

## “The Photographic Conditions of Happening”

### Abstract

In the art world, the upsurge of interest in photography has always been a corollary of the shift in emphasis from the art object to the process or perhaps to the activation of the viewer. Once the artwork itself had been withdrawn in favour of the action, photography began to play the important role of the mediator. The phrase ‘photographic conditions’ was coined by Judith Rodenbeck, in her book on Allan Kaprow, in connection with the happening and its inclusion in art history. Following on from her concept, this article compares Kaprow and his approach to photographic documentation with the work of Czechs, specifically Milan Knížák, and points out the difference in the models of adopting predecessors. Whereas Kaprow alludes to Jackson Pollock, Knížák denies that the happening had any forerunners, and it is only the art historians who see Vladimír Boudník in this role. Both Pollock and Boudník entered art history as legendary figures whose existence is attested to in photographs capturing them at work. These photographic representations correspond to the ideal of the solitary creator – the modernist genius – while establishing the myth of the artist entering the space and a dialogue with the viewer. It is therefore supposed that in Boudník (as in Pollock, albeit based on a different trajectory of development) a certain stage of conditions existed which enabled the subsequent evolution and the inclusion of the happening into art history by means of photographic documentation. The retrograde institutionalization (and commercialization) of the happening through documentary photography appears not to have been an incidental paradox; rather it is fair to see it as an obvious consequence of the fact that photography has helped to connect this type of creation with the realm of visual art.

### Klíčová slova

fotografická dokumentace – happening – dějiny umění – Allan Kaprow – Milan Knížák – Jackson Pollock – Vladimír Boudník

### Keywords

photographic documentation – happening – art history – Allan Kaprow – Milan Knížák – Jackson Pollock – Vladimír Boudník

*Autorka je doktorandkou na Katedře teorie a dějin umění Vysoké školy uměleckoprůmyslové v Praze. Působí také jako kurátorka.*

hana.buddeus@gmail.com

## FOTOGRAFICKÉ PODMÍNKY HAPPENINGU HANA BUDDEUS

V českém prostředí zřejmě nenajdeme text, který by bylo možné srovnat s vědomým přihlášením se k odkazu Jacksona Pollocka, tak jak jej formuloval Allan Kaprow v roce 1958.<sup>1</sup> Přesto dějiny umění postavily do role *českého Pollocka*, a tedy i předchůdce happeningů, Vladimíra Boudníka, a to nejen proto, že oba umělce spojuje tragická smrt (Pollock zemřel v roce 1956, Boudník v roce 1968), ale i na základě komparace jejich přístupu k umělecké tvorbě, k výrobě artefaktů, respektive k důrazu na vykonávanou činnost. Ve chvíli, kdy dílo jako artefakt ustupuje ve prospěch akce, hraje fotografie důležitou roli zprostředkovatele. Pollock i Boudník vstupují do dějin umění jako legendární postavy, jejichž existenci stvrzují fotografie, na nichž jsou zachyceni při práci. Tato fotografická zobrazení odpovídají ideálu osamocенého tvůrce a současně zakládají mýtus umělce vstoupivšího do prostoru a do dialogu s diváky. Předpokládáme proto, že u Boudníka (jako u Pollocka, byť na základě odlišného předchozího vývoje) nacházíme stádium určitých podmínek, které umožnily následný vývoj a začlenění happeningu do dějin umění skrze fotografickou dokumentaci.<sup>2</sup>

V roce 1958 Allan Kaprow publikoval text s charakterem manifestu, který nazval „Odkaz Jacksona Pollocka“,<sup>3</sup> poprvé v něm použil slovo happening v souvislosti s uměním nového typu a vyzdvihl akční charakter Pollockova umění: dědictví

<sup>2</sup> Na odlišnou situaci těchto umělců upozornil např. Jiří Valoch: Jackson Pollock nebo Georges Mathieu „měli od počátku svých kariér možnost optimální publicity a odborné reflexe. Vladimír Boudník neměl žádné odborné ani institucionální zázemi.“ Jiří VALOCH, „Boudníkova padesátá léta“, in: Zdeněk PRIMUS (ed.), *Vladimír Boudník. Mezi avantgardou a undergroundem*, Praha: Gallery 2004, s. 59.

4 Judith F. RODENBECK, *Radical Prototypes. Allan Kaprow and the Invention of Happenings*, Cambridge, MA: MIT Press 2011.

5 Anglicky Antonin ARTAUD, *The Theater and Its Double*, New York: Grove 1958; česky *idem*, *Divadlo a jeho dvojenec*, Praha: Herrmann & synové 1994.

