roztrhat, instalovat, sklídit do kufru, spálit či poslat poštou přátelům. Naše "druhá Já" se vydává na cestu svým vlastním životem - poprvé bez nás ...

Při větším počtu účastníků lze stopu figury zaznamenat stříkáním přes "šablonu" tvořenou živou postavou. Děj je naplněn řadou nezvyklých prožitků i pro ležící "oběť", která na holém těle cítí stékání nastříkaných barev, i pro ty, kteří pomocí štětců, fixírek či náplní injekčních stříkaček barvu nanášejí. Zvednout pak ležící model tak, aby nedošlo k rozmazání či jinému poškození malby, je náročnou součástí rituálu, který může mít spontánní, ale i promyšlený a komponovaný průběh (např. s využitím hudby, rytmiky, textu apod.). Vytvořenou malbu lze chápat jako výsledný artefakt i jako dílčí stopu akce, která byla důležitější, než její pozůstatek.

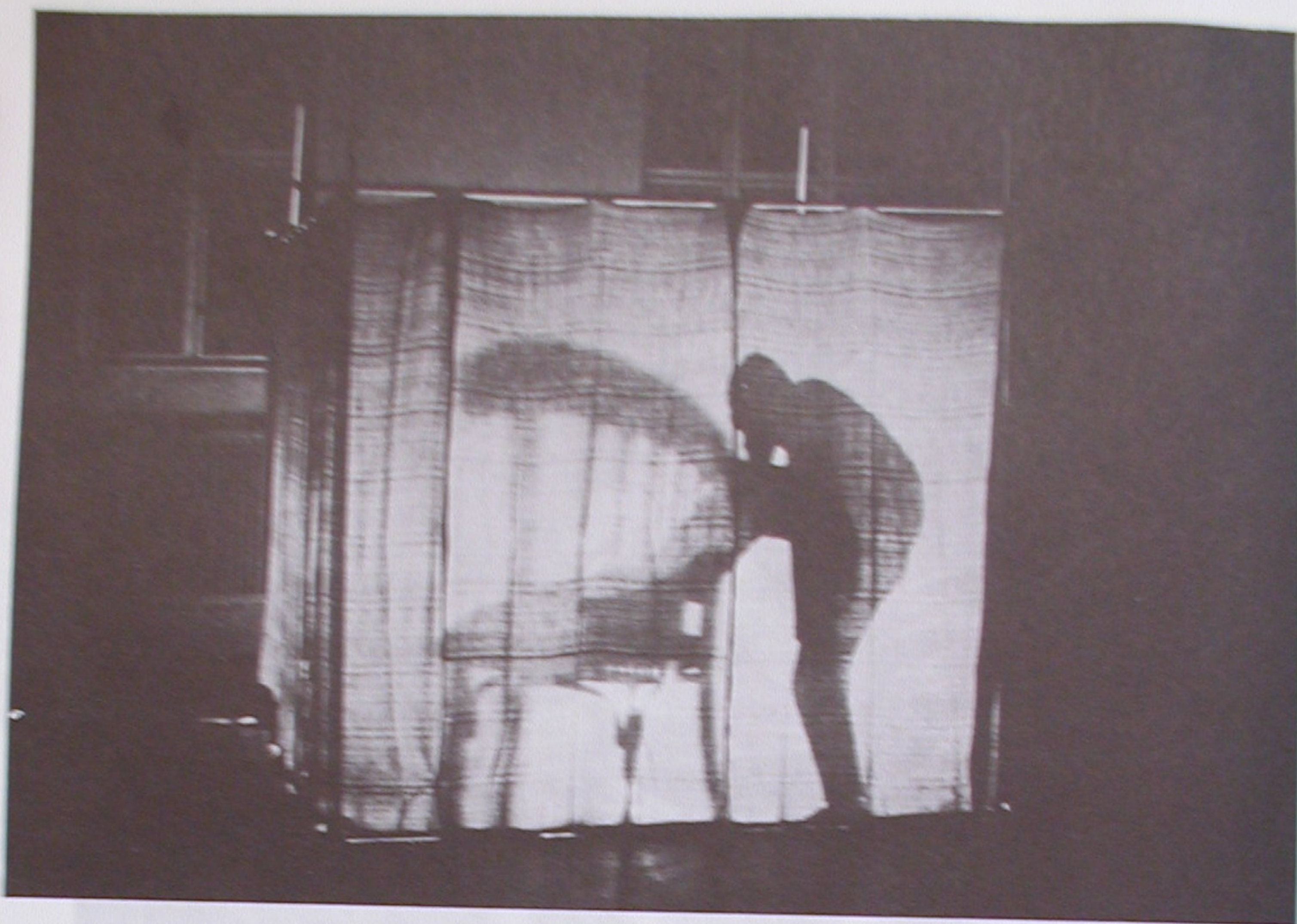
Souvislosti: Už od roku 1958 prováděl Antropometrie Yves Klein, když na vernisážích i samostatných akcích otiskoval nahá nabarvená těla modelek. Je však třeba si uvědomit, že vizuálně mnohdy velmi atraktivní výsledek i průběh mají v podtextu něco závažnějšího - totiž intenzivnější formu vnímání těla jako hmotného subjektu a výtvarný záznam této podoby zájmu o tělo. Navíc si při kreslení nebo stříkání obrysů postavy znovu uvědomujeme, že i zcela mechanický jednoduchý postup může vést k velmi působivým výsledkům. Práce musí být realizována s plným soustředěním a patřičnou přesností.

Čas: 2 - 3 hodiny.

Pomůcky: Formát papíru odpovídající velikosti lidské postavy, barvy, štětce, fixírky, injekční stříkačky bez jehel, tužky. Pro "model" jsou vhodné brýle na zakrytí očí před barvou.



