doi:10.32020/ArtandDoc/32/2025/11

Pavlína MORGANOVÁ

Academy of Fine Arts in Prague

WHY INDEED? SOURCES AND CAUSES OF RADICALITY IN CZECH ACTION ART

Anyone interested in Czech action art will sooner or later encounter the question of where its specific radicality came from and how it was formed. The title of Milan Knížák's 1964 lecture-as-manifestation ***Why Indeed?*** did not make it into the title of this text by chance. It echoes the key ideas of the Actual Art group in the context of the limited knowledge of the international Fluxus movement at the time, while at the same time revealing one of the fundamental sources of this kind of art in Czechoslovakia, encapsulated in Knížák's repeated query, "Does art mean teaching people how to live?"[1] The radicality of Czech action art, then, does not lie in the extremity of its body-art pieces (although some of Petr Štembera's actions were life-threatening), but rather in a kind of escape from the ordinary world of art. To understand the nature of Czech action art, it is necessary to grasp the conditions in which it developed. Czech action art had starting points largely different from those of the Western neo-avant-garde art. It did not emerge as a revolt against the art market and establishment, but as part of the social liberalisation of the 1960s and, after the occupation in 1968, as an important part of the anti-official current in Czech art. The following text attempts to explain the forms and sources of this radicalism on the basis of its key figures.

The Sixties – An Artist Can Be Anyone

A specific feature of Czech action art is that its origins cannot be sought on the basis of information coming to Czechoslovakia from abroad. Knowledge of the progressive currents of the neo-avant-garde and conceptual art at the turn of the 1950s and 1960s was very limited and preceded by practice. In the 1950s, Vladimír Boudník carried out dozens of events in the streets of Prague.[2] Standing by a painting easel or in front of scratched walls, he explained to interested bystanders the principles of his original artistic direction Explosionalism,[3] essentially initiating spontaneous happenings. This original graphic designer, proletarian and above all hypersensitive artist believed that everyone was gifted with imagination and imagery, and that anyone could be an artist. He was concerned

with liberation from traditional notions of art, with the aesthetic initiation of every individual. However, he created his actions with the aim of promoting his own artistic ideas, and it was only with the development of action art in the 1960s that his originality was recognized not only in his imaginative graphic techniques, but also in the way he painstakingly blurred the line between art and life. Today we would probably call his actions and his life in general an art of participation.[4]

Leaving aside the proto-action manifestations of Vladimír Boudník and some others, the beginnings of Czech action art are linked to the work of Milan Knížák. He settled in Prague in 1961 in the so-called New World and gradually began to form a community around himself, which first called itself the Aktuální umění [Actual Art] group, later simply Aktual. The disgust of the "Actuals" with the contemporary state of art resulted in activities calling for art's revival. In October 1964, a group consisting of Milan Knížák, Vít Mach, Jan Mach, Soňa Švecová, and Jan Trtílek organised a happening called the *First Manifestation of Actual Art*, where they read their manifesto.[5] (**Illustration 1**) This was a period when the social situation had finally relaxed and, after a tentative thaw following the exposure of the cult of Stalinism in 1956, radical changes were taking place in the Union of Czechoslovak Artists. Although socialist realism continued to be proclaimed as the only official artistic direction, the new leadership of the Union made it possible to exhibit abstract work, which had been unacceptable until the mid-1960s, and gradually opened other possibilities for exhibiting and publishing. Even so, the program of actual art and its proclaiming total engagement free of traditional artistic practices seemed almost out of place. In 1964, without knowing it, the group around Milan Knížák came up with activities that proved to be the most up-to-date, akin to what was then just establishing itself on the New York avant-garde scene and later came to be known as Fluxus.

It should be stressed that at that time there was no public information about this movement in the Czech context.[6] Such mentions only started to appear in specialist journals around the mid-1960s. However, personal contacts played an important role. George Maciunas was trying to build Fluxus as an international movement, and given his Lithuanian origin, quite logically he promoted contacts between East and West with some intensity. In 1964 and 1965, Eric and Tony Andersen passed through Prague, but their visit was rather private, and the performance soiree held at Herberta Masaryk's apartment left almost no trace. More importantly, the Andersens managed to reach Russia via Ukraine. During a visit to Leningrad, the materials and contacts they left behind fell into the hands of Jindřich Chalupecký, who contacted Fluxus immediately after his return.[7] Thus, in 1965, Fluxus materials reached not only Jindřich Chalupecký, but also Milan Knížák. In return, Chalupecký sent information about the current movement and their first actions to America. These impressed George Maciunas (and not only him) so much that he appointed Milan Knížák as director of Fluxus East. Allan Kaprow even included them in the prestigious anthology *Assemblages, Environments, Happenings*.[8]

The first actions of the Actuals group, those tied to Milan Knížák are truly exceptional, and their precise targeting places them in a strange parallel with the most radical proclamations of such artists as Allan Kaprow, George Brecht, Dick Higgins, et al. Of those that took place before the Fluxus contacts, the following should be mentioned: *The First Manifestation of Actual Art* (1964), *Demonstration of One* (1964), and *A Walk in the New World – A Demonstration for All the Senses* (1964). These early actions demonstrate that the Actuals group sought to radically transform not only art but also life. *A Walk in the New World* was one of the first happenings in Bohemia. In this context, the concept of the happening, established in the Czech environment thanks to the activities of the group around Milan Knížák, is often different from the understanding of happening in the West, where many happenings took place in galleries and on the stages of experimental theatres. The absence of relevant art institutions and

a broader avant-garde platform in Bohemia are undoubtedly among the things that contributed to the conditions for Knížák's radical stance. In 1964, Milan Knížák wrote the text of his lecture *Why Indeed*.[9] It was a multimedia lecture that he delivered in Prague in 1965, in an outdoor space near the Mánes Bridge after being banned from giving it at the Mánes Club.[10]

Knížák is directly involved in life and his actions are carried out outside any artistic context. In them, he moves away from the notion of action art as experimental artistic expression and shows that it is a serious, vital activity aimed at the renewal of society. The idea of Fluxus that "Life is art – Art is life. Long Live Man!", which later appeared e.g. in the famous action lecture by Wolf Vostell and Allan Kaprow in Prague,[11] is conceived by Knížák even more radically. For Knížák, life is more than art: "Not to invent new art forms, but to directly change the everyday life of the individual."[12] His focus on transforming life had led him to negate art. During 1965, the word 'art' disappeared from the group's name, and the third issue of the group's samizdat magazine was suggestively entitled *Necessary Activity*. This is also the time when the manifesto *Aktual – To Live Differently* took shape:

> To use every situation to demonstrate, to attack one's surroundings and oneself. To use means with the most direct intensity of action. To make a game out of many of life's everyday situations, thus ridding them of their spasmodic and monstrous character. To act with every gesture, word, action, look, appearance, EVERYTHING. Simple anonymous action. Walks, lunches, outings, games, festivals, tram journeys, shopping, conversations, sports, fashion shows, etc..... just a little differently. Spontaneous street rituals. Conflicts. Conflicts of all kinds. Conflicts that must arise in order to be resolved. It doesn't matter what means are used, but always only those that are the most maximal. Co-creators can include Christ, Karl May, as well as a member of the militia.[13]

Knížák's concept of happening is truly unique, and it is no wonder that Kaprow paid respect to his actions. Indeed, Knížák was one of the few artists whose happenings conformed to Kaprow's rules, which he formulated in the anthology *Assemlages, Environments and Happenings* and in the text "Happenings are Dead: Long Live Happenings!"[14] – even radically exceeding them at some points. Kaprow originally defined 'happening' as a collective action created according to a plan but left to evolve freely. An event in which there is no division between spectators and performers; a unique event that can take place anywhere anytime. Paradoxically, such radical happenings were not usually the happenings of Kaprow himself, let alone his followers. For example, one of Allan Kaprow's first action pieces, *6 Happenings in 18 Parts*, took place in a gallery and was carefully rehearsed. Although Kaprow attempted to surprise and activate his audience, his happening took the form of an experimental theatrical performance or a performance that could be followed by applause.[15] Knížák himself does not use happening as a term, except when referring to the work of Allan Kaprow.[16] For his actions he chooses such common terms as 'a walk, demonstration, manifestation, play,' and later, 'ceremony.' This aspect of his work also points towards an effort to get totally close to life. It is the fate of avant-garde artists that their utopian aspirations for changes in society usually lead only to transformations in art itself. This is probably the source of the peculiar tension in Knížák's work, which uninterruptedly continued even after the dissolution of the Actual Art group. It gradually turned into a kind of Aktual movement, in which other prominent personalities such as Robert Wittmann played a role. (**Illustration 2**)

As already mentioned, in the mid-1960s a process of revival in Czechoslovak society was in full swing. The gradual relaxation of

censorship allowed for the re-establishment of intensive contacts with foreign countries and the unprecedented development of culture in many directions, for example, the Czech New Wave in film. Czech visual art in the second half of the 1960s was dominated by informel and new figuration, but also by a renewed interest in constructive tendencies, concrete art, visual poetry and other progressive trends. Interest in action art, which at that time was still outside the mainstream, was significantly boosted by Fluxfest, which was successfully organised in Prague in 1966. It was a kind of double event, as upon the invitation of Jindřich Chalupecký, Dick Higgins and Alison Knowles came to Prague to exhibit avant-garde editions and to perform on that occasion, and at the same time, upon the invitation of Milan Knížák, Ben Vautier, Jeff Berner and Serge Oldenbourg were to carry out a Fluxus festival. The three evenings of partially improvised performances in which Knížák actively participated turned out rather differently than planned.[17] In connection with this event, a number of articles appeared in the Czech press reporting not only on similar activities around the world, but also on the Czech protagonists.[18]

In the second half of the 1960s, other action artists, such as Eugen Brikcius, Jan Steklík, and Zorka Ságlová, were also active on the Czechoslovak scene, exploring new thinking related to action art and the happening as a form. They moved in communities made up not only of visual artists, but also musicians, poets, and other personalities refusing to be subordinated to the official culture and its fenced-in art scene. Eugen Brikcius and Jan Steklík, for example, belonged to the Křížovnická School of Pure Humour without Jokes,[19] which from the mid-1960s onwards freely used a happening form that often reflected the specifically Czech beer and pub culture.[20] Among Brikcius's most famous happenings is *Still Life* (1967)[21] with beer at Kampa. (**Illustration 3**) The aesthetic intent of this event was to create a still life that – guests aside – exists in every pub. However, this still life was carried out outdoors on the Vltava embankment, next to today's Kampa Museum, right in the centre of Prague. All participants had to come with their own pints, which they filled during the event in the nearest pub and then put the unfinished glasses directly on the pavement. This created an unusual environment accompanied by several events related to beer drinking and Czech pub culture.

Another important figure in the Czech happening of the 1960s was Zorka Ságlová, who carried out her first happening, *Throwing Balls into the Bořín Pond near Prague*, in the spring of 1969. She asked her circle of friends, which consisted mainly of members of the underground music bands The Plastic People of the Universe and The Primitives Group, to travel with her to Průhonice (a tourist destination just outside Prague), where they threw 37 coloured balls into the Bořín Pond according to her instructions. Here they created an ephemeral and time-varying environment, a continuation of the artist's sculptural work. At that time, Ságlová's objects dealt with the fixed and real movements of the balls. Her desire to involve the viewer in the creation of the work, which seemed unfeasible in the conservative gallery environment of the time, finally came to fruition in this event.