20

8 Allan KAPROW, *Assemblage, Environments & Happenings*, New York: Abrams 1966.

Pollocka podle něj nespočívá v malbě, ale v akci. K tomu dospívá mj. na základě známých fotografií Hanse Namutha, které ukazují rozmáchnutého umělce plně soustředěného na proces tvoření. Vyzdvihuje fakt, že Pollock sice vytvořil nádherné obrazy, ale současně zničil malbu. A právě tím opodstatňuje svůj pohled na Pollocka jako předchůdce happeningu. Text doprovází dvě fotografie zobrazující Jacksona Pollocka a Allana Kaprowa při práci. Jak připomíná Judith Rodenbeck, autorka knihy *Radikální prototypy. Allan Kaprow a vynález happeningů*,<sup>4</sup> ve stejné době, kdy vyšel článek „Odkaz Jacksona Pollocka“, bylo v anglickém překladu poprvé publikováno Artaudovo *Divadlo a jeho dvojenec*,<sup>5</sup> Yves Klein začal místo štětky pracovat s nahými ženskými těly, a současně se uskutečnila první americká výstava japonské skupiny Gutai v Martha Jackson Gallery.<sup>6</sup> Kaprow si byl jako vystudovaný historik umění vědom toho, že bude dobré, když důraz na proces tvoření a snahu o překračování hranic tradičního obrazu zakotví (s odkazem na velkého umělce) v narativu dějin umění.

Tento typ umění, které předurčilo vývoj happeningů a akčního umění, o necelých deset let později představoval v Praze Jindřich Chaloupecký (např. v roce 1967 uspořádal výstavu skupiny Gutai v Galerii Václava Špály).<sup>7</sup> A na základě Chaloupeckého intervence se také Allan Kaprow seznámil s pracemi Milana Knížáka a následně je zařadil do své knihy *Asambláže, environmenty, happeningy*.<sup>8</sup>

Na rozdíl od Kaprowa se Knížák ve svých textech výrazně vymezuje vůči jakékoli možné návaznosti happeningů (respektive působení skupiny Aktual) na předchozí umělecký vývoj. Jeho článek v časopise *Art and Artists* (1972), v němž referuje o Aktualu, osciluje mezi informačním textem a manifestem, čemuž odpovídají i argumenty, o něž opírá svá tvrzení: na rozdíl od jiných zemí nemají podle něj podobné aktivity

<sup>7</sup> Viz také Vlasta ČIHÁKOVÁ, „Historie jedné japonské skupiny, jejíž název Gutai znamená být konkrétní“, *Výtvarné umění*, roč. 17, 1967, č. 2, s. 92–94.

<sup>6</sup> Srov. RODENBECK, *Radical Prototypes*, s. 9.

9 „[N]o grandfathers, no connections, no names, no titles. It came immediately. Fell from the sky.“ Milan KNÍŽÁK, „Aktual in Czechoslovakia“, *Art and Artists*, roč. 7, říjen 1972, č. 7, s. 40.

11 Mahulena NEŠLEHOVÁ, „Informelní projevy“, in: Rostislav ŠVÁCHA – Marie PLATOVSKÁ (eds.), *Dějiny českého výtvarného umění VI/1*, Praha: Academia 2007, s. 127.

v Československu žádné předchůdce a začaly se dít z čista jasna, „spadly z nebe“.<sup>9</sup> Tuto myšlenku o osm let později ještě rozvedl:

[H]istorie akcí v Československu je jiná než historie na Západě. Akce tu nezačíná být používána jako malý logický krůček předešlého vývoje, jako se tomu dělo na Západě (Cage a jeho žáci atp.), ale jako výraz touhy po novém typu života, jako revolta proti lenosti a tuposti myšlení a vůbec života celého, jako odraz historie revolucí, jež poznamenala naše mládež. Akční činnost v naší zemi se spíše podobala náboženským, revolučním, sociálním hnutím než umění. U kolébky nestál Duchamp a Cage (atp.), ale adamiti, blouznivci našich hor, ruští revolucionáři, brigádníci padesátých let.<sup>10</sup>

Vedle tohoto Knížákovy akčního pojetí dějin (odkazujícího na mimoumělecký kontext a univerzální platnost umění akce jako životní strategie) stojí texty historiků umění, které v Boudníkovi vidí jednak předchůdce akčního umění u nás, jednak o něm píše, že byl „spiritus agens zdejší podoby informelního umění“<sup>11</sup> (což se – jak později uvidíme – nemusí vylučovat). Hledání předobrazů akčního umění se sice nomezuje výlučně na osobu Vladimíra Boudníka – u Jindřicha Chaloupeckého například najdeme popis vývojové linie futurismus–dada–surrealismus–happening, a jako jeden z předobrazů „pověstné výstupy“ Jaroslava Haška, které prováděl před první světovou válkou v Praze<sup>12</sup> –, přesto panuje v jeho případě největší shoda. O Boudníkovi se jako o „sice nechtěném, zato však zcela autentickém předchůdci dnešních happenings“ zřejmě jako první zmiňuje František Šmejkal v roce 1965, a současně jej označuje za „předchůdce a iniciátora naší

21

10 Milan KNÍŽÁK, „Performance jako vývoj i jako degenerace“ (1980), *Vokno*, 1981, č. 4, s. 45.

12 Jindřich CHALOUPECKÝ, „Umění, šílenství, zločin“, *Sešity pro mladou literaturu*, roč. 2, květen 1967, č. 11, s. 47. Na Haška se odvolává i Věra Jirousová, když v roce 1970 popisuje těžkopádnost české recepcí nového typu umění: „A pak v provizorním charakteru naší kultury se přece jen stále klade nemístný důraz na umění, a to v době, kdy se všude ve světě umění snaží umění neumění, které čí. Nepopírám, že tato skutečnost by bylo třeba nejdříve ozřejmiti sociologickou státi: V zemi, která dala světu knihu *Osudy dobrého vojáka Švejkova* jako jedno z děl předjímavých fenoménů post-moderny, je to přesto paradoxní.“ Věra JIROUSOVÁ, „Příklad postmoderny“, *Výtvarná práce*, roč. 18, 1970, č. 5, s. 6.