45. Tělová etuda



46. Tělo a stín

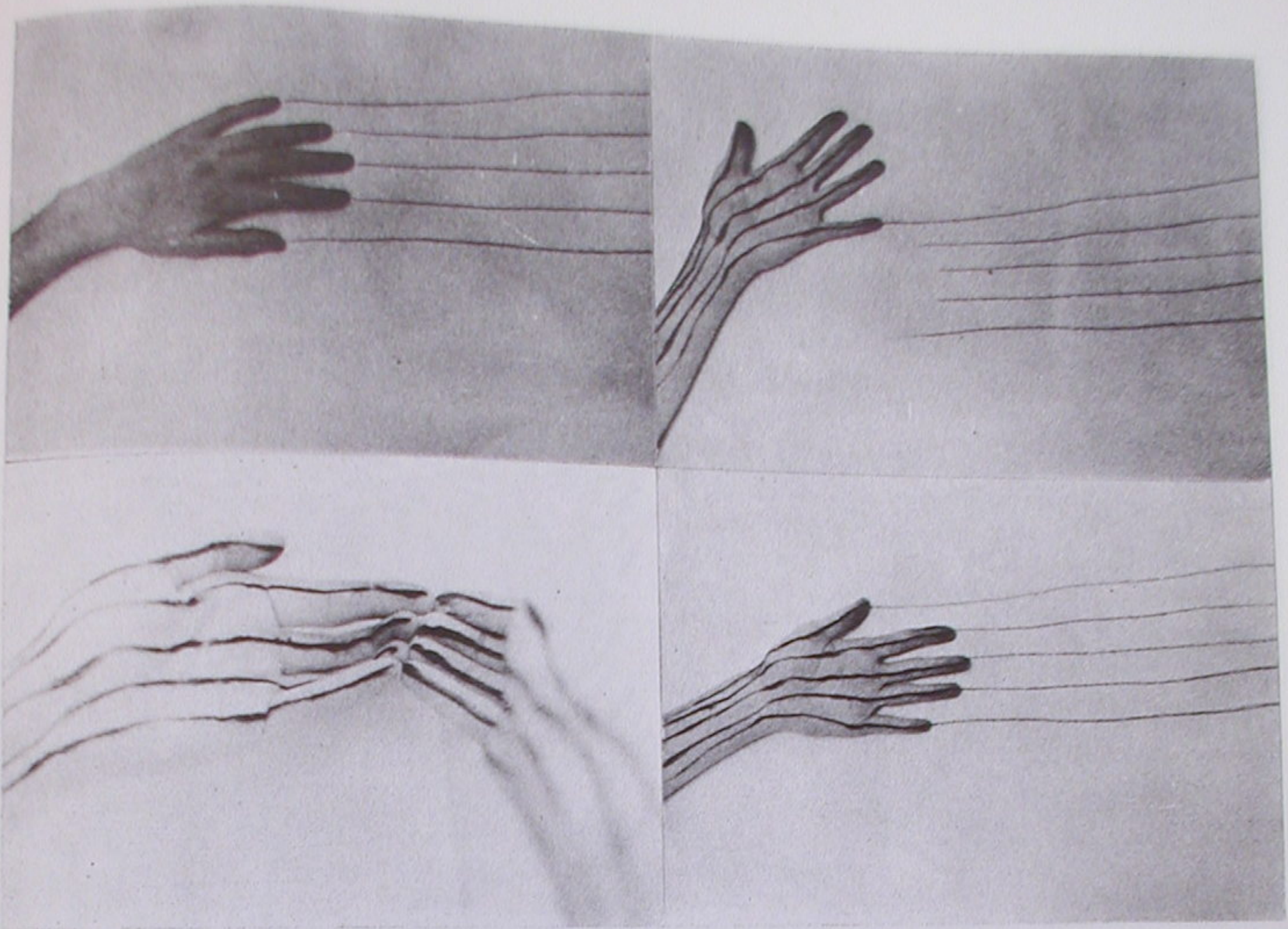


47. Tělová etuda



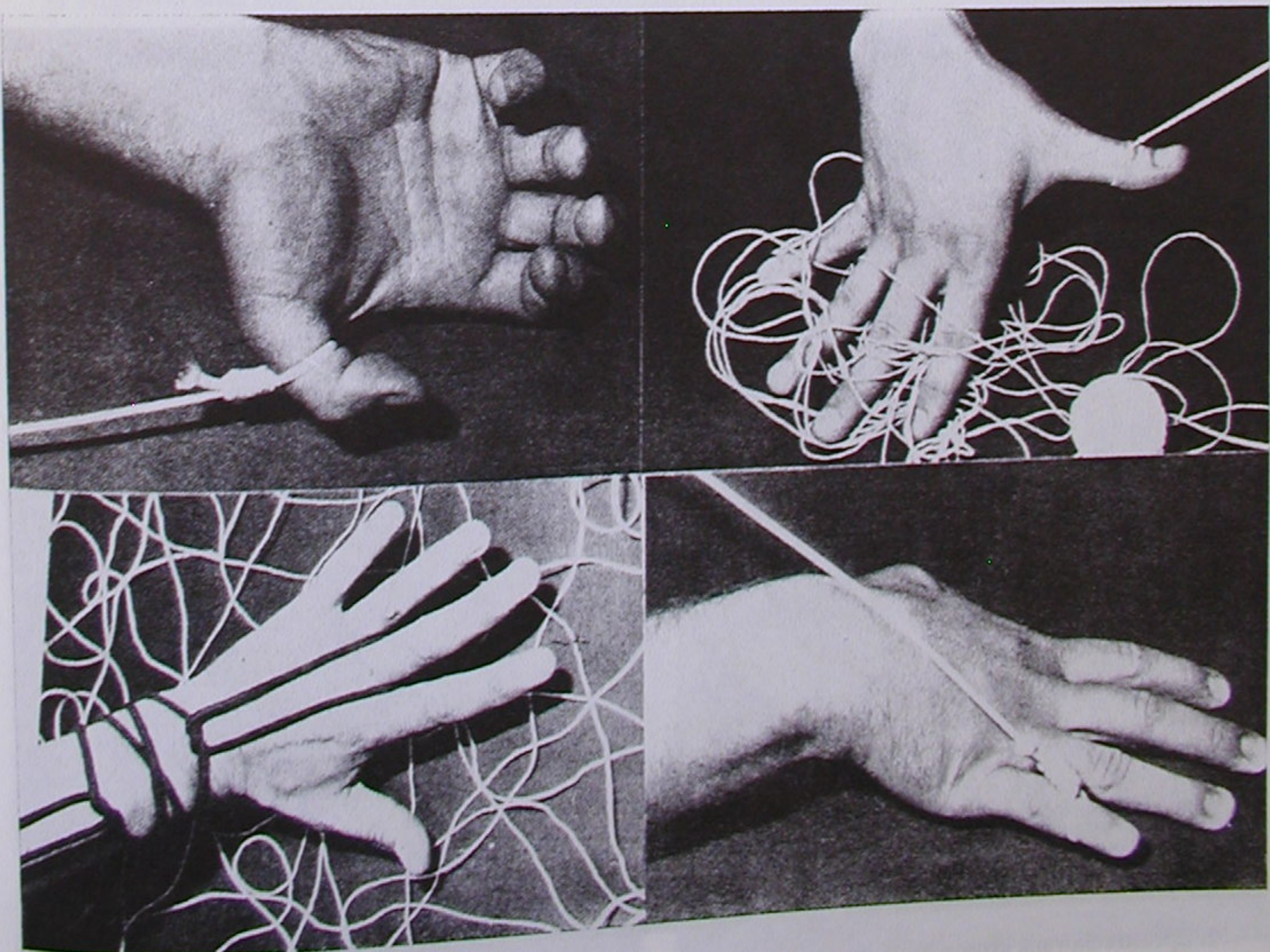
48. Malování na tvář (podle oblečení)

Alena Ševčíková, 2017



49. Partitura pro ruce

21. Partitura pro ruce (part 1) (C. Chytil)



50. Ruce a motouz



51. "Psaní" oběma rukama (podle D. Chatrného)

www.muzikova.sk



52. Zprostředkovaná kresba

www.muzikova.sk



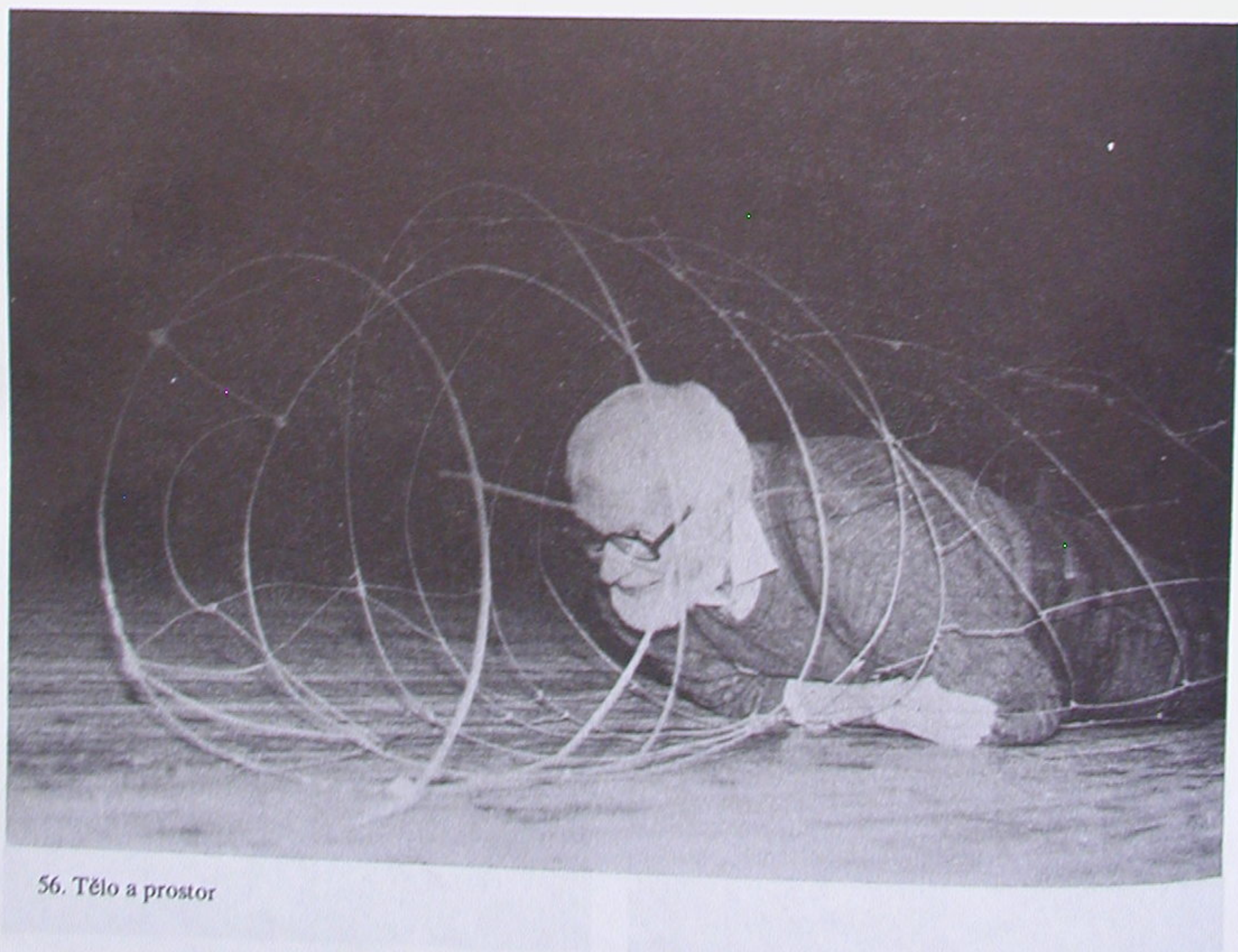
53. Negativní otisk těla



54. Otisk v dešti



55. Prostorová akce skupiny PARTNER



56. Tělo a prostor



57. Bílé vánoce



58. Strašáci

V dialogu s přírodou (land-artové aktivity)

Černá dálnice černě natřena
Děšť vše smývá

Papírové postavy v holých větvích sadu
Děšť vše smývá

Popsané listy papíru rozházené po poli
Děšť vše smývá

Malý zeleně natřený člun
Děšť vše smývá

Nahá těla zeleně pomalovaná
Děšť vše smývá

Holé stromy natřené červeně
Děšť vše smývá

(Allan Kaprow, Děšť, 1965)

Ve chvíli, kdy se blíže seznámíme s projekty a realizacemi land-artu, stojíme před paradoxním problémem: jak naložit s "tíhou" této znalosti, chceme-li sami nějakou akci v přírodě uskutečnit? Jak se vypořádat s tichým, ale vytrvalým vnitřním hlasem, který nás obviňuje z nepůvodnosti? Lapidární odpovědí na dané otázky může být věta, kterou v této souvislosti vyslovil teoretik výtvarného umění Jiří Valoch: "Skoro každý land-artista dělal bílé pruhy v krajině, ale každý je dělal trochu jinak". K tomu bychom mohli dodat, že každý je také j i n a k p r o ž i l. V zemním umění nezáleží především na výsledném stavu (který je často pomíjivý), ale i na procesu jeho vzniku, na přímém vztahu k přírodnímu materiálu, na autentickém prožitku času a prostoru. Proto můžeme vycházet také z jinde uskutečněných realizací land-artového typu a můžeme je dokonce vědomě opakovat. Důvod, proces vzniku i výsledné dílo nebudou nikdy zcela totožné s dílem, které nás inspirovalo. Když Walter de Maria nakreslil dvě bílé, míli dlouhé linie na Mojavské poušti, nešlo mu o to, aby se vyrovnal prehistorickým kresbám na náhorní plošině Nazca. Umělci, kteří vršili kamenné mohyly v krajině, jistě nechtěli konkurovat tajemné megalitické stavbě Stonehenge. Stejně tak Robert Smithson nechtěl v holandském Emmenu vybudovat japonskou zenovou zahradu. Spíše než napodobovat "zemní díla" dávných kultur, snažili se umělci navázat zpřetrhanou kontinuitu, napojit se znovu na životodárnou energii matky Země, na přirozený čas přírodního rytmu.