Collective actions of a happening nature, in which an ephemeral environment or a common 'ritualistic' behaviour is created, are well known in Czech action art. After the occupation by Warsaw Pact troops in August 1968, which violently ended the hopes of the Prague Spring and the social revival process, public space came under the complete control of censorship again, and collective activities could not be carried out in public. The privacy of small socialist flats did not allow for large-scale actions, and so nature often became a refuge. This is how, for example, Jan Steklík's *Airport for Clouds* or Zorka Ságlova's *The Laying of the Diapers at Sudoměř* came into being in 1970. The turn to nature at the turn of the 1960s and 1970s in the Czech context had other reasons than the search for one's own roots inspired by American land art or the resistance to the gallery dictates of the white cube.

Sztuka i Dokumentacja nr 32 (2025) | *Art and Documentation* no. 32 (2025) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

Normalisation / Disjointedness The 1970s – "The Great Artist of Tomorrow Goes Underground"[22]

In January 1969, the central figure of the Prague Spring, Alexander Dubček, was replaced as First Secretary of the Communist Party by Gustáv Husák and, as the Czech saying goes, 'socialism with a human face' turned into 'socialism with goose bumps.' This was followed by the reversal of the reforms of Spring 1968, the dissolution of civic associations and organisations, and a purge in the Communist Party. Harsh censorship was introduced, returning the level of civil liberties to the state that prevailed in the second half of the 1950s. The overall social situation led people to seek seclusion in the safety of small circles of friends, where it was possible to trust each other and to live freely, at least within restrained limits.

The 1970s saw an unprecedented development of body-art activities, which were characterised by a radicalism that stemmed from the specific local situation. An important personality among the second generation of Czech action artists, who built upon the international contacts of the first, was Petr Štembera. In 1970, he published the text, "Events, Happenings, Land-Art, etc., in Czechoslovakia" in *Revista de Arte* magazine, published in Puerto Rico, in which he reported on the Actual Art group and the work of Milan Knížák, Eugen Brikcius, Zorka Ságlová, and others. At the end of the text, he also mentions his own early works. This article is not only important as evidence of the continuity of Czech action art through dramatic political change but is also significant in that an abridged version of it was included by Lucy Lippard in her cult book *Six Years*.[23]

Petr Štembera communicated intensively with representatives of body art worldwide[24] and transposed their theoretical discourse onto Czechoslovakia through samizdat translations.[25] From the late 1960s onwards, he created challenging sketches that stemmed from his inclination towards asceticism and psychophysical activities. His need for communication eventually led him to present his performances to a small circle of spectators, and thus to visualise the issues he dealt with in them. For him, performance was a mode of approaching the world and 'being in it' differently. It was an opportunity to interpret it with the body, to replace rationality with irrationality. Štembera's primary interest, as one of his first 'public' performances, which he called *Narcissus 1* (1974), shows, was to explore, get to know, and embrace his own body. This personal level is typical of Štembera's early works, but was later replaced by more general themes. In 1975, the artist carried out two challenging actions, *Grafting* (**Illustration 4**) and *Sleeping on a Tree*, which refer to the artist's background in land art. In the action *Grafting*, Štembera grafted a twig onto his arm in a manner common within the art of orcharding. He let the two organisms interact all afternoon until he got blood poisoning. Štembera's work is characterised by an effort to carry out the intended action to the end, to the very limit of its possibilities. Štembera realised a series of extreme body-art performances in which he put his body and sometimes the audience in danger. The artist's courage, complemented by some abilities derived from his yoga practice, allowed him to carry out even very demanding performances, such as *Sleeping in a Tree*, in which after three sleepless nights he slept through the fourth in a tree. The agonising symbolism of his actions resonated strongly with the normalising atmosphere of post-occupation Czechoslovakia and made him into a key figure in 1970s Czech art.

The encounter with Petr Štembera also brought to action art Karel Miler and Jan Mlčoch, who formed the Prague body-art trio with him. Although the work of each of them dealt with different themes and developed different positions in relation to body art, they were united by their use of the classic form of body-art piecing, which is documented by photography and brief descriptions. Karel Miler came to action art through concrete poetry. He was interested

in the semantic context of the linguistic code and its structure. His poetry gradually approached the radical position of linguistic minimalism. In 1971, when he met Petr Štembera, who was already working with physical actions at the time, he realised that semantic puns could also be expressed through the body. This is how his first action, *Either Or* (1972), was created, in which he translated the ideas of his minimalist texts onto a real body. Miler also worked as a poet within body art, using his body to create conceptual, pointillist situations, which he captured through precisely composed shots on a camera tripod. His actions were rarely created in front of an audience. They are a kind of photo-model performances that communicate with the viewer only *ex post* through the medium of photography and need no further commentary.

In 1973 Miler created his most impressive actions: *Identification* and *Perpendicular*. (**Illustration 5**) The theme of these two pieces is gravity – the fundamental point of our existence, to which everything is subject and yet is invisible. The body is the key with which Miler tries to open up this problem, to make it visible, to show it at the moment of its action. In *Identification* (1973) he is captured just when, curled up in a ball, he falls from a several-metre high pile of panels into space, inexorably pulled down. In the photographs, this liminal moment, embodied by the artist's body, seems almost mysterious and distantly reminiscent of Yves Klein's famous 1960 *Leap into the Void*. In *Perpendicular* (1973), he is captured at the moment when his body forms a perpendicular line with a steep slope, that is, at the moment just before he loses the ground beneath his feet and tumbles backwards in a breakneck fall. The body is generalised in Miler's actions, stripped of any dependence on ordinary life. It reaches a universal plane and carries a timeless message. Miler's lyrical yet powerful work is rooted in Zen philosophy and the desire to find a reflection of the universe in liminal bodily forms.

Karel Miler worked at the National Gallery and his office was a meeting place for diverse company. He was friends with Helena Kontova before she married Giancarlo Politi in 1977 and went to Italy,[26] Petr Rezek,[27] and of course, Petr Štembera, Jan Mlčoch, and later, Jiří Kovanda and Lumír Hladík. This created a community of mutual, informed support. At the same time, it created a specific audience for the performance evenings that Petr Štembera organised in the cellars of the Museum of Decorative Arts in Prague from 1976.[28] The evenings usually included performances by Jan Mlčoch and later Jiří Kovanda, who paradoxically met the Prague body-art trio through Poland. Petr Štembera exhibited his early activities independently as early as 1973 at the Akumulatory 2 Gallery in Poznań and in 1974 at the private Pi Gallery of Maria Anna Potocka in Kraków. This was followed by solo exhibitions at the Remont Gallery in Warsaw. Soon afterwards, Jiří Kovanda and his friends went on a trip to Warsaw, where he became acquainted with the community around the Repassage Gallery, and someone gave him the phone number of Petr Štembera.[29] Czech action artists repeatedly returned to Poland, not only for exhibitions, but also for other cultural activities, which at the time were much more progressive and free than in Czechoslovakia, which was bound by the onset of normalisation.

Jan Mlčoch carried out two dozen actions in the 1970s. Like other members of the Prague body art circle, performance was important to him not only for artistic reasons. In the difficult social situation after the occupation in 1968, action art was one of the few possibilities for free personal expression, a way to give meaning to the distorted life that existed under totalitarianism. This was perhaps best achieved by Mlčoch in *Suspension – The Big Sleep* (1974), where he had himself suspended by his hands and feet, blindfolded and gagged, in a huge attic space. His body fell into an almost weightless state, which allowed him to experience, for a few minutes, pure existence freed from the burdens of everyday life.

Each piece, as actions were often called in the Czech context at this time, had four parts:

idea, conception, realisation, and documentation. In Karel Miler's work, all of these components are in balance, in Petr Štembera's case, emphasis in my opinion falls on realisation, and in Jan Mlčoch's, the most important role is played by the idea. His actions were often enigmatic situations one would expect in dreams rather than in ordinary reality. It is no coincidence that it was in connection with the aforementioned action *Suspension – The Big Sleep* that Petr Rezek had the idea to interpret the performance as if it were a dream.[30] In this way, he managed to touch upon many essential aspects of action art, because the action, although it makes real life special and moves it somewhere further, is as strongly embedded in it as the dream. Like a dream, it expresses one's deepest desires and fears, taking place in a special time that is a presence beyond the present. It is imperceptible, it creates nothing; like a dream, it can only be experienced and remembered.

In addition to purely body-art performances, Jan Mlčoch thematised social issues in several events and dealt with the contrast between the personal and the common, the inner and the outer. In 1975, he carried out two events in Kraków, the first of which, entitled *Remembering P.*, consisted of selling personal items that reminded him of his friends for an hour in the city market. The second, *Fire Doors*, took place at the Maria Anna Potocka Gallery, which in retrospect described its radical nature, but also the situation and conditions in which these performances were created.[31]

Mlčoch was the only Czech body-artist to openly touch upon political issues. This is especially true of the 1977 events *Bianco* and *Night*, which directly responded to the situation after the publication of Charter 77.[32] Mlčoch carried out *Bianco* (**Illustration 6**) at the Museum of Decorative Arts in Prague in a small underground room, where he lay down on the floor and spitting in his own face for thirty minutes. Then he sat down at a prepared table with a pencil and a sheet of white paper on which he very slowly wrote his signature. After thirty minutes he finished without completing his signature. He was responding to the dilemma of the time, whether to add one's signature to Charter 77 and thus openly join the opponents of the regime – and, in effect, to either expose himself and his family to persecution – or to remain in hiding. Similarly, the action *Night*, in which a female spectator, who had no idea what was about to happen, was interrogated for an hour in a closed office, thematised the contemporary situation of insecurity, oppression, and invisible violence.[33]

In the late 1970s, Mlčoch shared with his friends his disgust that performance had become embedded in the artistic establishment, institutionalised in prestigious galleries and international festivals. A feeling of exhaustion was countered by a certain sense of the awkwardness of artificially risky actions in the context of the real threat to dissidents and signatories of Charter 77. So, when in 1980, he was offered a solo exhibition at the Galerie De Appel in Amsterdam, he thought "if there was such a nice room in the middle of the city, it should be used more usefully than for art"[34] and had a dormitory set up in it. The radical nature of Mlčoch's actions was rooted in the inverted logic of the perception of the art world and its prestigious galleries, which in normalised Czechoslovakia did not represent a platform which a successful artist aspired to reach, but rather a space from which it was necessary to distance oneself. And in fact, he didn't even have a chance to really experience it. Part of Mlčoch's intention was to sleep incognito in a makeshift dormitory in De Appel, but unfortunately, he was not granted the so-called 'exit clause' by the Czechoslovak authorities, which together with the possession of a passport was necessary to travel to the West. With this action, in many ways anticipating contemporary participatory art, Mlčoch terminated his career as an action artist and began to devote himself fully to a life that can sometimes be more demanding than even the most dangerous performance art. Jan Mlčoch and Petr Štembera then worked for many years as professionals at the Museum of Decorative Arts

in Prague, the same building where in secret they performed during the totalitarian era.