Pohlednice v obchodu se  
suvenýry v Tate Modern Gallery  
v Londýně, archiv autorky



Dětský koutek v Cobra Museum  
v Amstelveen, archiv autorky



Jindřich CHALUPECKÝ, „Úzkou  
cestou“, *Výtvarné umění*, roč. 16, 1966,  
č. 5, s. 369



Allan KAPROW, „The Legacy of Jackson  
Pollock“, in: Allan KAPROW, *Essays  
on the Blurring of Art and Life*, Berkeley:  
University of California Press 2003, s. 3

**13** František ŠMEJKAL, Vladimír Boudník (kat. výst.), Praha: Galerie na Karlově náměstí 1965, nestr.

**14** Srov. Jindřich CHALUPECKÝ, „Příběh Vladimíra Boudníka“, in: *Na hranicích umění*, Praha: Prostor 1990, s. 7–26.

**15** Jindřich CHALUPECKÝ, „Úzkou cestou“, *Výtvarné umění*, roč. 16, 1966, č. 5, s. 365–370; *idem*, „Experimentální umění. Happenings, events, dekoláže“, *Výtvarná práce*, roč. 14, 1966, č. 9, s. 1–7.

**21** ŠMEJKAL, Vladimír Boudník.

**22** Čestmír KRÁTKÝ, Vladimír Boudník (kat. výst.), Liberec: Oblastní galerie 1964.

**23** Antonín HARTMANN, Vladimír Boudník, Grafika (kat. výst.), Pisek: Oblastní muzeum 1970.

**24** Jindřich CHALUPECKÝ, „Umění v odlišném světě“, in: *Cestou necestou*, Jinočany: HŠH 1999, s. 231.

**20** „The tragic news of Pollock's death two summers ago was profoundly depressing to many of us.“ KAPROW, „The Legacy of Jackson Pollock“, s. 24.

**19** Srov. ŠTEMBERA, „Events, Happenings and Land-Art“.

**18** KAPROW, „The Legacy of Jackson Pollock“.

**17** Petr ŠTEMBERA, „Events, Happenings and Land-Art in Czechoslovakia. A Short Information“, *Revista de Arte*, 1970. Tentíž Štemberův text byl také (ve zkrácené podobě) publikován jako: Petr ŠTEMBERA, „Events, Happenings, Land-Art, etc. in Czechoslovakia“, in: Lucy LIPPARD (ed.), *Six Years: The Dematerialization of the Art Object*, New York: Praeger 1973, s. 169–170.

24

poválečné nefigurativní tvorby a jednoho z našich nejlepších dnešních grafiků“**13** Ve stejné době se s Boudníkem seznamuje Jindřich Chalupecký**14** a také o něm mluví v souvislosti s happeningsy.**15** Knížák se vůči možné spojitosti s Boudníkovou činností vymezuje, podle něj mají společné pouze to, že se oba obracejí „k neuměleckému obecenstvu“, přičemž největší Boudníkův přínos vidí v jeho poznání, že „proces je důležitější než artefakt“.**16** Jako možného předchůdce české akční tvorby zmiňuje Boudníka později Petr Štembera, byť se ani v tomto případě nejedná o nějaké explicitní přihlášení se k jeho odkazu.**17** Popisu Boudníkovy činnosti věnoval Štembera část svého textu o československých akcích, happeningu a land artu, kterou publikoval v roce 1970 v časopise *Revista del Arte*. Podobně jako Kaprow v souvislosti s Pollockem zdůrazňuje rozostření hranic mezi tvůrcem a divákem,**18** Štembera jako důležitý fakt popisuje, že Boudník angažoval diváky, kteří vstoupili do přímého kontaktu s uměleckým tvořením.**19**

Vřazení do dějin umění se u těchto umělců neobešlo bez fotografií, které dokumentují jejich práci – Boudníka známe ze snímků zachycujících autora před oprýskanou zdí nebo při tisknutí grafik, Pollocka v akci nad plátnem. Jednou z důležitých okolností pro vznik mýtu, který tyto umělce-předchůdce obklopol, byla jejich tragická smrt.