Kámen, strom, voda, slunce jsou archetypální symboly hluboko uložené v naší paměti. V dávných dobách byly uctívány jako živé bytosti a dodnes ožívají v naší představivosti a v našich snech. Utilitární, technokratická civilizace se však postavila proti přírodě a člověk manipulovaný mechanickými stereotypy, se ocitá v kladném vztahu k přírodě nanejvýš jako turista. Přesto podvědomě cítí, že mu schází něco prapůvodního, co přesahuje všední, prvoplánové vztahy. Touží po ne-všedním, po magickém radostném svátku, po očištné oběti, touží po autentickém pocitu života v harmonii s přírodou a se sebou samým.

Ten, kdo se někdy při chůzi noční krajinou zastavil a dlouze se zadíval na hvězdnou oblohu, ví, o čem se tu hovoří.

Následující strany mají být inspirativní nabídkou klasických land-artových postupů a zásahů do krajiny, akcí, které v sobě nesou prvky body-artu, performance či happeningu, a také autorských projektů a realizací. Přesné metodické pokyny by pravděpodobně vedly jen k bezduchému cvičení na dané téma. Do krajiny bychom měli vstupovat v očekávání překvapení, okouzlení, tajemství. Záleží pouze na naší otevřenosti (neboť smysl akcí míří do našeho nitra), na naší citlivosti, na aktivní spoluúčasti a víře v smysluplnost našeho činění; záleží na schopnosti "přátelství" se stromem, kamenem, vodou, větrem,...

Jiné kreslení a malování

Kreslení stíny a kreslení stínů

Na bílé čtvrtky papíru nebo ještě lépe na našepsované plátno zachycujeme stíny větví stromů, listů, květů, skal, ... Pozorujeme jejich proměny: ostrost v plném světle, mizení při zakrytí slunce mrakem. Snažíme se plně koncentrovat a zakreslit každý posun stínu. Mezi stromy napneme velké plochy papíru a překreslíme na něj "stínový les" ...

Kreslení pohybu v krajině

Pozorujeme let ptáků, motýlů, vážek nad vodou, pohyb stromů ve větru, mraků po obloze a průběžně jej automaticky zakreslujeme. Na podzim zachycujeme padání listů jednotlivými liniemi v dlouhém časovém intervalu. Na velký formát papíru zaznamenáváme pohyb kamene, namáčeného v barvě, pád větvičky namočené v tuši...

"Na břehu řeky Úslavy v Plzni-Závrtku jsem 29. srpna 1987 v 18.20 hod. zakreslil na sklo, umístěné před sebou, dráhu pohybu mušky, která prolétla zorným polem vymezeným sklem."

(Milan Maur)

Kreslíme během chůze, tak, že se náš pohyb citlivě vedenou kresbou tužky přenáší do náčrtníku, který držíme v druhé ruce (Karel Adamus: Peripatetické kresby)

Kreslení zvuků

Kreslíme zpěv ptáků (proměnlivými liniemi podle výšky tónu), zurčení a klokotání vody v potoce (body a jemnými doteky jako bychom psali noty), kreslíme vánek, prudký vítr, vichřici (rychlost a exprese kresby se řídí silou zvuku), kreslíme šumění listů... (nejlépe se zavřenými očima; na čisté listy i na notový papír).

Kreslení a malování vůní

Zavřeme oči a do uší si dáme vatou. Snažíme se zachytit vůni mateřídoušky, heřmánku, zápach tlejícího listí, vůni rozdrcené borovicové šišky, pokosené trávy, sena, mechu, čerstvé pryskyřice... Vůně jakoby se nám v nose přeměňovaly na linie, na barvy.

Kreslení a malování chutí

Trpkost nezralého plodu, chuť jahody, písek vrzající mezi zuby, pryskyřice, která se lepí na rty, hořkost pelyňku na jazyku, chuť chladné vody z lesní studánky... Vše evokuje nějakou barvu, pocit se promítá do klidné, harmonické nebo naopak dynamické, expresivní kresby.

Kreslení hmatem

Pouze dotyky prstů rozeznáváme přírodniny ukryté pod tenkou látkou a potom se je snažíme přesně nakreslit... Nakreslíme pocit z doteku kopřivy, mechu, listů ostružiní, kůry stromu, drsného kamene, pocit ruky ponořené do bahna, do vody...

Frotáže a otisky

Tužkou, uhlem, ale hlavně přírodními barvivy, hlínou, rudkami, pigmenty snímáme přírodní struktury. Frotujeme a otiskujeme kůru stromů, skalní stěny, rozpraskaný povrch vyschlé země, strukturu větviček a listů... Vytvoříme si sbírku přírodních barviv, atlas sejmutých struktur. Frotáže rozstříháme na menší formáty a upravíme do podoby knihy (Kniha o kůře stromu, Kniha o skále,...). Pracujeme na frotážích velkých rozměrů, které přeneseme do jiného prostředí (M. Šejn). Skalní útes se tak octne uprostřed louky a ofrotážená městská dlažba se může stát součástí lesní cesty.

Kreslení ohněm a vodou

Žhavé uhlíky nebo i hořící větvičky položíme na papír a vytvoříme propalovanou kresbu. Rozžhaveným dřívkem kreslíme světelné linie ve tmě (kresbu zaznamenáme dlouhou expozicí pomocí fotoaparátu). Litím proudu vody vytváříme "mokrý kresby" do vyschlé prašné cesty, do písku na břehu rybníka. Sledujeme mísení barev, rozpouštěných ve vodě, mokvání a prosakování temperových barev na vlhkém plátně. Před počátkem letního deště vytvoříme na sluncem prohřátém povrchu země kompozici z tvarů vystříhaných z papíru. V prvních minutách deště je odstraníme a pozorujeme, jak suchá kresba pomalu zaniká. Totéž můžeme provést sami se sebou (zesponu cítíme teplou hlínu nebo kámen, svrchu naše tělo obkresluje studený déšť).

Kreslení ještě jinak

Vyšlapáváním kresby do sněhu nebo záměrnou stopou lyží. Trháním nebo promyšleným kosením trávy. Skládáním linií a ploch z listů, větviček, kamenů, šišek,... Taktó můžeme vytvořit vlastní znaky a na louce sestavit "dopis přírodě".

Na trávu, skály, písek, sníh se dá malovat i barvami, jen bychom měli vybírat takové, které v krajině nezůstanou trvale.

"Monumentální krajinomalby"

Pouhým zarámováním krajiny prázdným rámem vytvoříme "obraz krajiny". Přemístováním rámu měníme kompozici; od velkých panoramatických záběrů přecházíme k rámování detailů, přírodních struktur, skály porostlé mech, kamenů v písku, křížících se stébel slámy. Zarámujeme tekoucí vodu, mraky pohybující se po obloze, západ slunce,...

Ze siluet postav vystřižených z papíru komponujeme figurální výjevy na louce, na skalní stěně, mezi stromy v lese,...

Básně v krajině

Jde nám o vztah významu slova a místa, na které je instalujeme, jde o proces, který se slovem provádíme. Slovo KÁMEN vytvořené z kamenů. Slovo OHĚN napsané benzínem do hlíny a zapálené. Slovo VODA z polystyrénových písmen plovoucích po vodě. Slovo VZDUCH z písmen přivázaných k balónkům vznášející se k obloze. Slovo LISTOPAD z papírových písmen roztroušených v spadném listí. Slovo SNÍH napsané v mnoha jazycích na holých větvích stromu (D. Tóth). Slovo PAMĚŤ napsané na kameni (J. Valoch).

Kameny valící se ze skály, kameny házené do vody, rytmus úderů kamene o kámen, tření dřeva o dřevo (M. Palla), šustění suchého listí na podzim, v zimě praskot ledu na zamrzlých kalužích - to vše lze vnímat jinak, koncentrovaně, vytrženě ze souvislosti - jako zvukovou báseň, jako hudební skladbu.

Linie a plochy v prostoru

Liniemi z pruhů papíru nebo prádelních šňůr, vymezujeme prostor v krajině. Srovnáváme působení dlouhých paralelně běžících linií, harmonii a vyváženost rovných čar, dynamiku křivek (zákrutů "nekonečných čar"). Zkoumáme perspektivní jevy: sbíhavost a rozbíhavost, závislost délky linií na vzdálenosti (postupně se prodlužující bílé tyče zaražené do země v řadě za sebou vyvolávají dojem stejné délky). Z provazu vypneme na louce obrys obdélníku a prodlužováním délky jeho vzdálenější strany vytváříme perspektivní klamy. Jiný druh prostorové iluze vytvoříme nakreslením bílé linie přes kmene stromů a kameny (přes skálu a kmen stromu) - přestože linie probíhá přes různě v prostoru rozmístěné věci, působí z určitého místa našeho pohledu jako přímá nepřerušovaná čára v ploše.