In conclusion, we must mention Jiří Kovanda, whose actions, like those of Mlčoch, are characterised by an inconspicuous radicalism grounded in lived reality. Kovanda performed his first body action at Wenceslas Square in 1976. The very choice of a central public space is something exceptional in 1970s Czech body art. *Theatre* was a performance for passers-by, in which Kovanda, according to a pre-written script, performed several normal movements and gestures, so that no one knew they were watching a 'performance.' Soon afterwards, he staged an even more extreme action on Wenceslas Square, *Untitled* (1976), where he simply stretched his arms for a moment and stood against the flowing crowd. This performance was not just an attack on passers-by, an attempt to bridge the anonymity of the city and break the barrier that everyone carries around with them. It was mainly an attempt to break through the artist's own timidity and shame that enclosed him in loneliness, even though there were many people around him, but its visuality communicated through photography touches upon many layers of collective memory.

In 1977, Kovanda carried out several more major actions. First, there was *Contact* (**Illustration 7**), in which he walked down the street and tried, as if by accident, to bump into as many oncoming pedestrians as possible. The photographer who documented the action was on the other side of the street, so the pedestrians Kovanda 'contacted' were at most aware they had been bumped into. And so, they had no idea that they had been involved in a performance. Only in the photographs taken is it clear what Kovanda was up to. The desire to meet people whom we pass every day on the streets, sit next to on trams, travel with on the subway, and yet do not know and do not want to know, is also a defining moment of Kovanda's next action, *Untitled* (1977). Kovanda simply turned around while riding on an escalator and looked into the eyes of the person who was riding one step behind him. The lapidary nature of this gesture enhances its effectiveness. Kovanda's seemingly ordinary and even banal performances teeter on the very edge of recognition, as if almost lost in the stream of life. It is only the artist's intention and artistic will, evidenced by careful documentation, that makes these inconspicuous actions into performances.

As early as 1977, Kovanda was actively involved in performance evenings organised by Petr Štembera and Jan Mlčoch. The feeling of exhaustion that began to appear in the circle of Prague's body artists was the first thing he successfully addressed when, instead of performance, he carried out his first installations within the framework of joint evenings. *Installation I*, realised at the end of 1978, consisted of placing a flower behind a column in an empty room in Provaznická Street, where the evenings had moved from the Museum of Decorative Arts. I see this moment as a turning point anticipating the development of action art in the 1990s, when Kovanda's work was being updated in the attitudes and methods of the younger generation.

Conclusion

The radical nature of some actions in Czech action art cannot be perceived as having been motivated by the desire to shock the audience and push artistic trends beyond the boundaries of contemporary conventions. Except for Petr Štembera, there are also no actions here that could compete with Chris Burden and Gina Pane in their exposed physicality or Marina Abramović and Tehching Hsieh in their endurance. When searching for the sources of the attitudes of Czech action artists, we find more of a desire personally to cope with the political situation of the times, which brought daily out-of-control situations.

Most Czech artists worked in isolation, not only from art in the West, but also from the public, to whom, with a few exceptions, action art could not be freely presented before 1989.

Sztuka i Dokumentacja nr 32 (2025) | *Art and Documentation* no. 32 (2025) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

This contrasts with the multifaceted institutional support for this kind of art in the West. Although even here, in the early days of the avant-garde, it had a shocked audience and was appreciated only by a small circle of professional and lay supporters, its position is incomparable to the conditions in totalitarian Czechoslovakia. For most Czech artists, action art was essentially a hobby, created mostly in their spare time, outside of art institutions, with their own money, earned elsewhere. This is probably one of the basic sources of its radicalism.

The starting point for most Czech artists was an inner need to devote themselves to this activity – almost without any claim to public recognition, in some cases despite the danger of persecution by the communist regime. For most action artists, it was a form of demonstrating personal freedom in an unfree world. The fact that these actions still speak to us today with unprecedented power, even though they were created under completely different conditions, is proof of their timeless artistic quality.

Czech action art did not emerge as a reaction to the commercialisation of art and modern formalism. It was not a negation of established artistic orders, but rather an attempt to avoid them. The 'normal' artistic orders in Czechoslovakia in the 1960s and 1970s meant the official art scene and the precepts of socialist realism. Jindřich Chalupecký, a key theorist of Czech unofficial art in these years, speaks in this context of 'inartism.' In analysing the works of Vladimír Boudník and the Actual Art group, he observes: "Rather than talk of *ars* and *antiars*, it is more suitable to speak in their case of *inartism*. They are leaving the terrain of art by leaving that layer of society which has constituted art as a specialised activity. They are elsewhere and the world spreads out before them in all its unpredictability and inexhaustibility."[35] Czech action artists did not follow the avant-garde ideas of Futurism and Dadaism, which, unlike in the West, affected Czech art only marginally. They instinctively withdrew from the world of art into normal life, were inspired by it, and spiced up the most ordinary everyday activities. This, however, does not detract from the value and quality of their artistic activity; on the contrary, it confirms its unprecedented authenticity and genuineness. Knížák announcing the Aktual programme – to live differently, Mlčoch letting unknown visitors sleep in the gallery, Kovanda subtly bumping into passers-by. Paradoxically, they thereby managed to connect to the most current manifestations of world art and often exceeded them in their radicalism.

Translated by David Vichnar

Notes

[1] Milan Knížák, "Why Indeed," *Actions for Which at Least Some Documentation Remains 1962-1995* (Prague: Gallery, 2000), 59-63.

[2] These actions were reported by Vladimír Boudník in his texts, captured on several films, and became, together with Vladimír Boudník's life, the subject of Bohumil Hrabal's biographical novel *The Tender Barbarian*.

[3] Explosionalism was an original artistic movement that Boudník promoted with his actions. The ideas of Explosionalism are illustrated, for example, by an excerpt from a manifesto written by Vladimír Boudník on 2 March, 1956: "The mission of Explosionalism is the same as it was seven years ago – to rid humans of their inhibitions towards the visual arts by their active involvement in the co-creative process, to eliminate from their brains fixed opinions and prejudices, and to define imagery, on the basis of thought association, in its rightful place in the creative process, thereby purging it of the accusation of pathological unhealthiness due to the influence of film, photography, literacy, and an excessive amount of pictorial material, that surrounds humans, creates in their brains (including the cerebral cortex), the psychological and physiological capacity to create, precisely on the basis of thought association, real valid images out of blobs, since scientific awareness of causes directs creations into values that give a comprehensive overview of humanity's artistic potential, freed from the domination of manneristically learned lines, by which they would otherwise reduce their imagery precariously." Vladimír Boudník, "Explosionalism," *Výtvarná práce*, vol. 13, no. 24-25 (1965): 8.

[4] For more, see Zdenek Primus, *Vladimír Boudník – mezi avantgardou a undergroundem* [*Vladimír Boudník – between avant-garde and underground*] (Prague: Gallery, 2004).

[5] Milan Knížák, *Actions for Which at Least Some Documentation Remains 1962-1995* (Prague: Gallery, 2000), 30.

[6] For more see Pavlína Morganová, "Fluxus in the Czech Period Press," in Petra Stegmann, ed., *Fluxus East. Fluxus-Netzwerke in Mittelosteuropa* (Berlin: Künstlerhaus Bethanien, 2007), 177-196.

[7] I owe this information to Petra Stegmann, who quoted an excerpt from the letter in the catalogue of the exhibition *Fluxus East. Fluxus Networks in Central Eastern Europe* (Berlin: Künstlerhaus Bethanien GmbH, 2007), 25.

[8] Allan Kaprow, *Assemblages, Environments and Happenings* (New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1966).

[9] "Why Indeed," *Nutná činnost* [*Necessary Activity*], samizdat, 1965, unpag. Published in English: Milan Knížák, *Actions for Which at Least Some Documentation Remains* 1962-1995 (Prague: Gallery, 2000), 59-63.

[10] For more, see Pavlína Morganová, A *Walk Through Prague. Actions, Performances, Happenings 1949-1989* (Prague: VVP AVU, 2017), 64.

[11] The lecture took place on 19 April 1964 at the Cricket Theater in New York, and a translation of the transcript was printed in the second issue of the samizdat journal *Aktuální umění* in 1965. It is therefore quite probably one of the materials sent by Fluxus members to Jindřich Chalupecký or Milan Knížák.

[12] This proclamation is part of Milan Knížák's reaction to a Fluxus performance in Prague, which was printed in the unpaginated samizdat leaflet *Aktual*.

[13] Milan Knížák, *Trochu dokumentace 1961-1979* [*A Little Documentation 1961-1979*] (Berlin: Ars Viva, 1980), 113.

[14] Allan Kaprow, "The Happenings Are Dead: Long Live the Happenings!" *Artforum*, vol. 4, no. 7 (1966): 36-39.

[15] *18 Happenings in 6 Parts* was carried out by Kaprow in 1959 at the Reuben Gallery in New York. It was essentially an environment "stirred up" by actions. They took place three at a time, with a bell marking their beginning and end. The bell was also a signal for the audience to move to the next cubicle. They were a kind of intimate performance characterised by an attempt to involve the audience. Even though some spectators were involved in the action, they remained spectators, albeit active ones. In the instructions the audience received before the event, there was also the following instruction: "There will be no applause after each set, but you may applaud after the sixth set if you wish." It is hard to imagine that applause would follow the actions of Milan Knížák and the current group.

[16] Milan Knížák wrote several texts about Kaprow's work for the art magazine *Výtvarná práce* (1966, Nos. 9 and 13) and mentions him in his travelogue, which he wrote after his return from America. See: Milan Knížák, *Cestopisy* [*Travelogues*] (Prague: Radost, 1990).

[17] The events in Prague that ended with the arrest of Cerge Oldenburg and Milan Knížák have been reconstructed by Petra Stegmann in her research. See: Petra Stegmann, *Fluxus East. Fluxus-Netzwerke in Mittelosteuropa* (Berlin: Künstlerhaus Bethanien, 2007), 31-34, 211-214.

[18] For more, see Pavlína Morganová, "Fluxus in the Czech Period Press," in Petra Stegmann, ed. *Fluxus East. Fluxus-Netzwerke in Mittelosteuropa* (Berlin: Künstlerhaus Bethanien, 2007), 177-196.

[19] For more see Duňa Slavíková, "About the Crusaders School, Its Domicile and Their Main Artefact," *Sztuka i Dokumntacja*, no. 31 (2024): 22-35.

[20] For more, see Jana Orlová, "Beer in Czech Art," *Sztuka i Dokumntacja*, no. 31 (2024): 8-21.

[21] Brikcius created two versions of this event: the spring 1967 event and the winter one in February 1968.

[22] This statement by Marcel Duchamp was quoted by Ivan M. Jirous in an iconic text and a kind of program of the Czech musical underground: Ivan M. Jirous, "Zpráva o třetím českém hudebním obrození"[Report on the Third Czech Musical

Sztuka i Dokumentacja nr 32 (2025) | *Art and Documentation* no. 32 (2025) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

Revival], 1975. The text was repeatedly published in samizdat and later reprinted, e.g. Jiří Ševčík – Pavlína Morganová – Dagmar Dušková, *České umění 1938–1989. Programy, kritické texty, dokumenty* [Czech Art 1938–1989. Programmes, critical texts, documents]. Academia, Prague 2001, p. 374.

[23] Lucy Lippard, *Six Years: The Dematerialisation of the Art Object* (Berkley-Los Angeles-London: University of California Press, 1997), 169-170.

[24] Prague has been visited by Chris Burden, Marina Abramović, Tom Marioni, among others. He himself has repeatedly performed and exhibited abroad.