Sám Kaprow svůj článek o Pollockovi otevírá slovy: „Tragická zpráva o Pollockově smrti z předloňského léta byla pro mnohé z nás hluboce skličující.“**20** A následně věnuje tomuto tématu celou první stránku textu. Podobně nešťastná smrt Vladimíra Boudníka zřejmě mohla podpořit založení českého ekvivalentu – boudníkovské legendy, kterou české dějiny umění přijaly za svou, byť se ji Šmejkal už v roce 1965 – tedy ještě za Boudníkovy života – pokusil „rozptýlit“:

**16** Milan KNÍŽÁK, „Polemizují s J. Chalupeckým“, *Výtvarná práce*, roč. 14, 1966, č. 13, s. 2. Srov. dále Pavlína MORGANOVÁ, „České akční umění v dobovém tisku“, in: Vít HAVRÁNEK (ed.), *Akce slovo pohyb prostor. Experimenty v umění šedesátých let* (kat. výst.), Praha: GHMP 1999, s. 54–61.

A dnes, kdy se provádějí pokusy o bilanci uplynulého dvacetiletí, v nichž by měl Boudník zaujímat jedno z předních míst, si na něj už nikdo vůbec nevzpomene. Zato se ovšem jeho bizarní životní osudy stávají vděčným námětem pro literární a nakonec i filmovou exploataci, jež ho znovu staví do podobného světla, v jakém jsme ho viděli již v padesátých letech. Tak byla Boudníková osobnost znovu obklopena legendou, kterou až dosud nebylo možné zkorigovat výsledky jeho skutečné tvůrčí práce. [...] Tato retrospektivní výstava Boudníkovy grafiky chce tedy především rozptýlit legendu a vymezit mu takové místo v současném českém umění, které mu právem náleží [...].**21**

„Nepozorovaně vzniklo totiž cosi jako boudníkovská legenda,**22** píše při příležitosti Boudníkovy výstavy v Liberci v roce 1964 Čestmír Krátký; jako o člověku, „který byl legendou už za svého života“, o něm v textu k výstavě v Písku v roce 1970 mluví Antonín Hartmann;**23** Chalupecký v článku „Umění v odlišném světě“ zmiňuje v souvislosti s Boudníkovou smrtí: „Dnes už jsou oba legendou [Medek a Boudník]. Boudník zahynul na konci roku 1968, čtyřiačtyřicetiletý, ve své vlastní oprátce.“**24** V roce 1984 Jiří Valoch napsal, že „Vladimír Boudník je pojem, ale je to především jméno hrdiny próz Bohumila Hrabala“ a že „jsou dokonce tací, kteří jej považují za vymyšlenou, literární postavu“.**25** O dvacet let později, v katalogu k výstavě *Vladimír Boudník. Mezi avantgardou a undergroundem* tuto myšlenku dále rozvíjí Vít Havránek:

U Boudníka došlo k nahrazení radikální abstrakce, dané prázdnotou námětu, příběhem umělce. [...] Tato přesmyčka, k níž došlo zprvu v řadu Hrabalova příběhu

**25** Jiří VALOCH, Vladimír Boudník, výstava k nedožitým šedesátinám (kat. výst.), Brno: Dům umění 1984.

26 Vít HAVRÁNEK, „Boudníkova šedesátá léta“, in: PRIMUS, *Vladimír Boudník*, s. 161.

27 Srov. Ulf KÜSTER, „Action Painting – Myth and Reality“, in: Delia CIUHA – Raphaël BOUVIER – Christopher WYNNE (eds.), *Action Painting* (kat. výst.), Basilej: Fondation Beyeler 2008, s. 15.

30 Bohumil HRABAL, „Automat svět“, *Literární noviny*, roč. 12, 15. 5. 1963, č. 24, s. 7. Stejnomená kniha vyšla v roce 1966: *Idem, Automat svět*, Praha: Mladá fronta 1966. Do filmové podoby převedla *Automat Svět* režisérka Věra Chytilová jako jeden z pěti příběhů povídkového filmu *Perličky na dně* (Československo, 1965).

31 Hana LARVOVÁ, *Vladimír Boudník, 1924–68* (kat. výst.), Praha: GHMP 1992, s. 14.

26

– povídky nebo románu –, učinila Boudníka jednou z mytických postav české kultury, a to nikoli na základě jeho děl, ale skrze naplnění „prázdnoty“ jeho děl Hrabalovými fabulacemi. Tak vzniklo Boudníkově simulacrum, mísící v sobě v jedno jeho dílo i život.**26**