Větší počet stejných prvků (dřevěných latí, papírových čtverců či kruhů, ale i tenisových míčků aj.) nám umožní srovnávat rozdíly mezi přísně racionálně rozmístěním (na louce, ve větvích stromu, kolem pařezu atd.) a náhodným seskupováním, volnou improvizací. (J. Valoch: akce s MPVU).

Pruhy papíru napnuté mezi stromy vymezují prostor. Uvědomujeme si "prostor před" a "prostor za"; pokud linie obepíná kmene a vrací se k výchozímu bodu, vyděluje se "prostor uvnitř". Vymezením se naše vnímání koncentruje jen na určitou část krajiny, kterou vnímáme konceptuálně jako esenci celku, jako pars pro toto.

Záměny, přemístění, zrcadlení

"Vztah materiálu a krajiny je někdy způsobem umístění posunut do jakési nereálné skutečnosti, která přesto existuje (sníh v krajině bez sněhu, kameny v krajině bez kamenů)"

(Ivan Kafka)

Zaměňujeme přírodní materiály: doprostřed zelené louky přeneseme hromadu zežloutlého listí, na vyschlém dně rybníka sestavíme kamenný kruh, v jehličnatém lese se objeví čtverec z listí, čtverec z rudých šípků je poskládán na žlutém písku, část lesní cesty je dlážděna kamennými kostkami...

Na větve stromu zavěsíme kameny, suché větve natřené barvou, mikrotenové sáčky naplněné vodou,...

Přemístit nepřemístitelné můžeme pomocí zrcadel. V trávě se takto octne kus modré oblohy, v lomu rozložená zrcadla "přemísťují" kamenné struktury, ve stráni za sebou nainstalovaná zrcadla odrážejí protější horizont (D. Chatrný). Zavěsíme-li zrcadla na větve stromů a rozhoupeme je, promítne se na nich kinetický obraz okolní přírody.

Přemístění se stává zároveň setkáním: přírodního s přírodním, přírodního s lidským, přírodního s umělým (technickým).

"Horký kov teče do hmoty vejce.

Oheň, krev, led, vlasy.

Oheň, kámen, jídlo.

Kyselina, kov, umělá pryskyřice.

Maso, kyselina, hořlaviny.

Kámen, umělá hmota.

Barva, tráva, vzduch.

Krev, kov.

Kov, tráva.

atd."

(M.Knížák, Materiálová events)

Objekty v krajině

Absurdní a metaforické objekty (ozvláštnění krajiny)

Bílé židle osaměle stojící na vrcholu kopce, převrácené uprostřed louky, zpola zasypané v písečných dunách. Bílý stůl s bílým ubrusem a bílými talíři zabořený v oraništi. Barevnými stuhami ozdobený strom, umělé ovoce instalované v jeho větvích. Židle nebo kávové šálky rozvěšené v sadu. Papírem, látkou, gázou, alobalem obalené stromy, keře, kameny... Lékárnička, zavěšená na kmeni osamělého stromu (D. Toth), noční stolek s lampou a otevřenou knihou umístěný u krmelce pro zvířata,...

Objekty pro vítr

Velká oslnivě barevná plachta měnící tvar v silném větru. Stojíme-li v jejím středu, připadáme si jako na rozbouřeném moři (vzedmutá plachta nás dokonce může vynést nad zem), dostaneme-li se pod ni, pocítíme úzkost tonoucích, nad nimiž se hladina moře zavřela (W. Karolak). Spousta různobarevných balónků je roznášena větrem ze středu zasněžené pláně. Vybereme si jeden z nich a sledujeme jeho cestu. Na podzim se k nebi vznesou draci-obrazy, poselství větru a obloze. Z různých materiálů sestavíme mobily, které se ve větru pohybují, které vydávají zvuky,....

Objekty pro vodu

Dřevěné plastiky, konstrukce z vyschlého rákosu, z latí, z větví, geometrické tvary z polystyrénu (J. Steklík), papírové mraky, obrovské papírové lodičky, atd.

Dlouhodobé procesy

"Kamenné krychle existují v čase svým životem vzniku a zániku, podle svých možností vzdorují okolním vlivům, vzdorují větru, přijímají slunce, vrhají stín, na některých sedávají ptáci, jiné jsou označeny při novém katastrálním měření jako orientační body"

(I. Kafka)

Plynutí času - zrod, trvání, zánik - čas přírody a čas člověka. Čas je imanentní součástí zemního umění, akcí v přírodě. Nejde ani tak o čas skutečný, jako o "čas prožitku", naše vnitřní vnímání času. Z tohoto hlediska jsou pro nás stejně významné dlouhé a pravidelně se opakující rituály (vítání jara) i akce trvající několik sekund. Pozorujeme-li pomalý pohyb stínu stromu na bílé kreslicí čtverce, pochopíme lépe podstatu času a našeho bytí v čase než při sledování hodinových ručiček. Pro zásahy do krajiny vybíráme místo, ke kterému se můžeme vracet, se kterým můžeme vést dialog.

Kamenný čtverec v řece

V mělké řece postavíme z kamenů čtverec (nebo jiný obrazec), snažíme se pečlivě utěsnit spáry mezi kameny, tak, aby se tok řeky uvnitř čtverce zpomalil. Toto místo pravidelně navštěvujeme během celého roku a pozorujeme jeho proměnu. Na podzim bude voda uvnitř čtverce zamrzat dříve, v zimě se na kamenech zachytí první sníh a bíle čtverec vymezí, na jaře se zvedne hladina řeky - čtverec pod ní můžeme pouze tušit a posléze prudký proud kameny rozmetá...

Jiné pomíjivé objekty vytváříme ze sněhu, z ledu, z listí, z hlíny a kamenů. Sledujeme jak se den po dni, týden po týdnu proměňují. Plochými kameny vymezíme obraz v jarní trávě. Když je po několika týdnech odstraníme, objeví se žlutá kresba na pozadí zelené vzrostlé trávy. V průběhu dalších týdnů kresba zaniká...

Robert Smithson: Projekt bahenní tůně

1. Krumpáčem vyhlubte hlínu na ploše 100 čtverečných stop
2. Toto místo naplňte vodou
3. Místo je upraveno, jakmile se promění v bahno
4. Nechte ho vyschnout na slunci až se promění v hlínu
5. Tento postup můžete libovolně opakovat

Zakoušení krajiny

Meditace v krajině

Zastavíme se tam, kde je nám to příjemné: na vrcholu kopce, uprostřed louky, na břehu řeky,... plně se koncentrujeme, neměníme směr pohledu, myslíme na sebe v krajině a na krajinu v sobě,... tak dlouho, až pocítíme, že do krajiny "vrůstáme", že se stáváme její součástí.

Chůze krajinou

Procházíme sami krajinou, soustředíme se na vztah pohybu našeho těla a prostoru kolem nás. Vnímáme to, co je stálé a to, co se mění: rytmus kroků v závislosti na terénu, uzavřenost či otevřenost místa, kterým procházíme atd. Důležité okamžiky procházky zaznamenáme (kresbou, fotodokumentací, slovy, sbíráním přírodnin,...)

"Začal mě zajímat pocit fyzického obepínání země, aktivování povrchu tím, že po něm jdu. Porovnáte-li plastiku, objekt na podstavci, s desetiminutovou chůzí venku, která je přitom vaším dílem, shledáte neuvěřitelný rozdíl ve stupni fyzického a smyslového pohroužení".

(D. Oppenheim)

Splývání s krajinou

Na plátno umístěné v plenéru domalujeme tu část krajiny, kterou plátno zakrývá, tak, aby při pohledu z určité vzdálenosti obraz splynul s realitou. (D. Fischer). Z papíru vystřižený obraz naší postavy připevníme na skálu, na strom, položíme do trávy, do spadeného listí a dotvoříme (kresbou, malbou, asambláží) tak, aby splynul se strukturou, která jej obklopuje. My sami se snažíme vytvořit mimikry, upravit celé naše tělo tak, abychom "zmizeli" v daném prostředí: v trávě se celí pokryjeme travou, v lese si připevníme na sebe větvičky stromů a keřů, kapradiny nebo mech, v lomu na sebe necháme navršit kameny, na pláži se necháme postupně zasypávat pískem,...

Zanechat stopu

Člověk od nepaměti touží, zanechat po sobě stopu, která přetrvá. V pravěkých jeskyních jsou dodnes zřetelné otisky rukou pračlověka, který snad takto stvrzoval svůj pobyt ve světě. Stopy bosých nohou v písku, v hlíně, v bahně, otisk našeho těla ve sněhu či v trávě - nejsou to snad stopy touhy po přirozenosti a svobodě, touhy být přírodou přijati takoví, jací jsme? Tento čin však nemusíme brát pouze vážně:

"V bílém prádle lehni si naznak do bahna, volně plácej rukama i nohama a vydávej zvuky, které jsou něčím mezi lidovými halekačkami, jódlováním a úryvky odrhovaček.

- Nejlépe na okraji polovypuštěného rybníka za letního odpoledne
- Proti přepracovanosti a přehnanému intelektuáliství."