[25] For more see Hana Buddeus, "Infiltrating the Art World through Photography. Petr Štembera's 1970s Networks," *Third Text* 32(4) (2018):1-17. DOI:10.1080/09528822.2018.1505314.2018.

[26] Helena Kontová played an important role in linking Czech visual art to Flash Art, but she also helped the magazine to reach normalised Czechoslovakia through various channels and to function as an important source of information about what was happening behind the Iron Curtain.

[27] In the 1970s and 1980s, Petr Rezek published a series of samizdat magazines in which translations and original texts on progressive art movements were published. Several of them were devoted to the work of Milan Knížák and the Fluxus movement.

[28] For more see Pavlína Morganová, *A Walk Through Prague: Actions, Performances, Happenings, 1949-1989* (Prague: VVP AVU, 2017), 148-171.

[29] Interview of the author with Jiří Kovanda, June 2025.

[30] Petr Rezek, "Encounters with Action Artists," in Petr Rezek, *Tělo, věc a skutečnost v současném umění* [*Body, Thing and Reality in Contemporary Art*] (Prague: Jazz Section, 1982), 95-102.

[31] Anna Maria Potocka's memoir in this journal.

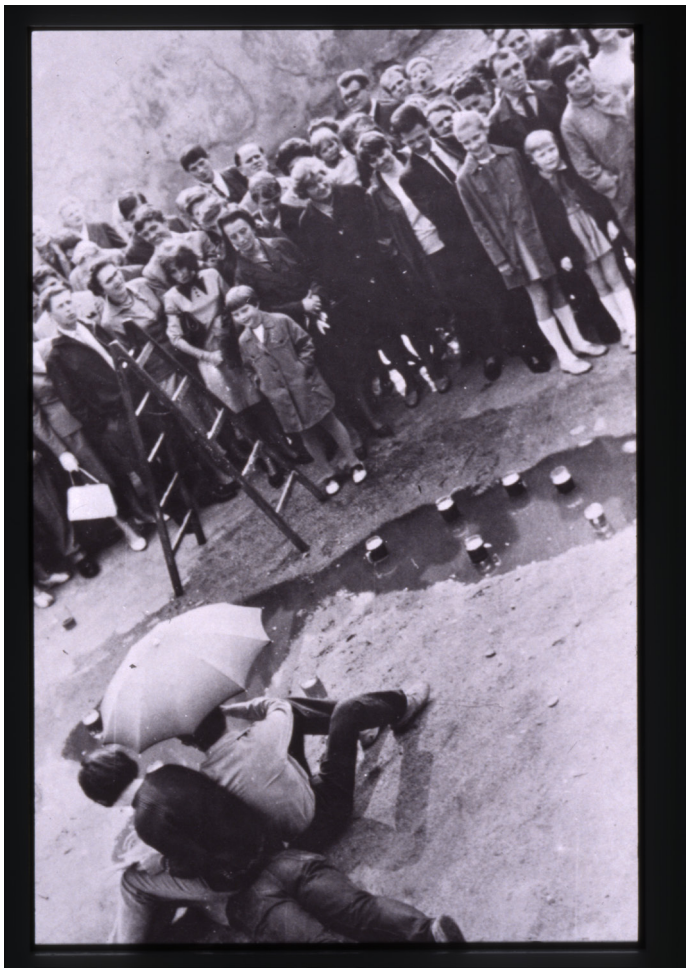
[32] Human rights violations by the normalising government led to the establishment of an informal initiative called Charter 77. The manifesto declaration, which was published on 1 January 1977 and gradually signed by around two thousand prominent personalities as well as ordinary citizens, formulated the basic demands for the respect for human rights according to the international conventions of the 1976 Helsinki Conference on Security and Cooperation in Europe (CSCE), which Czechoslovakia formally undertook to uphold. Charter 77 is seen as one of the most important initiatives against the ruling regime before 1989.

[33] See Michal Pullmann, "Konsolidace, pokojný život a neviditelné násilí. Vznik a vývoj normalizační ideologie v Československu" [Consolidation, Peaceful Living and Invisible Violence. The Emergence and Development of Normalisation Ideology in Czechoslovakia], in Pavel Kolář – Michal Pullmann, *Co byla normalizace? Studie o pozdním socialismu* [*What was Normalisation? Studies on Late Socialism*], (Prague: Lidové noviny Publishing House – Institute for the Study of Totalitarian Regimes, 2016), 72-84.

[34] See Ludvík Hlaváček, "Vzpomínka na akční umění 70. let" [Remembrance of Action Art of the 1970s], *Výtvarné umění*, vol. 15, no. 3 (1991): 73.

[35] Jindřich Chalupecký, "Úzkou cestou" [Down the Narrow Path], *Výtvarné umění*, vol. 16, no. 5 (1966): 369.

Illustrations
ILUSTRACJE



1. Cover of the samizdat magazine *Aktuální umění*, 1965, archive of the artist

2. Robert Wittmann, *Exhibition of Street Reality*, 1966, archive of the artist

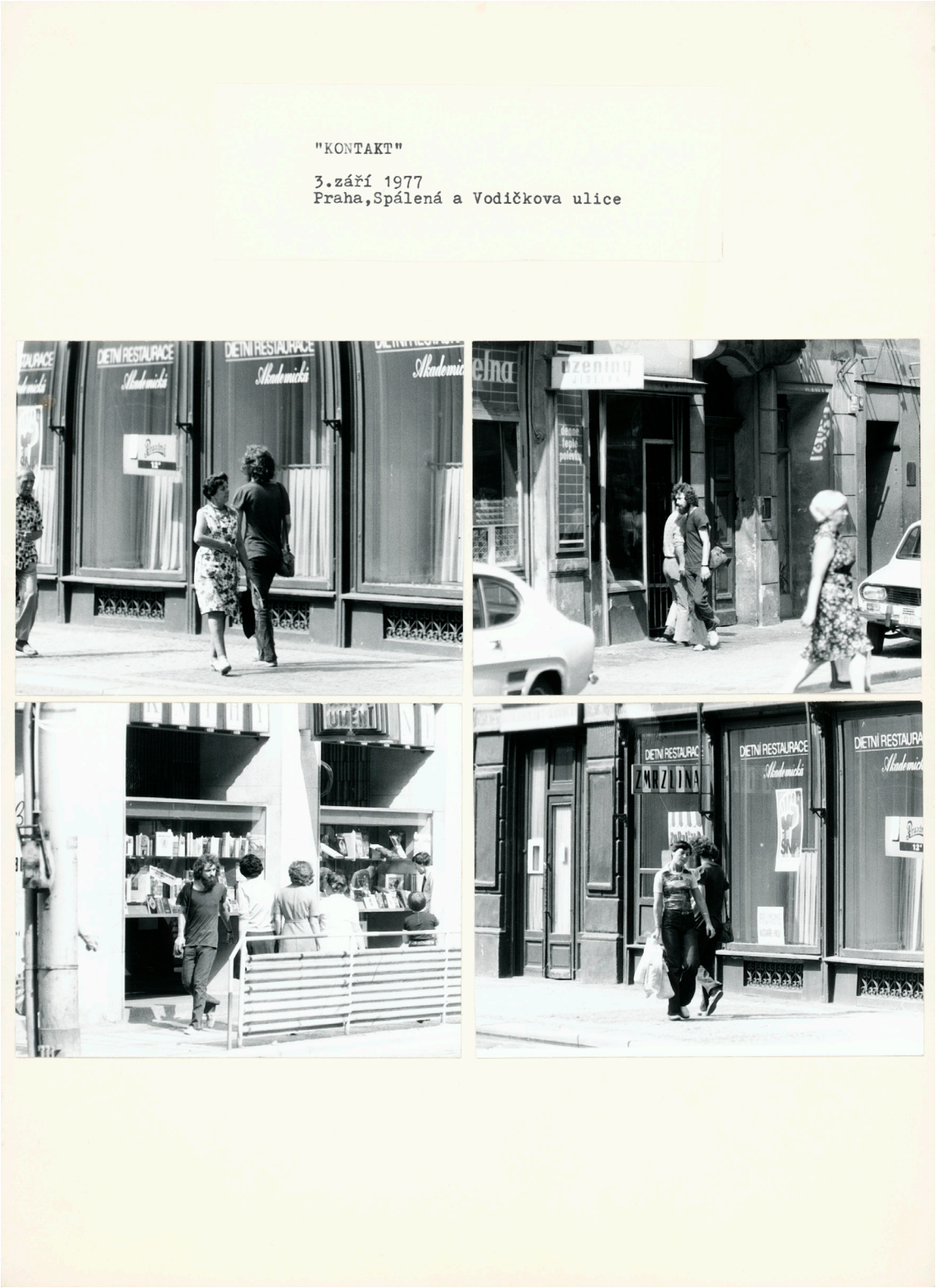
3. Eugen Brikcius, *Still Life*, 1967, archive of the artist

4. Petr Štembera, *Grafting*, 1975, archive of the artist

5. Karel Miler, *Identification*, 1973, archive of the artist

6. Jan Mlčoch, *Bianco*, 1977, archive of the artist

Sztuka i Dokumentacja nr 32 (2025) | *Art and Documentation* no. 32 (2025) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC



7. Jiří Kovanda, *Contact*, 1977, archive of the artist

Pavlína MORGANOVÁ

Akademie Výtvarných Umění v Praze

PROČ PRÁVĚ TAK? ZDROJE A PŘÍČINY RADIKALITY ČESKÉHO AKČNÍHO UMĚNÍ

Každý, kdo se zajímal o české akční umění, se dříve nebo později setká s otázkou, kde se vzala a jak se formovala jeho specifická radikalita. Název přednášky jako demonstrace Milana Knížáka ***Proč právě tak?*** z roku 1964 se do záhlaví tohoto textu nedostal náhodou. Zaznívají v něm klíčové ideje skupiny Aktuální umění v kontextu tehdejších limitovaných poznatků o mezinárodním hnutí Fluxu, zároveň se v něm objevuje jeden ze zásadních zdrojů tohoto druhu umění v Československu, když se Knížák opakovaně ptá: „znamená umění učit člověka žít?“[1] Radikalita českého akčního umění tedy nespočívá v extrémnosti body-artových pieců (byť některé akce Petra Štembery byly život ohrožující), ale spíše tkví v jakémsi vymknutí běžnému světu umění. Chceme-li pochopit povahu českého akčního umění, je nutné pochopit podmínky, v nichž se vyvíjelo. České akční umění mělo odlišná východiska než neovantgardní umění na Západě. Nevznikalo jako revolta vůči uměleckému trhu a provozu, ale jako součást celospolečenské liberalizace 60. let a po okupaci v roce 1968 jako významná součást antioficiálního proudu českého umění. Následující text je pokusem na příkladech klíčových osobností vysvětlit podoby a zdroje této radikality.

Šedesátá léta – každý může být umělec

Specifikem českého akčního umění je, že jeho počátky není možné hledat jako následek informací, které přicházely do Československa ze zahraničí. Znalost progresivních proudů neoavantgardního a konceptuálního umění byla na přelomu 50. a 60. let značně omezená a předcházela ji praxe. Už během 50. letech realizoval v ulicích Prahy desítky akcí Vladimír Boudník.[2] U malířského stojanu nebo před oprýskanými zdmi vysvětloval zájemcům z náhodných kolemjdoucích principy svého originální výtvarného směru Explosionalismus[3] a v podstatě tak inicioval spontánní happeningy. Tento originální grafik, proletář a hlavně hypersenzitivní umělec věřil, že každý je nadán imaginací a obrazotvorností a že každý může být umělcem. Šlo mu o osvobození od tradičních představ o umění, o estetickou iniciaci každého jedince. Své akce však vytvářel s cílem propagovat vlastní výtvarné ideje a teprve vývoj akčního umění v 60. letech ukázal, že jeho originalita netkvěla pouze v ápaditých grafických postupech, ale i v tom, jak usilovně stíral hranici mezi uměním a životem.