Přestože pollockovská a boudníkovská legenda mají podobný základ – tragickou smrt nevyjímaje –, stojí tu proti sobě dva velmi odlišné příběhy: literární postava Hrabalových textů, jejichž poetiku Věra Chytilová ztvárnila ve filmové povídce *Automat svět* (1965), a americký umělec, k jehož slávě přispěl např. dokument Hanse Namutha a Paula Falkenberga, premiérováný v roce 1951 v Muzeu moderního umění v New Yorku.**27** Jak upozornil Vladimír Merhaut,**28** i o Boudníkovi byly natočeny filmové dokumenty, např. existuje záznam z částečně inscenované akce na ulici, nebo vznikl film *Rorschachova serenáda*, rozhodně to ovšem nelze srovnávat s dosahem, jaký měly v jeho případě Hrabalovy povídky, respektive Chytilové *Automat svět*. Když Robert Fleck píše o jiném filmu zachycujícím Hanse Hartunga, zmiňuje se o tom, že atmosféra a způsob, jakým umělec přistupuje ke gestické malbě, vykazuje oproti filmům s Pollockem jasně evropský charakter – umělec pracuje v malé místnosti, na papíře, atd.**29** Jestliže Fleck srovnává americký a evropský přístup, Boudník v *Automatu Svět* odráží ještě úplně jinou situaci. Zda by ji bylo možné pojmenovat jako příznačnou pro tehdejší Československo, ponechme stranou, důležitější je, že právě tento Boudník-literární postava významně podpořil Boudníka-skutečného umělce. Nalik byla tato situace odlišná od toho, jak umělce představovaly objektivizující dokumentární filmy, může připomenout tato krátká ukázka z Hrabalovy povídky:

29 Robert FLECK, „Action Painting – Today“, in: CIUHA – BOUVIER – WYNNE, *Action Painting*, s. 179.

28 Srov. Vladislav MERHAUT, „Explozionalista Vladimír Boudník očima kamery“, *Kritická příloha Revolver Revue*, 1999, č. 14, s. 133–136.

27

„A jak vám? Pořád se vám ve fabrice líbí?“  
„Pořád,“ řekl mladík, „bez fabriky tak jako bez té holky nemůžu žít. Vždyť mi instalovali moji první výstavu,“ zjihnul, „instalovali“. Ale napřed jsem se musel skoro ručně pohádat s referentem, kterej mi pak poradil, abych ty svoje grafiky pověsil do sálu v noci. Tak jsem se tam vloupal a moje artefakty na téma: ‚Hmatový prožitek fabriky‘ jsem nalípal na panelovou stěnu. A kulturní referent, když to ráno viděl, tak se zhrozil a chvíli jsme se tahali a já jsem mu natrh kabát... ale vernisáž byla. Dělníkům se to líbilo. Jako kulturní vložka zpívaly slepý děti, nad kterejma se táhl přes celý balkon nápis: ‚Jako oko v hlavě musíme střežit svoji jednotu.‘ A dneska se fabrika vytahuje, že první výstavu jsem měl doma v podniku...“**30**

Co tedy měla boudníkovská legenda společného s pollockovskou legendou (jak to dějiny umění běžně popisují)? Hana Larvová píše v roce 1992 poměrně obecně: „[Boudníkův přístup je] vlastně protějšek přístupu Jacksona Pollocka, který přikládá stěžejní význam vlastnímu fyzickému aktu tvorby a odmítal tradiční nástroje malby.“**31** V souladu s výše popsáním srovnává Pollocka s Boudníkem také Zdeněk Primus:

Podobnou *legendou*, jako byl po druhé světové válce Pollock v USA, byl od poloviny padesátých let v bývalém Československu Vladimír Boudník. Oba dva vystupovali jako nekompromisní zastánci abstrakce, oba dva byli obdivováni a vydobyli si respekt i u kolegů umělců, oba dva zemřeli poměrně brzo, ve čtyřiceti čtyřech letech, nechtěným, ale vlastním přičiněním, tedy aniž by dokončili přirozenou cestou své dílo.**32**

32 Zdeněk PRIMUS, „Vladimír Boudník – model, lektor, demonstrátor, fotograf“, in: *Idem, Vladimír Boudník*, s. 34–35.

Kromě toho už ale také naznačuje, že určitý podíl na vzniku legendy v obou případech měla fotografie:

V roce 1963 dokumentoval Květoslav Příbyl Boudníka při práci v jeho ateliéru na Kostnickém náměstí. Je možné, že jde o dvě „sezení“, v každém případě je na fotografiích vidět Boudníka v plné akci. Nechybí na nich nezbytná cigareta v ústech, která umocňuje nervózní pracovní atmosféru při vzniku grafiky. V roce 1950 fotografoval a filmoval Hans Namuth Jacksona Pollocka v jeho ateliéru při vzniku obrazů *One: Number 31* a *Autumn Rhythm*. Fotografie, které dokumentovaly vznik obrazů, rozhodně dopomohly vzniku legendy Jacksona Pollocka, jehož techniku pojmenoval americký kritik Harold Rosenberg „action painting“.<sup>33</sup>

Fotografických předpokladů si všímá i Jiří Valoch, který píše, že Pollock s Mathieuem si „také uvědomili, že důležitější než nějaké dílo může být jeho fotografická dokumentace“.<sup>34</sup> Je ovšem důležité položit si jinou otázku, a sice jaké má tento typ užití fotografie předpoklady v dějinách umění, v jaké situaci se objevuje a jaké okolnosti jej provázely. Zvýšený zájem o fotografii byl totiž doprovodným jevem zásadního posunu od důrazu na umělecké dílo směrem k důrazu na proces, případně na aktivizaci diváka, a nové užití fotografie bylo významnou součástí přechodu od moderny k postmoderně. V tomto kontextu se fotografii věnovala zejména Rosalind Krauss, jednak v souvislosti s Duchampem a následně s uměním sedmdesátých let, jednak ve vztahu k surrealismu, kdy zkoumá především indexickou povahu fotografie a současně její schopnost manipulace (konkrétně mluví o *zdvojení* nebo

<sup>34</sup> VALOCH, „Boudníkova padesátá léta“, s. 59.