(L. Novák)

Být stromem

Dlaněmi obejmeme útlý kmen stromu, snažíme se cítit energii proudění mízy pod kůrou, propojit "metabolismus" stromu se svým vlastním. Široce se rozkročíme a v hlubokém předklonu se čelem opřeme o vysoký strom, myslíme na to, jak naše nohy vrůstají do země a mění se v kořeny. Postavíme se mezi stromy v lese, plně se soustředíme na myšlenku, že jsme se staly stromem. Jsme stromem ve větru, v dešti, v horkém letním dni, naše větve jsou obtěžkány sněhem, jsme stromem zasaženým bleskem. Jsme stromem, který se na jaře probouzí k životu a jsme starým stromem, který usychá a umírá. (W. Karolak). Chceme-li dosáhnout absolutního pocitu, vykopeme nepřítis hlubokou jámu a "zasadíme se" bosýma nohama mezi mladé stromky v sadu.

Já a kámen

"Poznávání kamene:

Omyjeme si tělo

Omyjeme kámen

Válíme kámen po těle

Líbáme kámen

Spíme s kamenem

Nosíme kámen stále sebou

Hladíme kámen

Vyprávíme kameni historii svého života

Nasloucháme vyprávění kamene

Roztlučeme kámen napadrt'

Sníme trochu kamenného prachu

Zbylý prach slepíme znovu v kámen

Vrátíme kámen na místo nálezu"

(M. Knížák)

"Vyhledal jsem kámen zarostlý trávou, donesl jsem ho domů a každý den mu kladu nahlas a do ticha tyto dvě otázky:

Proč přes tebe rostla tráva?

Nevíš, proč se tě na to ptám?"

(M. Palla)

Obydlí (Spánek)

Vybudujeme si v přírodě obydlí. Z větví a listí stromů, z trávy a rákosí, ve vykotlaném stromu, pod jeho kořeny nebo v jeho větvích, v jeskyni či v zimě ve sněhu. Snažíme se psychofyzicky v našem "novém bytě" zabydlet (před vchod můžeme symbolicky umístit číslo popisné našeho skutečného bydliště). Snažíme se v našem obydlí přikryti listím či trávou usnout, dýchat rytmem přírody...