Dnes bychom jeho akce a vůbec celý život asi nazvali uměním participace.[4]

Pomineme-li protoakční projevy Vladimíra Boudníka a některých dalších osobností, jsou počátky českého akčního umění spojeny s dílem Milana Knížáka. Ten se v roce 1961 usadil v Praze na Novém světě a postupně se kolem něho začala tvořit komunita, která si nejdříve říkala skupina Aktuální umění, později prostě Aktual. Znechucení 'aktuálních' soudobým stavem umění vyústilo v aktivity volající po jeho obrodě. V říjnu roku 1964 skupina ve složení Milan Knížák, Vít Mach, Jan Mach, Soňa Švecová a Jan Trtílek zorganizovala happening *První manifestace Aktuálního umění*, kde přečetla svůj manifest.[5] (**Ilustrace 1**) Bylo to období, kdy se definitivně uvolnila celospolečenská situace a po nesmělém oteplování po odhalení kultu stalinismu v roce 1956, došlo k radikálním změnám i ve Svazu československých umělců. Byť byl socialistický realismus nadále proklamován jako jediný výtvarný oficiální směr, nové vedení Svazu umožnilo vystavovat i abstraktní tvorbu, která byla až do poloviny 60. let nepřijatelná a postupně otevíralo další možnosti vystavování a publikování. I přesto působil program aktuálního umění vyhlašující totální angažovanost osvobozenou od tradičních uměleckých postupů téměř nepatřičně. Skupina kolem Milana Knížáka, aniž by to v roce 1964 tušila, přišla rovnou s tím úplně nejaktuálnějším, co se v té době zrovna etablovalo na newyorské avantgardní scéně a co později začalo být známé pod pojmem Fluxus.

Je potřeba zdůraznit, že v této době neexistovaly v českém kontextu víceméně žádné veřejné informace o tomto hnutí.[6] Ty se v odborných časopisech začaly objevovat až kolem poloviny 60. let. Důležitou roli ovšem sehrály osobní kontakty. George Maciunas se pokoušel vybudovat Fluxus jako mezinárodní hnutí, vzhledem k jeho litevskému původu je logické, že intenzivně podporoval kontakty mezi východem a západem. V roce 1964 a 1965 projeli Prahou Eric a Tony Andersenovi, jejichž návštěva měla spíše soukromý ráz a performance soireé v bytě Herberty Masarykové nezanechala téměř žádnou stopu. Mnohem důležitější je, že se Andersenovým podařilo dojet přes Ukrajinu až do Ruska. Zde zanechané materiály a kontakty se dostaly při návštěvě Leningradu do rukou Jindřicha Chalupeckého, který se hned po návratu s Fluxem zkontaktoval.[7] V roce 1965 se tedy dostaly materiály Fluxu nejen k Jindřichu Chalupeckému, ale i k Milanu Knížákovi. Chalupecký na oplátku zaslal informace o hnutí aktuálních a jejich prvních akcích do Ameriky. Ty zaujaly nejen George Maciunase natolik, že jmenoval Milana Knížaka directorem Fluxus East. Allan Kaprow je dokonce zařadil do prestižní antologie *Assemblage, Environments, Happenings*.[8]

První akce skupiny aktuálních kolem Milana Knížáka jsou opravdu výjimečné a svým přesným zacílením se podivuhodně shodují s nejradikálnějšími proklamacemi umělců jako Allan Kaprow, George Brecht, Dick Higgins ad. Z těch, které se konaly ještě před kontakty s Fluxem, je třeba jmenovat: *První manifestace aktuálního umění* (1964), *Demonstrace jednoho* (1964) a *Procházka po Novém světě – demonstrace pro všechny smysly* (1964). Tyto rané akce dokládají, že aktuálním šlo o radikální proměnu nejen umění, ale i života. *Procházka po Novém světě* byla jedním z prvních happeningů v Čechách. V této souvislosti je třeba upozornit na to, že pojetí happeningu, které se v českém prostředí právě díky aktivitám skupiny kolem Milana Knížáka ustálilo, je často odlišné od chápání happeningu na západě, kde se mnohé happeningy konaly v galeriích a na jevištích experimentálních divadel. Neexistence relevantních uměleckých institucí a širší avantgardní platformy v Čechách je bezesporu jedním z momentů, které vytvořili podmínky pro Knížákův radikální postoj. V roce 1964 Milan Knížák napsal již zmiňovaný text přednášky *Proč právě tak*.[9] Jednalo se o multimediální přednášku, kterou v roce 1965 přednesl v Praze ve venkovním prostoru nedaleko Mánesova mostu poté, co mu nebylo umožněno ji přednést v Klubu Mánes.[10]

Knížák je angažován přímo v životě a jeho akce jsou realizovány mimo jakýkoliv umělecký kontext. Vzdaluje se v nich od pojetí akčního

Sztuka i Dokumentacja nr 32 (2025) | *Art and Documentation* no. 32 (2025) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

umění jako experimentálního uměleckého projevu a ukazuje, že jde o vážnou životně nutnou aktivitu, která má za cíl obrodu společnosti. Myšlenka Fluxu: Život je umění - Umění je život. Ať žije člověk!, která se objevila například v Praze později známé akční přednášce Wolfa Vostella a Allana Kaprowa,[11] Knížák pojímá ještě radikálněji. Život je pro Knížáka více než umění: „Nevynalézat nové umělecké formy, ale přímo měnit každodenní život jednotlivce."[12] Jeho zaměření na přeměnu života vedlo k tomu, že umění spíše negoval. Během roku 1965 mizí z názvu skupiny slovo 'umění' a třetí číslo samizdatového časopisu vydávaného skupinou nese výmluvný název *Nutná činnost*. V té době též vzniká manifest *Aktual – Žít jinak*:

> Využívat každé situace k demonstraci, k útoku na své okolí a na sebe samého. Použít prostředky s co nejpřímější intenzitou působení. Učinit z mnoha všedních životních situací hru a tím je zbavovat křečovitosti a obludnosti. Působit každým gestem, slovem, činem, pohledem, vzhledem, VŠÍM. Prostá anonymní činnost. Procházky, obědy, výlety, hry, slavnosti, cesty tramvají, nákupy, rozhovory, sporty, módní přehlídky, atp.....jen trochu jinak. Spontánní uliční rituály. Konflikty. Konflikty všeho druhu. Konflikty, které musí vznikat, aby mohly být řešeny. Je lhostejné, jaké prostředky jsou použity, ale vždy jen ty, které jsou právě nejmaximálnější. Kristus, Karel May a příslušník VB mohou být spolutvůrci.[13]

Knížákovo pojetí happeningu je opravdu unikátní a není divu, že si jeho akcí Kaprow vážil. Knížák byl opravdu jedním z mála autorů, jehož happeningy odpovídaly Kaprowovým pravidlům, která formuloval ve zmiňované antologii *Assemlages, Environments and Happenings* a v textu *The Happenings are Dead: Long Live the Happenings!*[14] - dokonce je v některých momentech radikálně překračovaly. Happening Kaprow původně definoval jako kolektivní akci vznikající podle určitého plánu nicméně ponechanou svobodnému vývoji. Akci, v níž neexistuje rozdělení na diváky a účinkující; neopakovatelnou událost, která se může uskutečnit kdekoliv a kdykoliv. Paradoxní je, že takto radikální nebyly většinou happeningy ani samotného Kaprowa, natož jeho následovatelů. Například jeden z prvních happeningů Allana Kaprowa *6 Happenings in 18 Parts* se konal v galerii a byl pečlivě nazkoušen. Přestože se Kaprow pokusil diváky zaskočit a zaktivovat, měl jeho happening podobu spíše experimentálního divadelního představení nebo performance, po níž mohl následovat potlesk.[15] Sám Knížák pojem happening nepoužívá, tedy pokud zrovna nereferuje o tvorbě Allana Kaprowa.[16] Pro své akce volí tak běžné pojmy jako 'procházka, demonstrace, manifestace, hra,' později 'obřad.' I tento aspekt jeho tvorby ukazuje na snahu totálně se přiblížit životu. Je osudem avantgardních umělců, že utopické snahy po změnách ve společnosti vedou většinou jen k proměně samotného umění. Zde asi pramení zvláštní napětí Knížákovy práce, která kontinuálně pokračovala i po rozpadu skupiny Aktuální umění. Ta se postupně změnila v jakési hnutí Aktual, v němž svou roli sehrávaly i další výrazné osobnosti jako například Robert Wittmann. (**Ilustrace 2**)

Jak již bylo řečeno, v polovině 60. let se naplno rozjel obrodný proces československé společnosti. Postupné uvolňování cenzury umožnilo znovunavázání intenzivních kontaktů se zahraničím a nebývalý rozvoj kultury v mnoha směrech, například české nové vlny ve filmu. Českému výtvarnému umění v druhé polovině 60. let dominoval informel, nová figurace, ale i obnovený zájem o konstruktivní tendence, konkrétní umění, vizuální poezii a další progresivní směry. Zájem o akční umění, které v té době pořád stálo mimo hlavní proudy, významně podpořil Fluxfest, který se v Praze podařilo zorganizovat v roce 1966. Jednalo se o jakýsi double event, protože na pozvání Jindřicha Chalupeckého přijeli do Prahy Dick Higgins a Alison Knowles, aby vystavili avantgardní edice a při té příležitosti performovali a na pozvání Milana Knížáka měli ve stejném čase realizovat

Fluxus festival Ben Vautier, Jeff Berner a Serge Oldenbourg. Tři večery částečně improvizovaných vystoupení, kterých se aktivně zúčastnil i Milan Knížák, nakonec dopadlo trochu jinak než bylo plánováno.[17] V souvislosti s touto událostí se v českém tisku objevila celá řada článků informujících nejen o podobných aktivitách ve světě, ale i o českých protagonistech.[18]

V druhé polovině 60. let v Čechách tvořili i další akční umělci a umělkyně, jako například Eugen Brikcius, Jan Steklík nebo Zorka Ságlová, kteří nové uvažování spojené s akčním uměním a formou happeningu prozkoumávali. Pohybovali se ve společenstvích, která tvořili nejen výtvarní umělci, ale i hudebníci, básníci a další osobnosti odmítající si zadat s oficiální kulturou a její oploštělou uměleckou scénou. Eugen Brikcius a Jan Steklík náleželi například ke Křižovnické škole čistého humoru bez vtipu,[19] která od poloviny 60. let volně používala happeningovou formu, v níž se často odrážela specificky česká kultura piva a hospody.[20] Mezi nejznámější Brikciusovy happeningy patří *Zátiší* (1967)[21] s pivem na Kampě. (**Ilustrace 3**) Estetickým záměrem této akce bylo vytvořit zátiší, které – když si odmyslíme hosty – existuje v každé hospodě. Nicméně toto zátiší bylo realizováno venku na nábřeží Vltavy, vedle dnešního Muzea Kampa, tedy přímo v centru Prahy. Všichni účastníci se museli dostavit s vlastními půllitry, které si během akce plnili v nejbližší hospodě a nedopité pullitry pak stavěli přímo na dlažbu. Vznikl tak neobvyklý environment provázený celou řadou akcí spojených s pitím piva a českou hospodskou kulturou.