*rozmezeření*).<sup>35</sup> Jestliže jsem tento příspěvek nazvala „Fotografické podmínky happeningu“, pak je nezbytné upřesnit, že se jedná o fotografické podmínky začlenění happeningu do dějin umění, nikoli ty fotografické podmínky, o nichž hovoří Krauss v souvislosti se surrealismem. V našem případě je totiž důležitá snadná distribuovatelnost fotografie, spíše než její podstata. Ve chvíli, kdy dílo samotné ustupuje ve prospěch akce, hraje fotografie roli zprostředkovatele mezi umělcem a divákem. V případě Knížákových nebo Kaprowových aktivit je s fotografií už tímto způsobem nakládáno naprosto cílevědomě. Lze se domnívat, že u Boudníka nebo Pollocka se nacházíme skutečně ve stadiu určitých předpokladů následného vývoje. Ostatně takový výklad by bylo možné opřít i o formulaci již citované Judith Rodenbeck, která fotografické podmínky happeningů zdůrazňuje jako jednu z podmínek začlenění happeningu do dějin umění:

Jakékoli zkoumání pomíjivých děl je nutně podmíněno artefakty, které se zachovaly – fotografiemi, scénáři, anekdotami; takové napohled sekundární texty jsou nositeli nesusnadného svědectví o klíčových aspektech děl, která popisují. Problém je ve stručnosti následující: obecně se má za to, že „fotografické podmínky“, které se postupně staly podstatou postmoderní estetické produkce, dosáhly v pozdních šedesátých letech paradigmatického statusu; happeningy současně ve shodě s tím vypadávaly z pohledu dějin umění právě kvůli jejich pocitovanému spojení se zastaralými malířskými postupy. Navrhují revizi této perspektivy. Do té míry, do jaké jsou radikalizované readymades, kterými happeningy byly, strukturované „fotografickými podmínkami“, už tato díla totiž

37 KRAUSS, „Obraz, text a index“, s. 260.

38 Srov. KRAUSS, „Fotografické podmínky surrealismu“, s. 213.

existují jen prostřednictvím povrchu, do něhož jsou vepsána.**36**

Fotografické podmínky českého happeningu tedy nejsou založeny v indexické povaze fotografie, jak ji popisuje Krauss v souvislosti s uměním sedmdesátých let („Avšak klíč k porozumění nespočívá jen ve zvýšené přítomnosti fotografie. Podstatnější je, že se fotografie výslovně spojuje s problematikou indexu.“),**37** ale v její reprodukovatelnosti. Fotografie usnadňuje komparaci,**38** otevírá možnost plodné desinterpretace a podporuje vytváření uměleckohistorického narativu. Fotografie zachycující Pollocka a Boudníka jako osamocené tvůrce s cigaretou v ústech paradoxně zároveň odpovídají ideálu do sebe soustředěného modernistického génia a současně zakládají mýtus umělce vstoupivšího do prostoru. U Boudníka je to o to zajímavější, že se kromě aktivních grafik,**39** srovnávaných s Pollockovou akční malbou, věnoval explozionalistickým aktivitám, které rámec tradičního uměleckého díla překračují ještě důsledněji a aktivizují diváka přímo ve veřejném prostoru.**40** Také byly alespoň v několika případech fotograficky dokumentovány a bez existence těchto fotografií bychom se s nimi možná nikdy neseťkali na stránkách dějin umění.

Návaznost na akční malbu současně prozrazuje, čím bylo umění happeningu omezeno a proč se na konci šedesátých let vyčerpalo. Happening byl chápán jako rozšíření malby, jako vstup umělce do uměleckého díla, jako překročení hranic. Chalupický píše, že „pro Kaprowa je happening po svém způsobu druhem výtvarného díla, jenže rozvedeného do času i prostoru“.**41** Tuto charakteristiku je možné aplikovat i na všechny československé happeningsy šedesátých let, vedle Milana Knížáka a Aktualu by to platilo i pro aktivity Eugena

41 Jindřich CHALUPECKÝ, „Happening a spol.“ (1969), in: *Idem, Cestou necestou*, s. 93.

30

40 Srov. Věra JIROUSOVÁ, „Akce 60. let“, in: Vlasta ČIHÁKOVÁ-NOSHIRO (ed.), *Umění akce* (kat. výst.), Praha 1991, s. 3–6.

39 Srov. Jiří Valoch: „autor sám svoji originální a nesmírně nosnou metodu označil za aktivní grafiku. Řekl bych, že v této době bylo pro něj nejjednodušší objevit i své vlastní pojmenování než se nějak dozvědět, že se začal – především v souvislosti s dílem Jacksona Pollocka – užívat termín akční malba.“ VALOCH, „Boudníkova padesátá léta“, s. 72.