Rituály

[Rituály jsou magické obřady přesahující všední skutečnost, snaží se obnovit čistotu a prapodstatu vztahu člověka a světa.]

"Lidé se vyšplhají na velikou skálu, svléknou si oděvy, sbalí do balíků, polejou hořlavinou, zapálí a metají ze skály dolů. Potom šijou z předem přinesené látky nové oděvy (při práci mohou zpívat krásné písně). V nových šatech pomalu sešplhávají dolů a rozcházejí se."

(M. Knížák)

Vítání jara

V pravidelně se opakujících cyklech přichází dny, kdy člověk cítí více než kdy jindy svoje bytostné souznění s rytmem přírody. K prvnímu jarnímu dni se váží rituály, oslavující plodivou sílu země, její znovu se probouzející energii...

Vyjdeme do přírody, do parku, do sadu, ozdobíme stromy stuhami a papírovými ozdobami, vystrojíme jim svatební hostinu,... Zavážeme si oči a pomalu se pohybujeme sadem. Mlčíme. Dotýkáme se trávy, hlíny, kmenů nebo větví stromů i sebe navzájem.

Ohňový rituál

"Stmívá se

Uprostřed řeky vzplanou ohně

na kamenných mohylách

Po proudu připlouvají ohně

na malých dřevěných vorech

(setkání, míjení – proměny světla
trvání a plynutí)

Ohně dohasínají, mizí

Jen tma, ticho a první hvězdy

Mlčení a vzpomínka"

(M. Křížek)

(D. Opatřil)



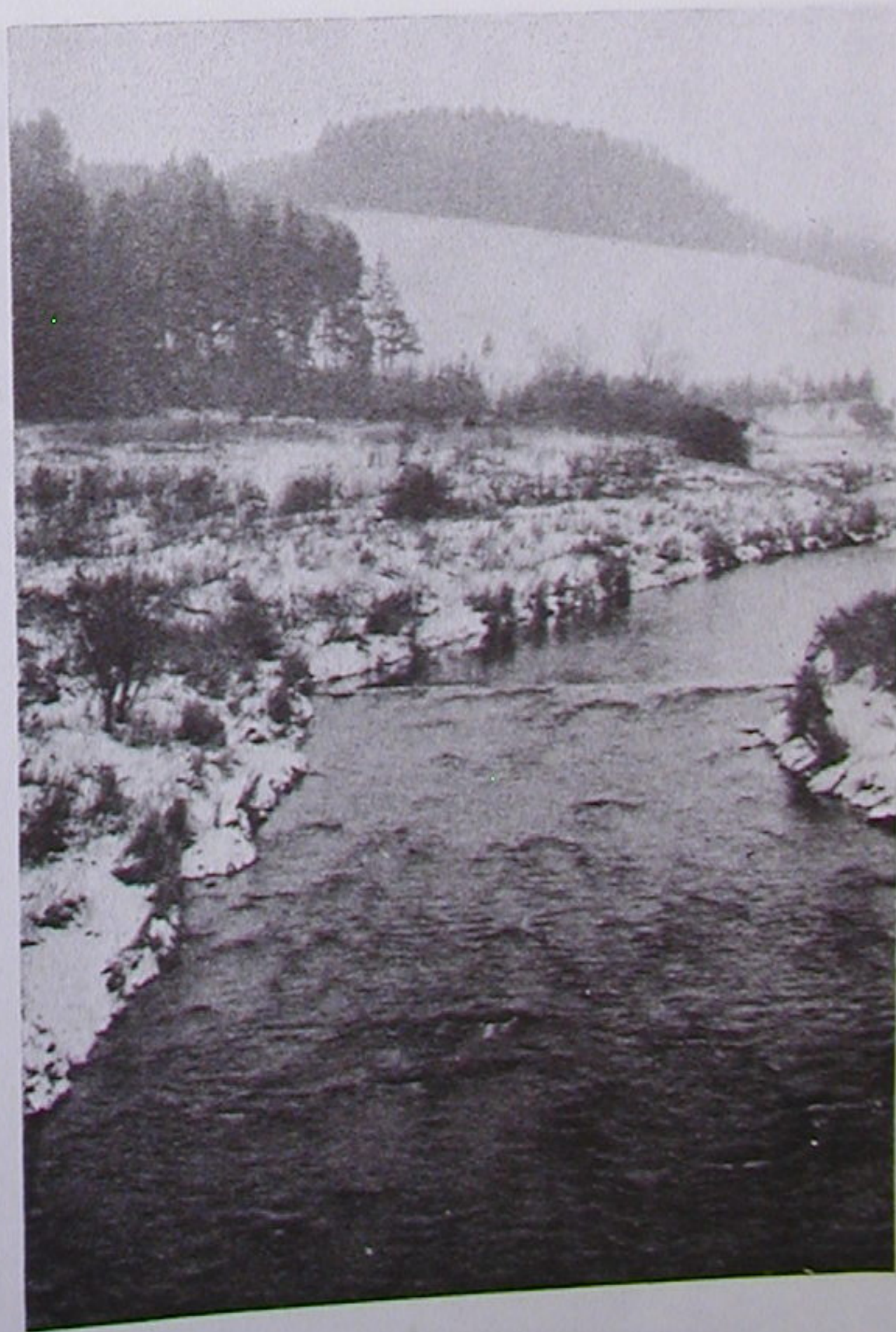
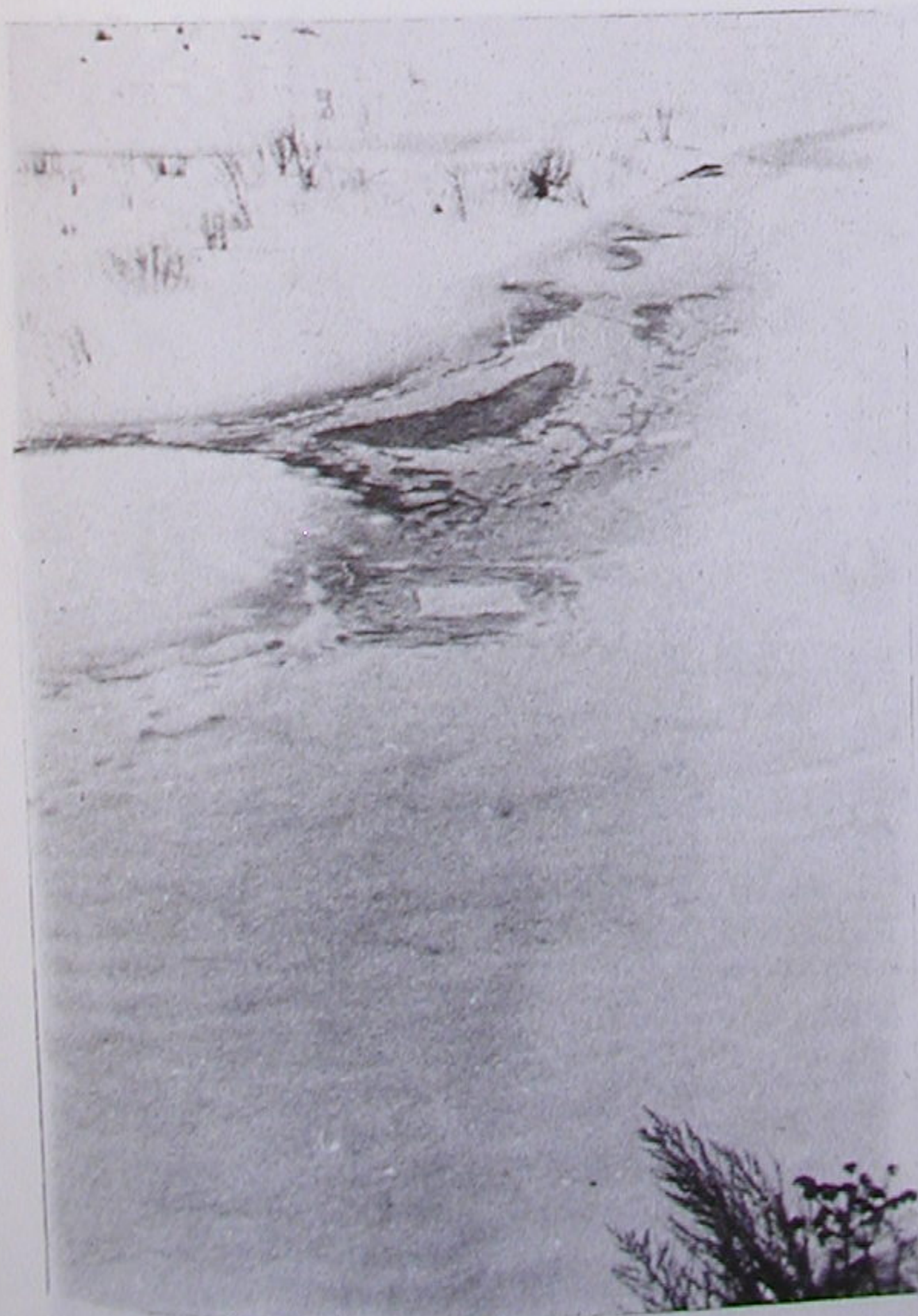
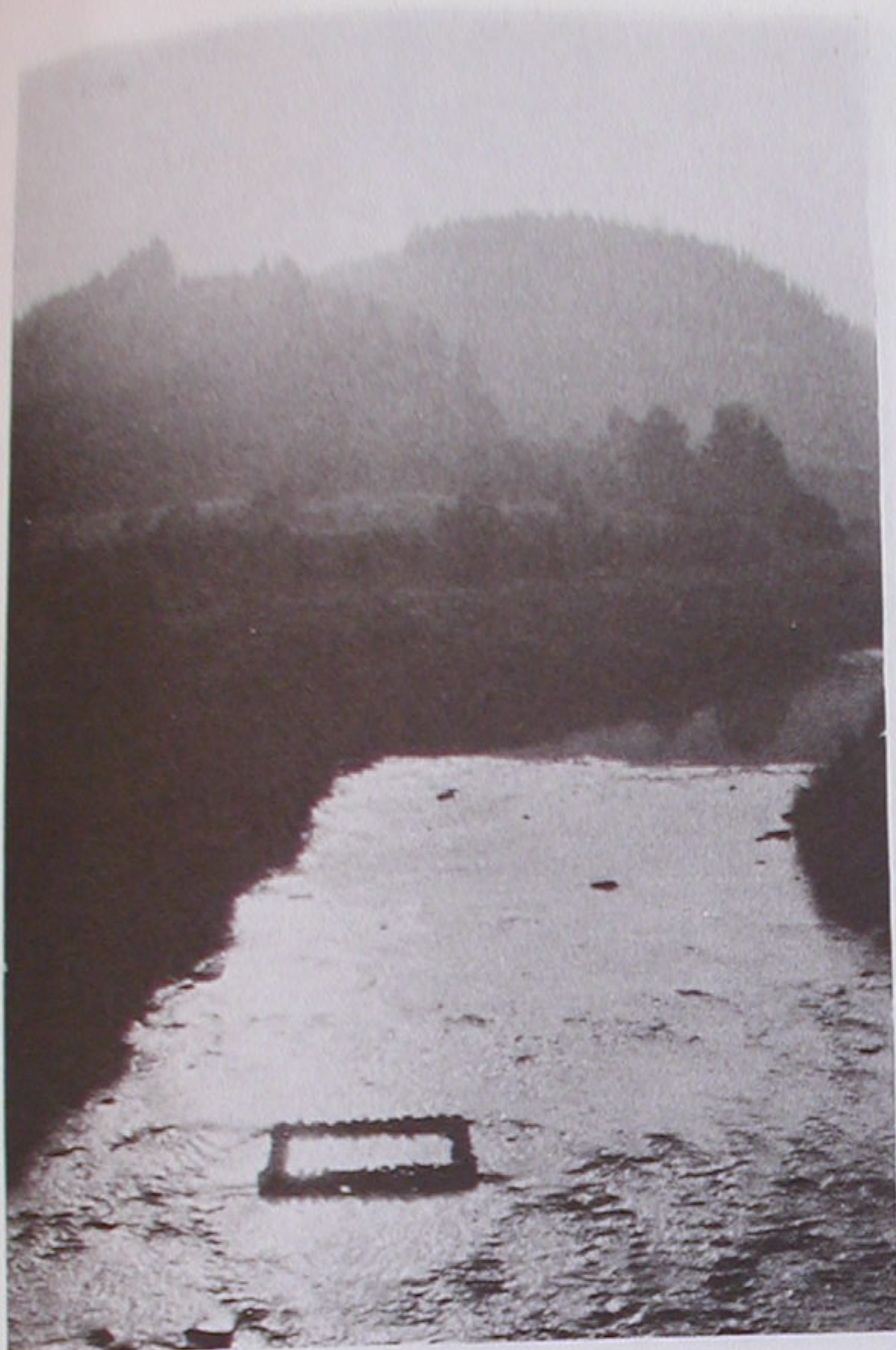
St. Tilo a vito