Další důležitou osobností českého happening 60. let byla Zorka Ságlová, která svůj první happening *Házení míčů do průhonického rybníka Bořín*, realizovala na jaře 1969. Okruh svých přátel, který tvořili především členové undergroundových skupin Plastic People of the Universe a The Primitives Group požádala, aby s ní putovali do Průhonic (výletního místa za Prahou), kde pak podle jejích instrukcí hodili do rybníka Bořín 37 barevných míčů. Ty zde vytvořily pomíjivý a v čase proměnlivý environment, navazující na autorčinu sochařskou tvorbu. Ságlová se v té době ve svých objektech zabývala fixovaným i reálným pohybem míčků. Její snaha o zapojení diváka do tvorby díla, jež se v tehdejším konzervativním galerijním prostředí zdála neuskutečnitelná, se v této akci konečně uplatnila.

Kolektivní akce happeningového rázu, při nichž dojde k vytvoření pomíjivého environmentu nebo společnému ‘rituálnímu’ chování známe v českém akčním umění celou řadu. Po okupaci vojsky Varšavské smlouvy, která v oce 1968 násilně ukončila naděje Pražského jara a celospolečenského obrodného procesu, se veřejný prostor dostal opět pod naprostou kontrolu cenzury a kolektivní aktivity nebylo možné na veřejnosti realizovat. Soukromí malých socialistických bytů neumožňovalo realizovat rozsáhlejší akce a tak se útočištěm často stala příroda. Tak vzniklo v roce 1970 například *Letiště pro mraky* Jana Steklíka nebo *Kladení plín u Sudoměře* Zorky Ságlové. Obrat k přírodě na přelomu 60. a 70. let má tedy v českém kontextu i jiné důvody, než je hledání vlastních kořenů inspirované americkým land artem či vzdor vůči galerijnímu diktátu bílé kostky.

Normalizační vymknutí

Sedmdesátá léta – "Velký umělec zítřka půjde do undergroundu"[22]

V lednu 1969 vystřídal ve funkci prvního tajemníka KSČ ústřední postavu Pražského jara Alexandra Dubčeka Gustáv Husák a jak se v Čechách říká ‘socialismus s lidskou tváří‘ se změnil v ‘socialismus s husí kůží.‘ Následovalo zrušení reforem z jara 1968, rozpuštění občanských spolků a organizací, čistka v komunistické straně. Zavedena byla tvrdá cenzura, která vrátila úroveň občanských svobod do stavu, jaký panoval v druhé polovině 50. let. Celospolečenská situace vedla k uzavření se do soukromí do bezpečí malých přátelských okruhů, kde bylo možné si vzájemně důvěřovat a žít alespoň v rámci omezených možností svobodně.

Sztuka i Dokumentacja nr 32 (2025) | *Art and Documentation* no. 32 (2025) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

V 70. letech došlo k nebývalému rozvoji body-artových aktivit, které se vyznačovaly radikálností opět vyvěrající ze specifické lokální situace. Důležitou osobností druhé generace českých akčních umělců, navazující na mezinárodní kontakty té první, byl Petr Štembera. V roce 1970 publikoval text "Events, Happenings, Land-Art, etc., in Czechoslovakia" v časopise *Revista de Arte* vydávaném v Puerto Rico, v němž referoval o skupině Aktuální umění, tvorbě Milana Knížáka, Eugena Brikciuse, Zorky Ságlové a dalších. V závěru textu zmiňuje i své rané práce. Tento článek je důležitý nejen jako důkaz kontinuity českého akčního umění přes dramatické politické změny, ale je významný i tím, že jeho zkrácenou verzi zařadila Lucy Lippard do kultovní knihy *Six Years*.[23]

Petr Štembera intenzivně komunikoval s představiteli světového body artu[24] a skrze samizdatové překlady přinášel do Československa jejich teoretický diskurz.[25] Od konce 60. let vytvářel náročné piecy, které pramenily z jeho sklonu k asketismu a psychofyzickým aktivitám. Potřeba komunikace ho posléze přivedla k prezentaci performancí před úzkým okruhem diváků, a tudíž k vizualizaci záležitostí, kterými se v nich zabýval. Performance pro něj byla možností, jak přistoupit ke světu a 'být v něm' jinak. Byla to možnost interpretovat ho tělem, racionalitu nahradit iracionalitou. Štemberův primární zájem, jak ukazuje jedna z jeho prvních 'veřejných' performancí *Narcis 1* (1974), je prozkoumat, poznat a posléze přijmout své vlastní tělo. Tato osobní rovina je typická pro Štemberovy rané práce, později ji však nahrazují obecnější témata. V roce 1975 autor realizoval dvě náročné akce, *Štepování* (**Ilustrace 4**) a *Spaní na stromě,* které odkazují na východiska autorovy tvorby v land artu. V akci *Štěpování* si Štembera způsobem obvyklým v sadařství do paže narouboval větvičku. Celé odpoledne nechal oba organismy na sebe působit, až dostal otravu krve. Pro Štemberovu tvorbu je charakteristická snaha dovést zamýšlenou činnost až do konce, až na samou hranici možností. Štembera realizoval řadu extrémních body-artových performance, v nichž vystavoval ohrožení své tělo a někdy i diváky. Autorova odvaha doplňovaná schopnostmi plynoucími z jógové praxe mu umožňovala realizovat i velmi náročné performance jako bylo například *Spaní na stromě*, v němž po třech probděných nocích, strávil čtvrtou na stromě. Trýznivá symbolika jeho akcí silně rezonovala s normalizační atmosférou pookupačního Československa a udělala z něj klíčovou postavu českého umění 70. let.

Setkání s Petrem Štemberou přivedlo k akčnímu umění i Karla Milera a Jana Mlčocha, kteří s ním tvořili pražskou body-artovou trojku. Přestože se tvorba každého z nich zabývá jinými tématy a rozvíjí odlišné polohy tělového umění, spojuje je použití klasické podoby body-artového piecu, jež je dokumentován fotografií a stručným popisem. Karel Miler se k akčnímu umění dostal přes konkrétní poezii. Zajímal ho sémantický kontext jazykového kódu a jeho struktura. Jeho poezie se postupně blížila k radikální pozici jazykového minimalismu. Když se v roce 1971 seznámil s Petrem Štemberou, který se už v této době zabýval fyzickými akcemi, uvědomil si, že sémantické hříčky je možné vyjádřit i tělem. Tak vznikla jeho první akce *Buď a nebo* (1972), v níž myšlenky svých minimalistických textů převedl do reálné tělové roviny. Miler i v rámci tělového umění pracoval jako básník, svým tělem vytvářel konceptuální, vypointované situace, které zachycoval pomocí přesně komponovaného záběru na stativ fotoaparátu. Jeho akce málokdy vznikaly před diváky. Jsou to jakési fotomodelové performance, které s divákem komunikují až ex post skrze médium fotografie a nepotřebují další komentář.

V roce pak 1973 Miler vytvořil své asi nejpůsobivější akce: *Identifikace* a *Kolmice*. (**Ilustrace 5**) Tématem těchto dvou pieců je gravitace – základní bod našeho bytí, kterému všechno podléhá a přitom je neviditelný. Tělo je klíčem, jímž se Miler snaží tento problém otevřít, zviditelnit, ukázat v momentě, kdy začíná působit. V *Identifikaci* (1973) je zachycen ve chvíli, kdy schoulený do klubíčka přepadává z několikametrové hromady panelů do prostoru, neúprosně tažen dolů. Na fotografiích působí tento hraniční moment, ztělesněný autorovým tělem, téměř tajuplně

a vzdáleně připomene proslavený *Skok do prázdna* Yvese Kleina z roku 1960. V *Kolmici* (1973) je zachycen v momentě, kdy jeho tělo vytváří kolmici s příkrým svahem, tedy v okamžiku těsně před tím, než ztratí půdu pod nohama a pozadu se zřítí v krkolomném pádu. Tělo je v Milerových akcích zobecněno, zbaveno jakékoliv závislosti na běžném životě. Dostává se do univerzální roviny a má nadčasovou sdělnost. Milerova lyrická, ale přesto silná tvorba, je zakotvena v zenové filozofii a touze najít odraz univerza v mezních tělesných formách.

Karel Miler pracoval v Národní galerii a v jeho kanceláři se setkávala různorodá společnost. Přátelil se s Helenou Kontovou než se v roce 1977 provdala za Giancarla Politiho a odešla do Itálie,[26] docházel sem Petr Rezek[27] a samozřejmě Petr Štembera, Jan Mlčoch, později i Jiří Kovanda nebo Lumír Hladík. Vznikla tak komunita, která se vzájemně podporovala a informovala. Zároveň vytvářela specifické publikum na večerech performance, které Petr Štembera od roku 1976 organizoval ve sklepeních Uměleckoprůmyslového muzea v Praze.[28] V rámci večerů většinou performoval i Jan Mlčoch, později dokonce i Jiří Kovanda, který se s pražskou body-artovou trojkou paradoxně seznámil přes Polsko. Petr Štembera vystavoval své rané aktivity samostatně už v roce 1973 v Galerii Akumulatory 2 v Poznani a v roce 1974 v soukromé Galerii Pi Marie Anny Potocké v Krakově. Následovala samostatná výstavy v Galerii Remont ve Varšavě. Pravděpodobně záhy poté se Jiří Kovanda s kamarády vypravil na výlet do Varšavy, kde se seznámil s komunitou kolem galerie Repassage a někdo mu dal telefon na Petra Štemberu.[29] Do Polska se čeští akční umělci opakovaně vraceli, a to nejen na výstavy, ale i za další kulturou, která byla v té době o poznání progresivnější a svobodnější než jak tomu bylo v Československu svázaném nástupem normalizace.

Jan Mlčoch realizoval v 70. letech dvě desítky akcí. Stejně jako pro další členy pražského bodyartového okruhu byla pro něj performance důležitá nejen z uměleckých důvodů. V nelehké společenské situaci po okupaci v roce 1968 bylo akční umění jednou z možností svobodné osobní výpovědi, možností, dát pokřivenému životu v totalitě smysl. To se asi nejlépe podařilo Mlčochovi v akci *Zavěšení – Velký spánek* (1974), kdy se nechal zavěsit za ruce a nohy se zavázanýma očima a ucpanýma ušima v obrovském půdním prostoru. Jeho tělo se dostalo do takřka beztížného stavu, který mu umožnil na několik minut prožít čisté bytí oproštěné od zátěže každodennosti.