42 Jedním z možných argumentů je fakt, že v tehdejší Československu neměli umělci potřebu vymezovat se vůči komercializaci happeningu, k níž fotografie přispěla, protože v našem prostředí k ničemu takovému nedocházelo, na což upozorňuje například Ivan Martin Jirous. Srov. Ivan Martin JIROUS, „Current Expressions in Contemporary Czech Art“, *Artscanada*, říjen – listopad 1971, č. 160–161, s. 62–65.

Brikciuse, Rudolfa Němce, Jana Steklíka, Karla Nepraše, Huga Demartinioho nebo Zorky Ságlové. Výchozím bodem jejich tvorby je totiž umělecké dílo jako artefakt, jako trojrozměrné dílo v prostoru, přestože se objevuje v nové, otevřené formě, nebo dokonce pouze jako ideový předpoklad.

Jak jsme viděli, o otázce možných předchůdců se v českém prostředí diskutovalo až zpětně, a nejinak tomu bylo i s fotografickou dokumentací happeningů, k níž Milan Knížák v šedesátých letech přistupoval čistě pragmaticky jako k nástroji sdílení vlastních aktivit a jejíž specifickou roli reflektoval až později.**42** Judith Rodenbeck naopak ukazuje, jak se Allan Kaprow k problematice fotografické dokumentace a k faktu, že fotografie navrácí happening do oblasti dějin umění, postavil kriticky, a fotografický proces začal zapojovat přímo do scénáře – konkrétně např. v akci z roku 1968, kterou pojmenoval *Záznam II (Record II)*.**43**

ROZBÍT VELKÉ KAMENY  
VYFOTOGRAFOVAT JE  
POSTŘÍBŘIT KAMENY  
VYFOTOGRAFOVAT JE  
ROZHÁZET FOTKY  
BEZ VYSVĚTLENÍ**44**

Podobně to v té době fungovalo i u dalších Kaprowových akcí. Např. pozvánka na jeho *Šest všedních happeningů (Six Ordinary Happenings)*, 7. 3. – 23. 5. 1969) je také složena z popisů strukturovaných do veršů a doplněných o malou ilustrativní fotografii.**45** S fotografií se přímo v rámci akce pracuje hned u několika těchto happeningů.**46** U Knížáka se tematizace fotografie objevuje až v sedmdesátých letech, nejvýrazněji zřejmě v *Portrétu* z roku 1978:

46 POSE / CARRYING CHAIRS THROUGH THE CITY / SITTING DOWN HERE AND THERE / PHOTOGRAPHED / PIX LEFT ON SPOT / GOING ON / (MARCH 21); FINE! / PARKING CARS IN RESTRICTED ZONES / WAITING NEARBY FOR COP / SNAPSHOT OF GETTING TICKET / DETAILED REPORT / SENDING PIX, REPORTS, FINES TO COPS / (APRIL 4); GIVEAWAY / STACKS OF DISHES / LEFT ON STREET / CORNERS / PHOTOGRAPHED / NEXT DAY, PHOTOGRAPHED / (MAY 2).

43 RODENBECK, *Radical Prototypes*, s. 231.

44 BREAKING BIG ROCKS / PHOTOGRAPHING THEM / SILVERING BIG ROCKS / PHOTOGRAPHING THEM / SCATTERING THE PHOTOS / WITH NO EXPLANATION

45 Srov. Harald SZEEMANN (ed.), *Happenings & Fluxus* (kat. výst.), Köln: Kölnischer Kunstverein 1970, nestr.

31

36 RODENBECK, *Radical Prototypes*, s. 223. „Any examination of ephemeral works is necessarily conditioned by the artifacts remaining – photographs, scripts, anecdotes; such apparently secondary texts bear uneasy witness to crucial aspects of the works they describe. Briefly, the issue is this: the photographic conditions that come to constitute postmodern aesthetic production are generally taken to resolve into paradigmatic status in the late 1960s; meanwhile, the happenings have consistently fallen out of art historical view precisely because of their perceived attachment to outmoded painterly practices. I am suggesting a revision of that perspective. For, to the degree that their ‘photographic conditions’ structure the radicalized readymades that were the happenings, by now these works exist only through their surface of inscription.“



Allan KAPROW, „The Legacy of Jackson Pollock“, in: Allan KAPROW, *Essays on the Blurring of Art and Life*, Berkeley: University of California Press 2003, s. 8

Bohumír MRÁZ, „O Vladimíru Boudníkovi poněkud polemicky“, *Výtvarné umění*, roč. 16, 1966, č. 1, s. 2