60. Objekt pro vodu a vítr

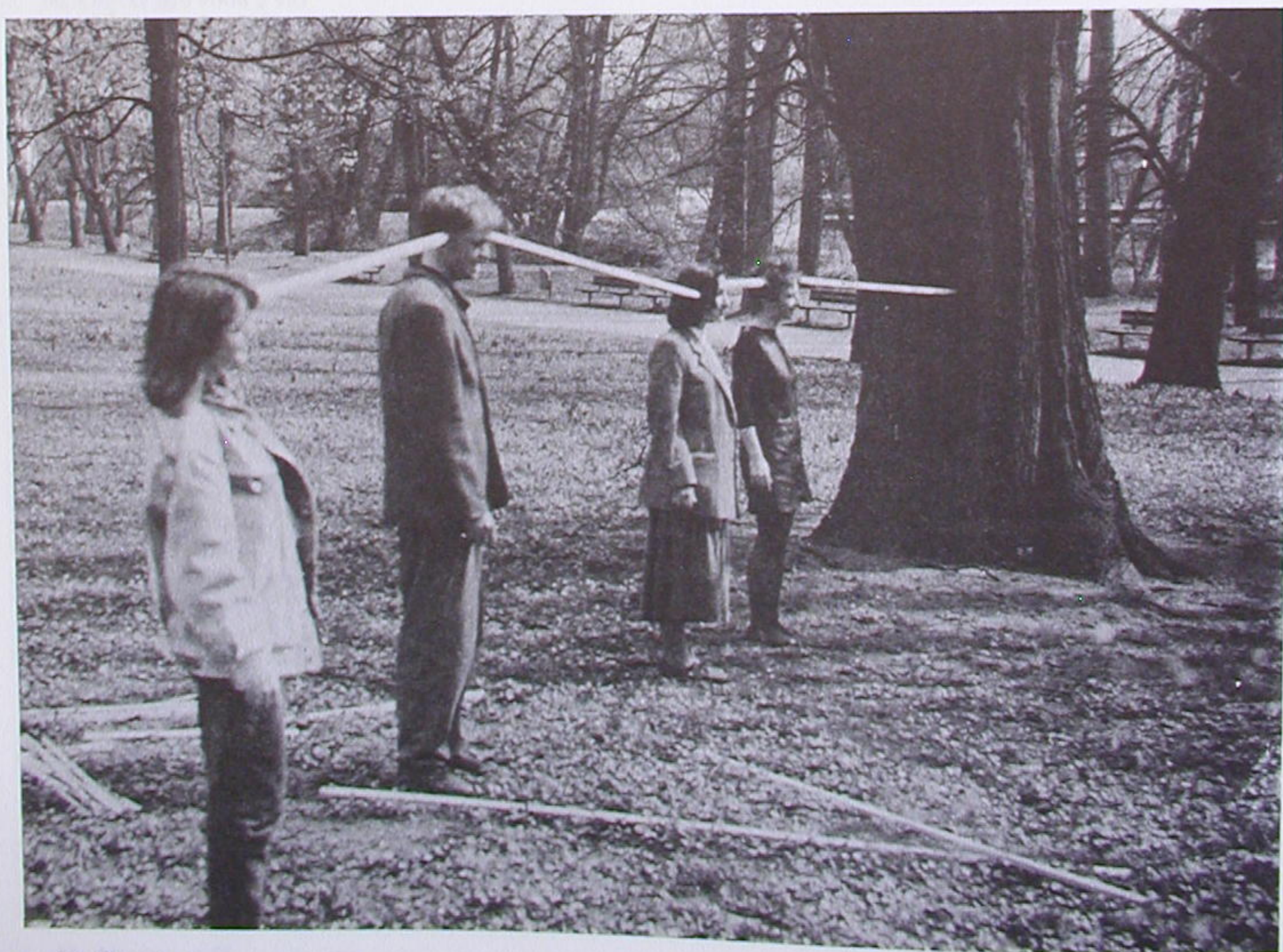


61. Akce ve vodě



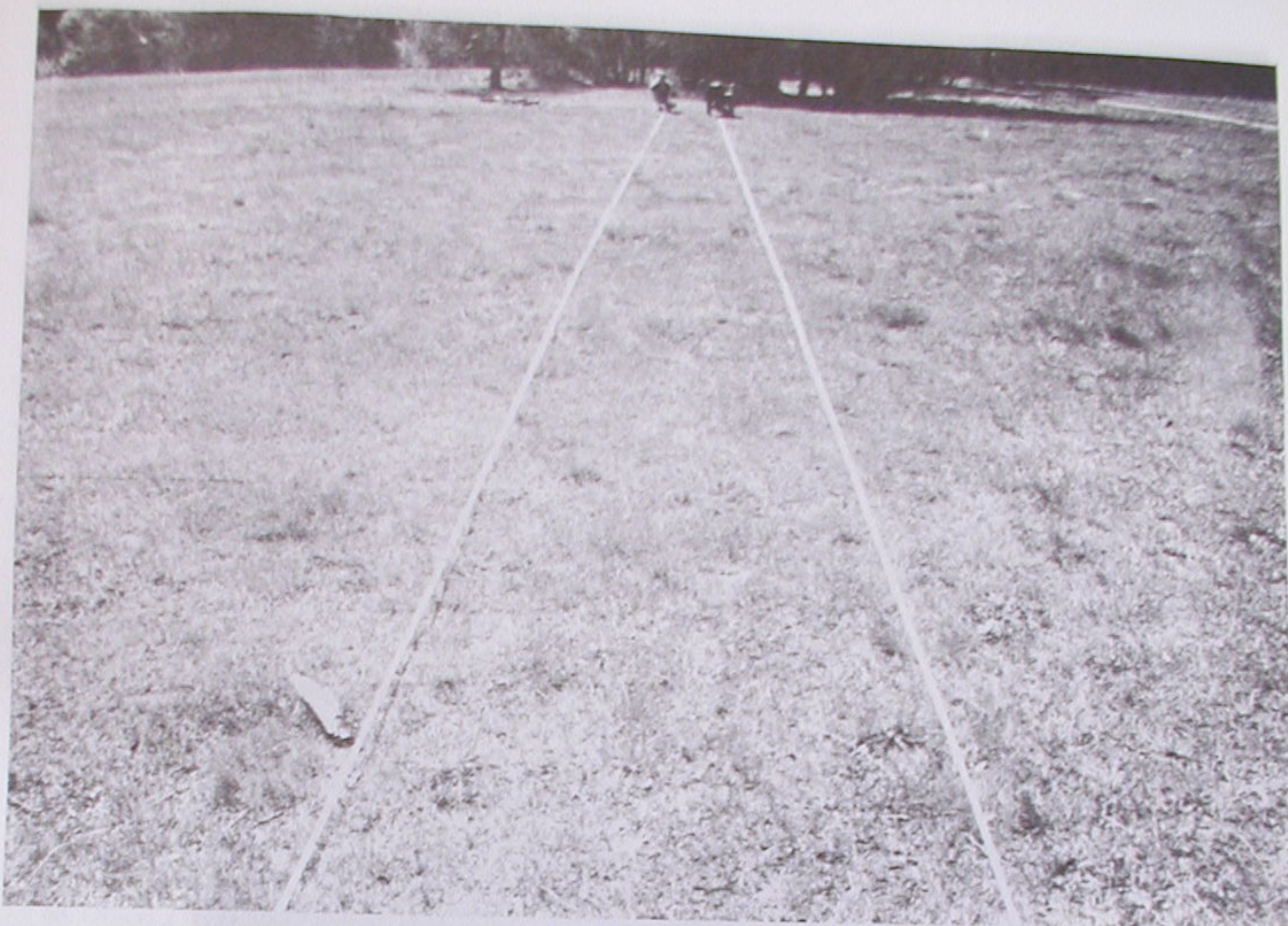
62. Zamrzající čtverec



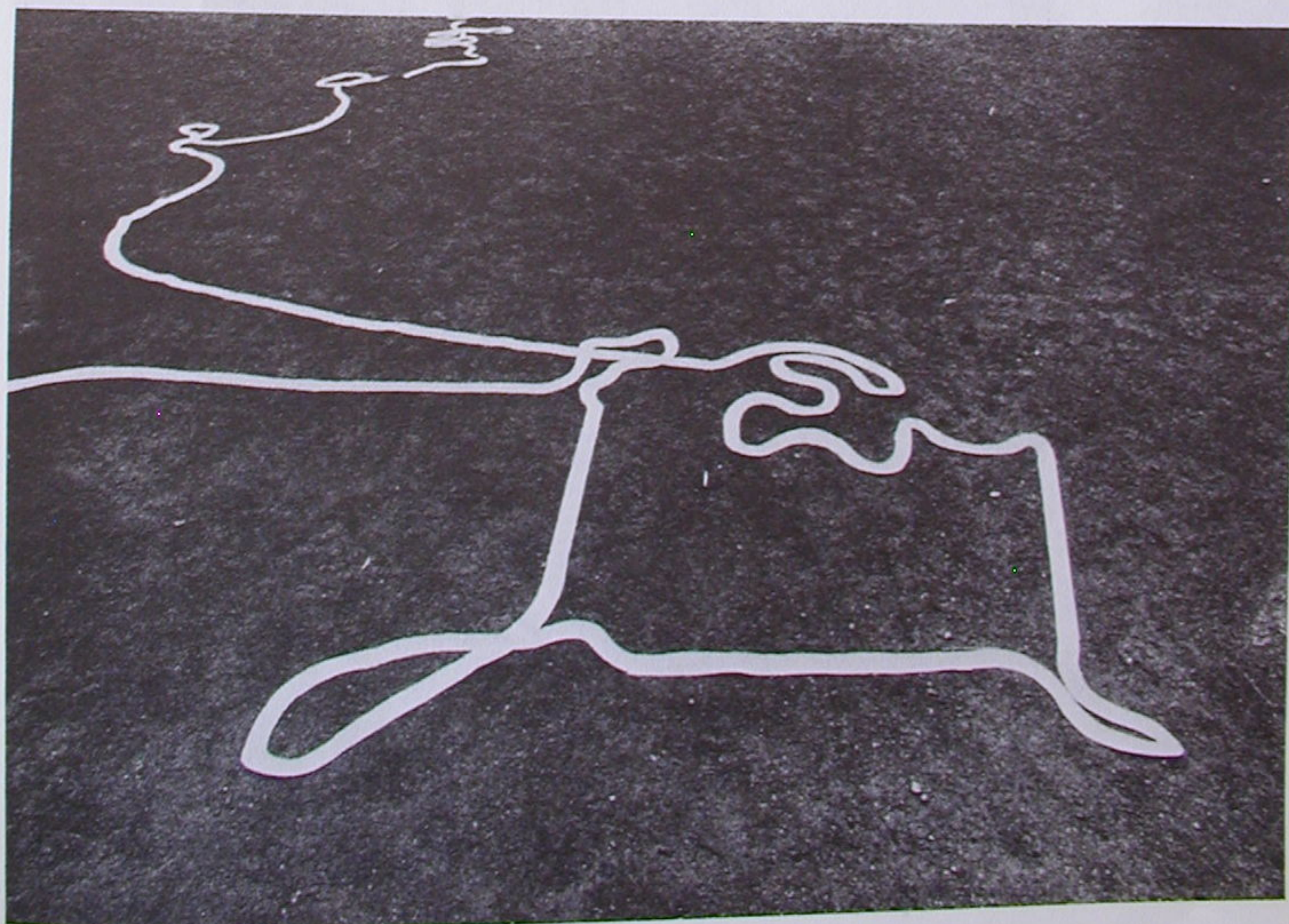


63. Kontakty





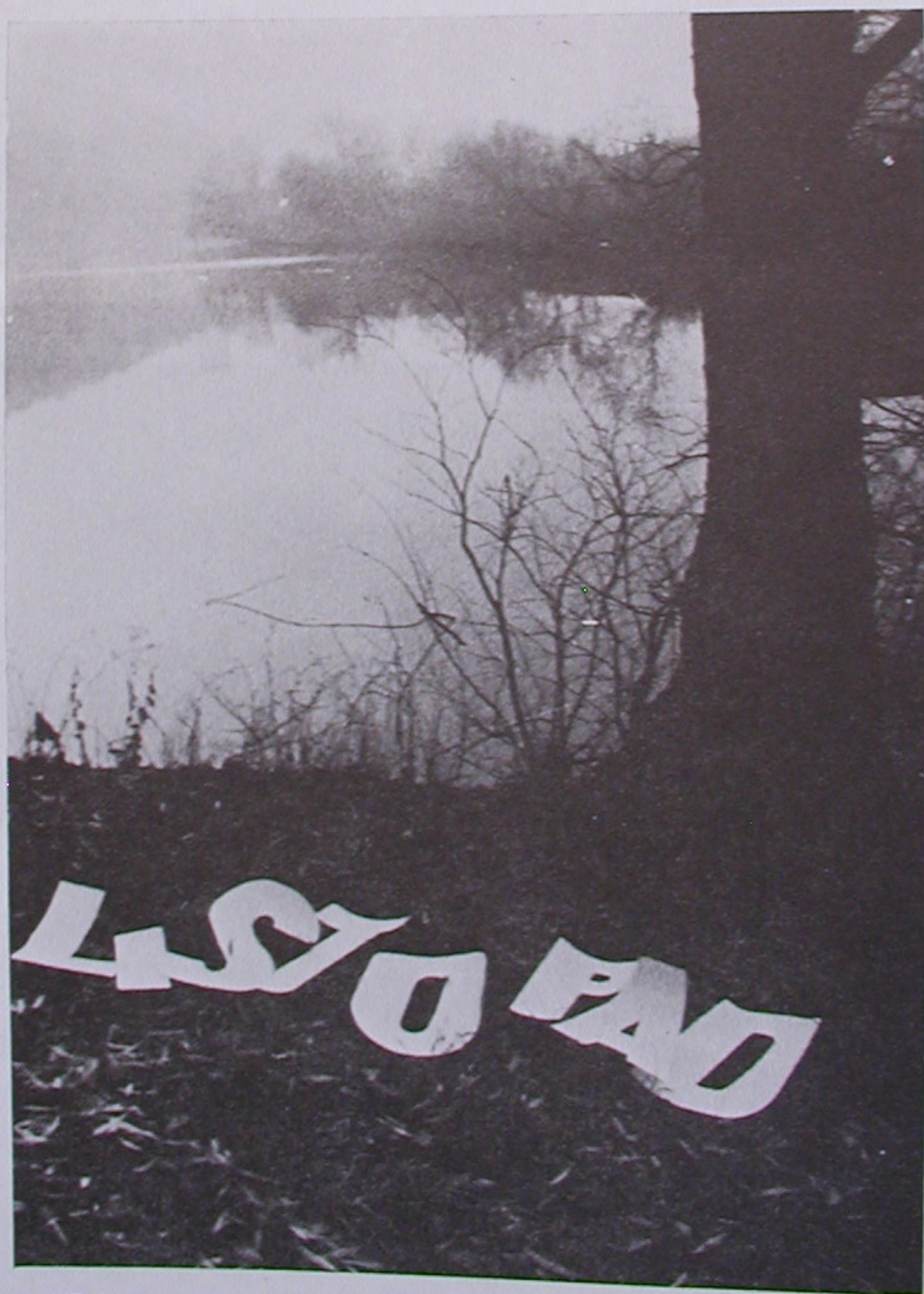
64. Paralelní linie