Každý piece, jak se akcím v této době v českém kontextu často říkalo, má čtyři části: ideu, představu, realizaci a dokumentaci. V tvorbě Karla Milera stojí všechny tyto složky v rovnováze, v tvorbě Petra Štembery je podle mě důraz položen na realizaci, v případě Jana Mlčocha sehrává nejdůležitější roli představa. Jeho akce jsou často enigmatickými situacemi, které bychom očekávali spíše ve snech než v rámci běžné reality. Není náhodou, že právě v souvislosti s výše zmíněnou akcí *Zavěšení – Velký spánek* dostal Petr Rezek nápad, interpretovat performance jako by šlo o sen.[30] Podařilo se mu tak dotknout se řady podstatných aspektů akčního umění, protože akce přestože reálný život obzvláštňuje a posunuje někam dál, je v něm stejně jako sen silně zakotvena. Stejně jako sen vyjadřuje nejhlubší touhy a obavy člověka, odehrává se ve zvláštním čase, který je přítomností mimo přítomnost. Je nezachytitelná, nic nevytváří, lze ji stejně jako sen pouze prožít a vzpomínat na ni.

Vedle čistě body-artových performance tématizoval Jan Mlčoch v řadě akcí společenské otázky a zabýval se kontrastem osobního a společného, vnitřního a vnějšího. V roce 1975 realizoval dvě akce v Krakově, první z nich, nazvaná *Vzpomínky na p.*, spočívala v tom, že hodinu prodával na městském tržišti osobní věci, které mu připomínaly přátele. Ta druhá, *Ohnivé dvěře*, se uskutečnila v Galerii Marie Anny Potocké, která zpětně popsala její radikalitu, ale i situaci a podmínky, v nichž tyto performance vznikaly.[31]

Jako jediný z českých body-artistů se Mlčoch otevřeně dotkl i politických témat. Jedná se především o akce *Bianco* a *Noc* z roku 1977, které přímo reagovaly na situaci po zvěřejnění Charty 77.[32] *Bianco* (**Ilustrace 6**) Mlčoch realizoval v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Praze v malé podzemní místnosti, kde si lehl na podlahu a třicet minut si plival do tváře. Poté si sedl k připra-

veném stolku s tužkou a listem bílého papíru, na nějž velmi pomalu psal svůj podpis. Po třiceti minutách skončil, aniž by svůj podpis dokončil. Reagoval tak na dobové dilema, zda připojit svůj podpis k Chartě 77 a otevřeně se tak přidat k odpůrcům režimu – v důsledku toho vystavit perzekuci sebe i svou rodinu, či zůstat v skrytu. Podobně i akce *Noc*, v níž v zavřené kanceláři vyslíchal hodinu jednu z divaček, která netušila, co se bude dít, tématizovala dobovou situaci nejistoty, útlaku a neviditelného násilí.[33]

Na konci 70. let Mlčoch se svými přáteli sdílel znechucení z toho, že se performance vřadila do uměleckého provozu, institucionalizovala v prestižních galeriích a na mezinárodních festivalech. Pocit vyčerpání byl potržen i jistým pocitem trapnosti uměle riskantních akcí v souvislosti s reálným ohrožením disidentů a signatářů Charty 77. A tak když mu v roce 1980 nabídli samostatnou výstavu v Galerii De Appel v Amsterdamu, řekl si, „že když je tam taková hezká místnost uprostřed města, tak by se měla využít nějak užitečněji, nežli na umění“[34] a nechal v ní zřídit noclehárnu. Radikalita Mlčochových akcí spočívala v otočené logice vnímání světa umění a jeho prestižních galerií, které v normalizačním Československu nepředstavovaly metu, kam se úspěšný umělec touží dostat, ale spíše prostor, vůči kterému je nutné se distancovat. A vlastně ho nemá ani šanci opravdu zažít. Součástí Mlčochova záměru bylo se v provizorní noclehárně v De Appel incognito vyspat, bohužel mu však nebyla československými orgány udělena tzv. výjezdní doložka, která spolu s vlastnictvím pasu byla nutná k vycestování na Západ. Touto akcí, která v mnoha ohledech předjímala současné participativní umění Mlčoch uzavřel svou uměleckou kariéru akčního umělce a začal se plně věnovat životu, který někdy dokáže být náročnější než nejnebezpečnější performance. Jan Mlčoch a Petr Štembera pak dlouhé roky pracovali jako odborní pracovníci v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Praze, tedy ve stejné budově, kde za totality v utajení performovali.

V závěru tohoto textu je nutné zmínit i Jiřího Kovandu, jehož akce se vyznačují stejně jako ty Mlčochovy nenápadnou radikalitou, zakotvenou v žité realitě. Svou první tělovou akci *Divadlo* Kovanda realizoval na Václavském náměstí v roce 1976. Už sama volba centrálního veřejného prostoru je v českém body artu 70. let něčím výjimečným. *Divadlo* bylo představením pro kolemjdoucí, v němž Kovanda podle předem přesně napsaného scénáře, vykonal několik normálních pohybů a gest, takže nikdo netušil, že sledoval ‘performance’. Zanedlouho potom realizoval na Václavském náměstí ještě vyhraněnější akci *Bez názvu* (1976), kdy prostě na chvíli rozpažil a stál proti proudícímu davu. Tato performance nebyla pouze útokem na kolemjdoucí, snahou překlenout anonymitu města a narušit bariéru, kterou kolem sebe každý nosí. Byla to hlavně snaha prolomit vlastní bázlivost a stud, jež autora uzavíraly do osamělosti, i když kolem něho byla spousta lidí, svou vizualitou komunikovanou skrze fotografii se však dotýká řady vrstev kolektivní paměti.

V roce 1977 Kovanda realizoval ještě několik zásadních akcí. Byl to především *Kontakt* (**Ilustrace 7**), kdy šel po ulici a snažil se jakoby náhodou vrazit do co největšího počtu protijdoucích. Fotograf, jenž akci dokumentoval, byl na druhé straně ulice, takže chodci, které Kovanda „zkontaktoval“ si nanejvýše uvědomili, že do nich někdo vrazil. A tak vůbec netušili, že se stali aktéry performance. Teprve na fotografiích je zřetelné, o co Kovandovi šlo. Snaha setkat se s lidmi, které denně míjíme na ulicích, vedle kterých sedíme v tramvajích, s kterými cestujeme v metru, a přesto je neznáme a nechceme znát, je určujícím momentem i následující Kovandovy akce *Bez názvu* (1977). Kovanda se prostě otočil při jízdě na eskalátoru a díval se do očí člověku, který jel o stupínek za ním. Lapidárnost tohoto gesta ještě umocňuje jeho účinnost. Kovandovy na první pohled obyčejné až banální performance se pohybují na samé hranici rozpoznatelnosti, jako by se téměř ztrácely v proudu života. Teprve autorův záměr a umělecké chtění, které dokládá pečlivá dokumentace, dělá z těchto nenápadných akcí performance.

Kovanda se už v roce 1977 aktivně zapojil do večerů performance organizovaných Petrem Štemberou a Janem Mlčochem. Pocit vyčerpání,

který se v okruhu pražských body artistů začal objevovat, vyřešil jako první, kdy místo performance realizoval v rámci společných večerů první instalace. *Instalace I,* realizovaná na konci roku 1978, spočívala v tom, že v prázdném prostoru místnosti v Provaznické ulici, kam se večery přesunuly z Uměleckoprůmyslového muzea, postavil za sloup kytičku. Tento moment vnímám jako zlom předjímající vývoj akčního umění v 90. letech, kdy se právě Kovandova tvorba aktualizovala v postojích a metodách nejmladší generace.

Závěr

Radikálnost některých akcí českého akčního umění není možné vnímat jako touhu šokovat diváky a posunovat umělecké trendy za hranice dobových konvencí. Až na Petra Štemberu zde také nenajdeme akce, které by svou exponovanou tělesností mohly konkurovat Chrisu Burdenovi a Gine Pane nebo vytrvalostí Marině Abramović a Tehching Hsieh. Pátráme-li po zdrojích postojů českých akčních umělců, najdeme spíše touhu osobně se vyrovnat s dobovou politickou situací, která přinášela každodenně vymknuté situace.

Většina českých umělců tvořila v izolaci, a to nejen v izolaci od umění na západě, ale i od široké veřejnosti, jíž nemohla být, až na výjimky, akční tvorba před rokem 1989 svobodně představena. To kontrastuje s mnohostrannou institucionální podporou tohoto druhu umění na západě. Přestože i zde mělo v počátcích nelehkou situaci avantgardy šokující publikum a oceňované pouze úzkým okruhem profesionálních i laických příznivců, jeho pozice je s podmínkami v totalitním Československu nesrovnatelná. Pro většinu českých autorů byla akční tvorba v podstatě koníčkem, tvořili ji většinou ve svém volném čase, mimo umělecké instituce, za vlastní, jinde vydělané peníze. Právě v tom pravděpodobně tkví jeden ze základních zdrojů jeho radikality.

Východiskem u většiny českých umělců byla vnitřní potřeba věnovat se této činnosti – téměř bez nároku na veřejné uznání, v některých případech i přes nebezpečí perzekuce ze strany komunistického režimu. Pro většinu akčních umělců byla formou demonstrace osobní svobody v nesvobodném světě. To, že k nám dodnes tyto akce promlouvají nebývalou silou, přestože vznikaly v naprosto odlišných podmínkách, je důkazem jejich nadčasové umělecké kvality.

České akční umění nevzniklo jako reakce na komercionalizaci umění a moderní formalismus. Není negováním zaběhaných uměleckých pořádků, ale spíše pokus vyhnutí se jim. ‘Normální‘ umělecké pořádky totiž v 60. a 70. letech znamenaly oficiální uměleckou scénu a poučky socialistického realismu. Jindřich Chalupecký, klíčový teoretik českého neoficiálního umění těchto let, mluví v této souvislosti o ‘inartismu.’ Když rozebírá tvorbu Vladimíra Boudníka a skupiny Aktuální umění říká: „Spíše než o ars a antiars by se dalo mluvit v jejich případě právě o inartismu. Opouštějí terén umění tím, že opouštějí onu vrstvu společnosti, která si umění konstituovala jako specializovanou činnost. Jsou jinde a svět se před nimi prostírá ve vší své nepředvídatelnosti a nevyčerpatelnosti.“[35] Čeští akční umělci nenavazovali na avantgardní myšlenky futurismu a dadaismu, jež české umění na rozdíl od západu zasáhly jen okrajově. Instinktivně se stahovali ze světa umění do normálního života, inspirovali se jím a ozvláštňovali ty nejobyčejnější každodenní činnosti. To ovšem nic neubírá na hodnotě a kvalitě jejich umělecké činnosti, ba naopak, potvrzuje její nebývalou autenticitu a opravdovost. Knížák vyhlašuje program Aktual – žít jinak, Mlčoch nechává neznámé návštěvníky přespat v galerii, Kovanda nenápadně naráží do kolemjdoucích. Paradoxně se jim tak podařilo napojit na nejaktuálnější projevy světového umění a svou radikalitou je často překročit.

Poznámky

[1] Milan Knížák, „Why Indeed," Actions for Which at Least Some Documentation Remains 1962–1995 (Prague: Gallery, 2000), 59–63.

[2] O těchto akcích referoval Vladimír Boudník ve svých textech, jsou zachyceny na několika filmech a staly se spolu s životem Vladimíra Boudníka námětem biografického románu *Něžný barbar* Bohumila Hrabala.