Vladimír BOUDNÍK, „Ulice“, *Výtvarná práce*, roč. 14, 1966, č. 13, s. 8



Na bezcílné cestě fotografovat věci, lidi, jevy, atp., které potkáme. Je třeba volit jen ty skutečnosti, které nás maximálně (v ten okamžik) zaujmou. Fotografie by mělo být aspoň 10 každý den. Provádět asi týden. Po čase vyvolané fotografie prohlížet, a tím vlastně prohlížet sebe sama. Varianta: Fotografujeme pouze portréty lidí (nejlépe teleobjektivem), a to těch, kteří nás v daný okamžik zaujmou a kterým se dokážeme přiblížit tak, abychom je mohli zachytit. Kolekci tváří, která tak vznikne, můžeme považovat za osobní portrét.<sup>47</sup>

Jinak platí, že autoři českých happeningů (konkrétně někteří členové Fluxu a Křižovnické školy) nepřestali tvrdit, že jejich aktivity byly primárně živou událostí a že fotografii brali jako podružnou záležitost, nebo dokonce trpěnou nutnost. Milan Knížák se o fotografické dokumentaci poměrně obsáhle vyjádřil v článku publikovaném v roce 1981 v časopise *Vokno*, kde mj. píše: „Happeningy šedesátých let ještě dokumentaci tolik nepotřebovaly. Vznikala sice, ale nějak na okraji, jako zpráva pro pokračovatele, jako předem připravovaná stránka Dějin umění.“<sup>48</sup> Knížák užití fotografie příliš neproblematizoval, používal ji k dokumentaci akcí a jejím prostřednictvím šířil informaci o tom, že se uskutečnily. Když Judith Rodenbeck užívá v souvislosti s Kaprowem sousloví fotografické podmínky, dává je do uvozovek, aby je odlišila od fotografických podmínek spjatých s indexickou povahou tohoto média, které měla na mysli Rosalind Krauss. Fotografické podmínky českého happeningu bychom pak mohli opatřit dvojími uvozovkami: ty první by v souladu s Judith Rodenbeck poukazovaly na posun od důrazu na indexikalitu k důrazu na reprodukovatelnost, ty druhé by označovaly distanci vůči fotografii, spjatou paradoxně s jejím nekritickým užitím.

Jak už víme, fotografie byla v happeningu přítomna velmi silně, protože jejím prostřednictvím se happening propojil s dějinami umění a stal se jejich součástí. Zpětná komercializace a institucionalizace nejen happeningu, ale i velké části tzv. dematerializovaného umění skrze dokumentační fotografie se potom nejeví jako náhodný paradox, ale naopak jako samozřejmý důsledek faktu, že fotografie umožnila propojit tento typ tvorby se světem výtvarného umění – ostatně právě to na rozdíl od existence jakýchkoli předchůdců Milan Knížák otevřeně přiznává. Jak to formulovala Rodenbeck, po vzoru Pollocka se fotografie stala nejen nástrojem k umístění umělce na trhu, ale – což je důležité – i k potvrzení jeho role.<sup>49</sup> Knížákovým nepřihlášením se (nehledě na to, zda vědomým či nevědomým) k Boudníkovi musel být Boudník jako předchůdce happeningu dotvořen historiky umění v druhé polovině šedesátých let, mj. na základě černobílých fotografií dokumentujících jeho aktivity. Jinými slovy, v našem prostředí happening vstupuje do dějin umění mj. srovnáním s Boudníkem. I v jeho případě se tak stejně jako u Pollocka částečně děje produktivním neporozuměním,<sup>50</sup> oba se stávají předobrazem performativního postmoderního subjektu (jak to v souvislosti s Pollockem uvádí Amelia Jones),<sup>51</sup> jeden současně jako ikona modernistického kultu umělce,<sup>52</sup> druhý s intermezem v podobě legendy, která byla založena nezávisle na dějinách výtvarného umění. Nicméně pro oba je charakteristické to, že jejich tvorba byla příkladem jak pro umělce využívající jako vyjadřovací prostředek performance, tak pro abstraktní malíře. Jak dále upozorňuje Jones,

performativita není v šedesátých letech prostě spontánně „převzata“ mladší generací umělců, ale přesněji řečeno vždy byla součástí modernismu (což opět souvisí

52 Jak poznamenává i Kaprow v souvislosti s Pollockovou tragickou smrtí: „This ultimate sacrificial aspect of being an artist, while not a new idea, seemed in Pollock terribly modern [...]“ KAPROW, „The Legacy of Jackson Pollock“, s. 24.

**53** JONES, *Body Art / Performing the Subject*, s. 16: „performativity is not simply ‚adopted‘ by a younger generation of artists spontaneously in the 1960s but, rather, was always already a part of modernism (again, this relates to the paradoxical performative that appropriates and exaggeratedly rearticulates particular modernist practices as postmodern).“

s paradoxní performativitou, která si přisvojuje určité modernistické postupy a v nadsázce je reformuluje jako postmoderní).**53**

V našem prostředí by tyto kořeny zřejmě bylo možné spatřovat v tom, co Jindřich Chalupecký vyzdvihuje na Medkovi a Boudníkovi, totiž že byli pro svou generaci tak podstatní především ve svém „nekompromisním ztotožnění osobního života a uměleckého díla“.**54**

36

**54** CHALUPECKÝ, „Umění v odlišném světě“, s. 230.

37