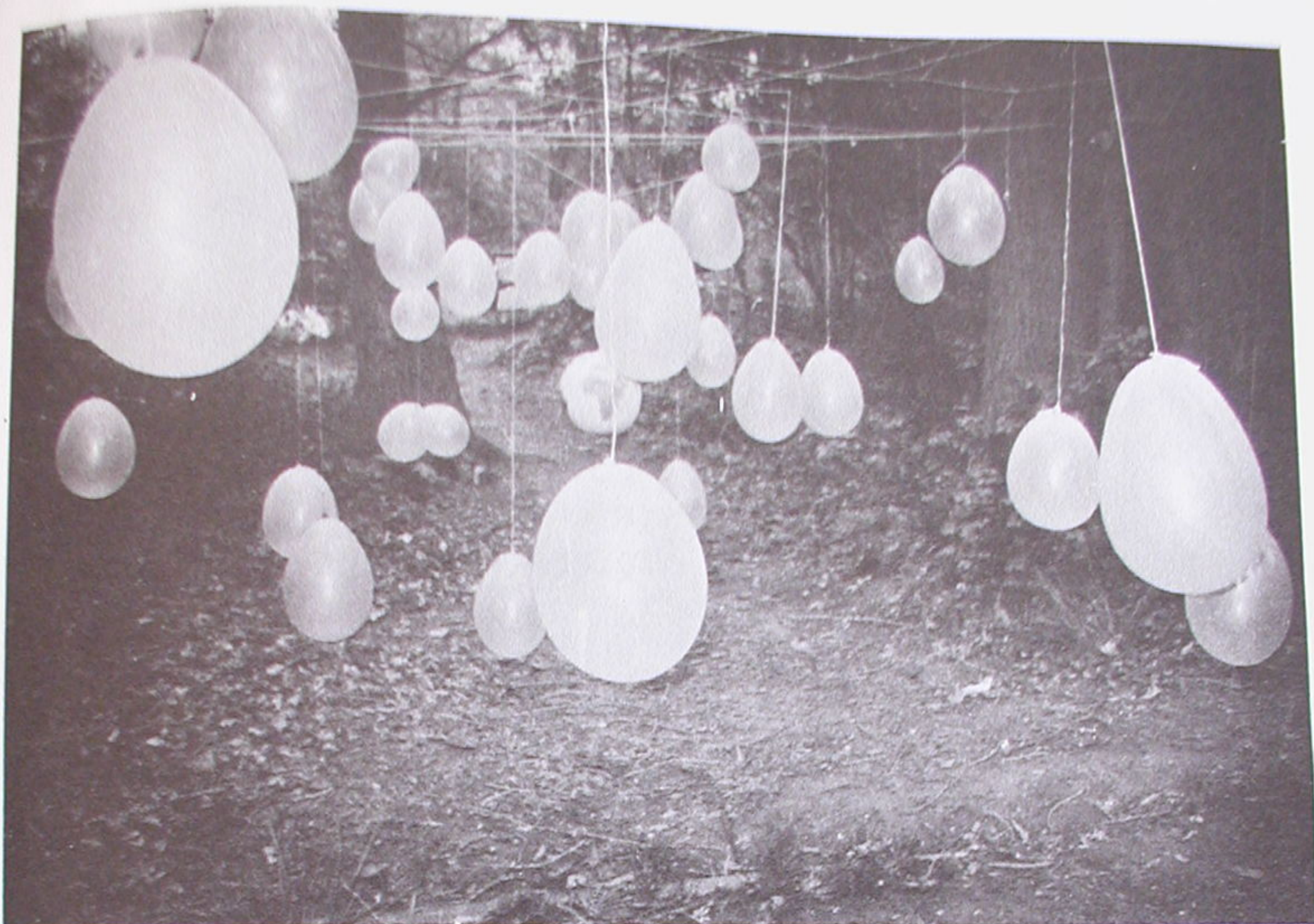
65. "Nekonečná čára"



66. Stínové kresby



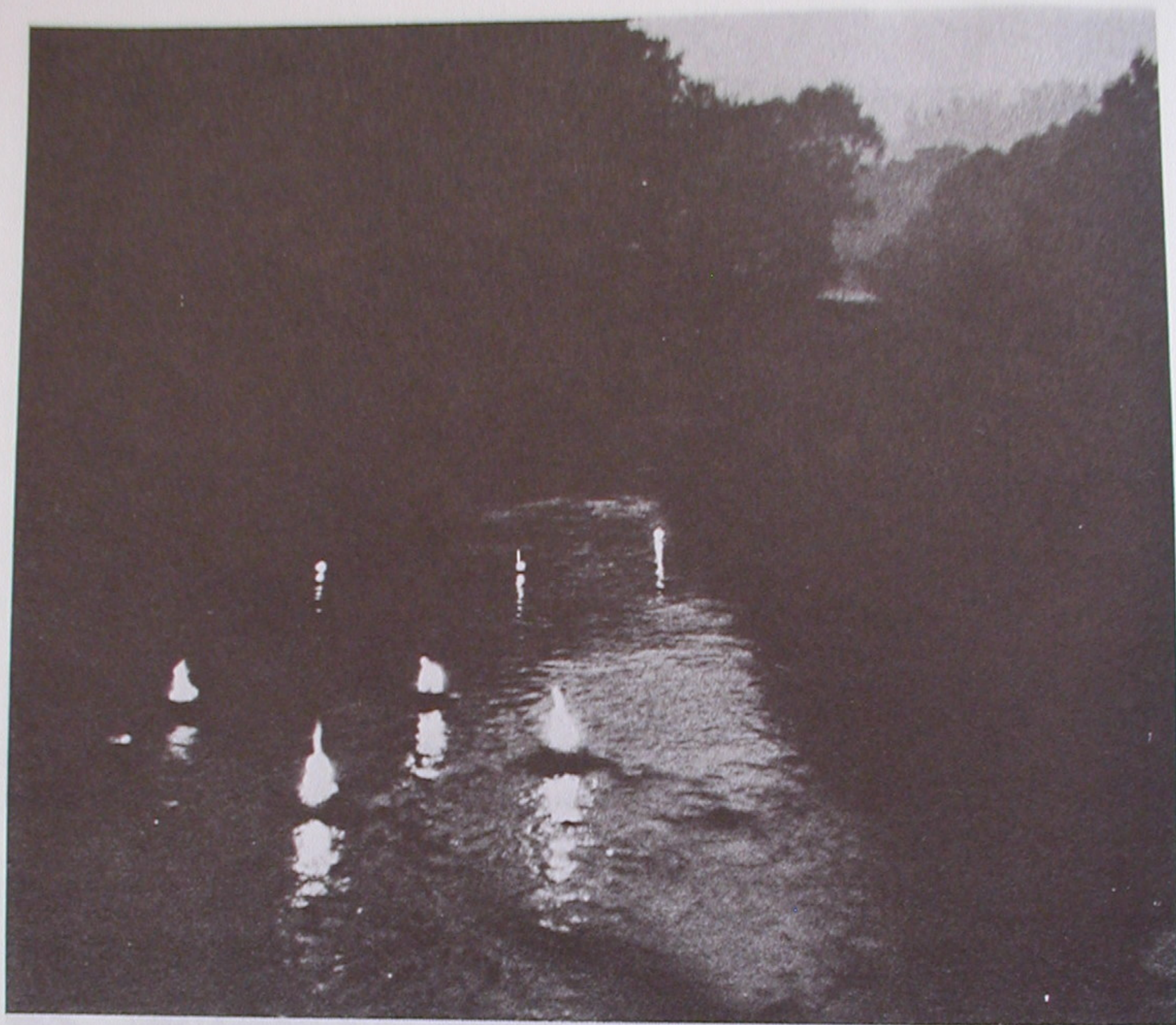
67. Listopad (vizuální báseň)



68. Objekt z balónek



69. Večerní slavnost



70. Ohně na řece

70. Ohně na řece

70. Ohně na řece