[3] Explozionalismus byl originální výtvarný směr, jenž Boudník svými akcemi propagoval. Myšlenky Explosionalismu ilustruje například úryvek z manifestu, který Vladimír Boudník napsal 2. 3. 1956: „Poslání explosionalismu je shodné jako před sedmi léty – zbavit člověka zábran vůči výtvarnému umění jeho aktivním zapojením do spolutvůrčího procesu, vyloučit z mozku ustrnulé názory, předsudky a vymezit obrazotvornosti na základě myšlenkové asociace právoplatné místo v tvůrčím procesu a očistit ji od nařčení z patologické nezdravosti, neboť vliv filmu, fotografií, gramotnosti a nadměrného množství obrazového materiálu, jež člověka obklopuje, vytváří v jeho mozku (včetně mozkové kůry), psychické a fyziologické schopnosti tvořit právě na základě myšlenkové asociace reálně platné obrazy ze skvrn, neboť vědecké uvědomění si příčin usměrňuje výtvory do hodnot dávajících souhrnný přehled o výtvarné potenci člověka oproštěného od nadvlády manýrovitě naučených čar, jimiž by jinak své představy nejistě redukoval." Vladimír Boudník, „Explosionalismus," *Výtvarná práce*, roč. 13, č. 24–25 (1965): 8.

[4] Více viz Zdenek Primus, *Vladimír Boudník – mezi avantgardou a undergroundem* (Praha: Gallery, 2004).

[5] Milan Knížák, *Actions for Which at Least Some Documentation Remains 1962–1995* (Prague: Gallery, 2000), 30.

[6] Více viz Pavlína Morganová, „Fluxus in the Czech Period Press," in Petra Stegmann, ed., *Fluxus East. Fluxus-Netzwerke in Mittelosteuropa* (Berlin: Künstlerhaus Bethanien, 2007), 177–196.

[7] Za tuto informaci vděčím Petře Stegmann, která úryvek dopisu citovala v katalogu výstavy *Fluxus East. Fluxus Networks in Central Eastern Europe* (Berlin: Künstlerhaus Bethanien, 2007), 25.

[8] Allan Kaprow, *Assemblages, Environments and Happenings* (New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1966).

[9] Proč právě tak, Nutná činnost, samizdat, 1965, nestr. Anglicky publikováno: Milan Knížák, Actions for Which at Least Some Documentation Remains 1962–1995 (Prague: Gallery, 2000), 59–63.

[10] Více viz Pavlína Morganová, *A Walk Through Prague. Actions, Performances, Happenings 1949-1989* (Prague VVP AVU, 2017), 64.

[11] Přednáška se konala 19. 4. 1964 v Cricket Theatre v New Yorku a překlad jejího přepisu byl otištěn v druhém čísle samizdatového časopisu *Aktuální umění* v roce 1965. Jedná se tedy pravděpodobně o jeden z materiálů, které byly zaslány členy Fluxu Jindřichu Chalupeckému nebo Milanovi Knížákovi.

[12] Tato proklamace je součástí reakce Milana Knížáka na vystoupení Fluxu v Praze, která byla otištěna v nestránkovaném samizdatovém letáku *Aktual*.

[13] Milan Knížák, *Trochu dokumentace 1961 –1979* (Berlín: Ars Viva, 1980), 113.

[14] Allan Kaprow, "The Happenings Are Dead: Long Live the Happenings!" *Artforum*, roč. 4, č. 7 (1966): 36–39.

[15] *18 Happenings in 6 Parts* realizoval Kaprow v roce 1959 v Reuben Gallery v New Yorku. V podstatě šlo o environment „rozhýbaný" akcemi. Ty probíhaly vždy po třech najednou a jejich začátek a konec označoval zvonec. Ten byl zároveň signálem, aby se diváci přesunuli do další kóje. Byly to jakési komorní performance vyznačující se snahou zapojit publikum. Někteří diváci byli sice zapojeni do děje, přesto však zůstali diváky, i když aktivními. V instrukcích, které diváci před akcí dostali se objevil i pokyn: „There will be no applause after each set, but you may applaud after the sixth set if you wish." Je těžké si představit, že by po akcích Milana Knížáka a skupiny aktuálních následoval potlesk.

[16] Milan Knížák napsal o Kaprowově tvorbě několik textů do výtvarného časopisu *Výtvarná práce* (1966, č . 9 a 13) a zmiňuje se o něm i ve svém cestopisném románu, který napsal po návratu z Ameriky. Viz Milan Knížák, *Cestopisy* (Praha: Radost, 1990).

[17] Pražské události, které skončily zatčením Cerge Oldenbourga a Milana Knížáka, ve svém výzkumu zrekonstruovala Petra Stegmann (viz Petra Stegmann, *Fluxus East. Fluxus-Netzwerke in Mittelosteuropa* (Berlin: Künstlerhaus Bethanien, 2007), 31–34, 211–214.

[18] Více viz Více viz Pavlína Morganová, „Fluxus in the Czech Period Press," in Petra Stegmann, ed., *Fluxus East. Fluxus-Netzwerke in Mittelosteuropa* (Berlin: Künstlerhaus Bethanien, 2007), 177–196.

[19] Více viz Duňa Slavíková, „About the Crusaders School, Its Domicile and Their Main Artefact," *Sztuka i Dokumntacja*, no. 31 (2024): 22–35.

[20] Více viz Jana Orlová, „Beer in Czech Art," *Sztuka i Dokumntacja*, no. 31 (2024): 8–21.

[21] Brikcius vytvořil dvě verze této akce: jarní 1967 a zimní v únoru 1968.

[22] Toto prohlášení Marcela Duchampa citoval Ivan M. Jirous v ikonickém textu a jakémsi programu českého hudebního undergroundu: Ivan M. Jirous, Zpráva o třetím českém hudebním obrození, 1975. Text byl opakovaně publikován v samizdatu, později přetiskován, např. Jiří Ševčík – Pavlína Morganová – Dagmar Dušková, *České umění 1938 – 1989. Programy, kritické texty, dokumenty* (Praha: Academia, 2001), 374.

[23] Lucy Lippard, *Six Years: The dematerialization of the art object* (Berkley–Los Angeles–London: University of California Press, 1997), 169–170.

[24] Prahu navštívil například Chris Burden, Marina Abramović, Tom Marioni. Sám opakovaně performoval a vystavoval v zahraničí.

[25] Více viz Hana Buddeus, „Infiltrating the Art World through Photography. Petr Štembera's 1970s Networks," *Third Text* 32(4) (2018):1-17. DOI:10.1080/09528822.2018.1505314.2018.

[26] Helena Kontová sehrála důležitou roli v napojení českého výtvarného umění na Flash Art, ale napomáhala i tomu, aby se tento časopis nejrůznějšími cestami dostával do normalizačního Československa a fungoval jako důležitý zdroj informací o dění za železnou oponou.

[27] Petr Rezek v 70. a 80. letech vydával sérii samizdatů, v nichž byly publikovány překlady a původní texty o progresivních uměleckých směrech. Několik z nich bylo věnováno tvorbě Milana Knížáka a hnutí Fluxus.

[28] Více viz Pavlína Morganová, *A Walk Through Prague: Actions, Performances, Happenings, 1949–1989* (Praha: VVP AVU, 2017), 148-171.

[29] Rozhovor autorky textu s Jiřím Kovandou, červen 2025.

[30] Petr Rezek, „Setkání s akčními umělci," in Petr Rezek, *Tělo, věc a skutečnost v současném umění* (Praha: Jazzová sekce, 1982), 95–102.

[31] Vzpomínkový text Anny Marie Potocké v tomto časopise.

[32] Porušování lidských práv ze strany normalizační vládnoucí moci vedlo k založení neformální iniciativy nazvané Charta 77. V manifestačním prohlášení publikovaném 1. ledna 1977, které postupně podepsalo kolem dva tisíce významných osobností i řadových občanů, jsou formulovány základní požadavky dodržování lidských práv podle mezinárodních úmluv Konference o bezpečnosti a spolupráci v Evropě (KBSE) v Helsinkách z roku 1976, které se Československo zavázalo dodržovat. Charta 77 je vnímána jako jedna z nezvýznamnějších iniciativ proti vládnoucímu režimu před rokem 1989.

[33] Viz Michal Pullmann, "Konsolidace, pokojný život a neviditelné násilí. Vznik a vývoj normalizační ideologie v Československu," in Pavel Kolář – Michal Pullmann, *Co byla normalizace? Studie o pozdním socialismu* (Praha: Nakladatelství Lidové noviny – Ústav pro studium totalitních režimů, 2016), 72–84.

[34] Viz Ludvík Hlaváček, "Vzpomínka na akční umění 70. let," *Výtvarné umění,* roč. 15, č. 3 (1991): 73.

[35] Jindřich Chalupecký, "Úzkou cestou," *Výtvarné umění,* roč. 16, č. 5 (1966): 369.

Bibliography

Buddeus, Hana. "Infiltrating the Art World through Photography. Petr Štembera's 1970s Networks." *Third Text* 32(4) (2018): 1-17. DOI:10.1080/09528822.2018.1505314.2018.

Chalupecký, Jindřich. *Na hranicích umění* [*On the Borders of Art*]. Munich: Arkyr, 1987.

Čiháková-Noshiro, Vlasta, ed. *Umění akce* [The Art of Action]. Prague: Mánes, 1991.

Goldberg, RoseLee. *Performance Art from Futurism to the Present*. London: Thames and Hudson, 1999, 1st ed. 1979.

Havránek, Vít, ed. *Akce slovo pohyb prostor* [*Action Word Movement Space*]. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 1999.

Havránek, Vít, ed. *Jiří Kovanda, 2005-1976. Actions and Installations*. Zurich: tranzit & JRP Ringier, 2006.

Knížák, Milan. *Actions for Which at Least Some Documentation Remains 1962-1995*. Prague: Gallery, 2000.

Lippard, Lucy. Six *Years: The dematerialisation of the art object*. Berkley-Los Angeles-London: University of California Press, 1997.

Morganová, Pavlína. *Czech Action Art / Happenings, Actions, Events, Land Art, Body Art and Performance Art Behind the Iron Curtain*. Prague: Karolinum Press, 2014.

Morganová, Pavlína. *A Walk Through Prague. Actions, Performances, Happenings 1949-1989*. Prague: VVP AVU, 2017.

Morganová, Pavlína. "Performance Art in Czechoslovakia - Remembered, Described, Interpreted, Photographed and Filmed, Sometimes Even Reenacted." In Sandra Frimmel – Tomáš Glanc – Sabine Hänsgen – Katalin Krasznahorkai – Nastasia Louveau – Dorota Sajewska – Sylvia Sasse, eds., *Doing Performance Art History,* 191-206. Berlin: Apparatus Press, 2020.

Primus, Zdenek. *Vladimír Boudník – mezi avantgardou a undergroundem* [*Vladimír Boudník – between avant-garde and underground*]. Prague: Gallery, 2004.

Ságl, Jan. *Tanec na dvojitém ledě* [*Dancing on the Double Ice*]. Praha: Kant, 2013.

Slavíková, Duňa. "About the Crusaders School, Its Domicile and Their Main Artefact." *Sztuka i Dokumentacja*, no. 31 (2024): 22-35.

Stegmann, Petra, ed. *Fluxus East. Fluxus-Netzwerke in Mittelosteuropa*. Berlin: Künstlerhaus Bethanien, 2007.

Stiles, Kristine, at al. *Out of Actions: between performance and the object, 1949-1979*. New York-London: Thames and Hudson, 1998.

Srp, Karel, ed. *Karel Miler, Petr Štembera, Jan Mlčoch / 1970-1980*. Prague: Gallery of the City of Prague, 1998