

Marschall, Brigitte

Umění a revoluce: Vídeňský akcionismus

Theatralia. 2018, vol. 21, iss. 1, pp. 252-266

ISSN 1803-845X (print); ISSN 2336-4548 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/137931>

Access Date: 27. 11. 2024

Version: 20220831

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

Umění a revoluce: Vídeňský akcionismus

Brigitte Marschall

Překlad Tomáš Kubart

[archiv]

„Úlohou akcionistů v 60. letech bylo poukázat
na rakouský fašismus, zkušenost,
kterou se Rakousko pokoušelo vytěsnit.“¹

Peter Turrini

Od počátku 20. století se objevuje řada umělců, kteří překonávají tradiční představy o uměleckém díle a umění. V dadaismu, Fluxu², happeningu, v performance a body artu by mělo být umění zakoušeno jako hraniční a osobní zážitek. Svým nekompromisním a neústupným výrazem představuje vídeňský akcionismus příkladnou tvorbu pozdních 60. a 70. let. Vystoupení Güntera Bruse³, Otto Mühla⁴, Hermanna Nitsche⁵ a Rudolfa Schwarzkoglera⁶ svým bezvýhradným exhibicionismem vypráví příběh o lidském úpadku. Umělecký zlom znamenal v 60. letech útek od klasického zobrazování obrazu. Podle Hermanna Nitsche obsadil tachismus svou analytickou a duši obnažující povahou, svými dynamickými výrazovými prostředky, oblast jednání, tím revolucionizoval divadlo, a učinil jednání prostředkem hry, jež zbavuje zábran. Záměrně používaný exhibicionismus měl prosvětlit „temné štolý všudypřítomného studu.“⁷ Nejprve můžeme sledovat tyto „svérázné pletky s plátnem, tohoto akcí vyhrožujícího malíře-člověka“⁸, dokud se neodhodlají k agresivnímu vykročení akcionisté.

1 „Die Aufgabe der Aktionisten in den 60er Jahren war es, den österreichischen Faschismus, diese große österreichische Verdrängung aufzudecken.“ (MARSCHALL 493 in ROUSSEL 1995: 94)

2 Fluxus, mezinárodní umělecké uskupení neo-avantgardní povahy, založené roku 1961 litevským emigran-tem George Maciunasem. Členové se zaměřovali převážně na oblast mail-artu a akčního umění. [TK]

3 Günter Brus (nar. 1938): rakouský akční umělec a malíř. Brus patří k předním představitelům vídeňského akcionismu. [TK]

4 Otto Muehl (Mühl) (1925–2013): přední rakouský umělec, akční tvůrce a malíř. Po rozpadu vídeňského akcionismu roku 1970 založil komunu ve Friedrichshofu a Aktionsanalytische Organisation (AAO). [TK]

5 Hermann Nitsch (nar. 1938): rakouský malíř, akční umělec a filozof. [TK]

6 Rudolf Schwarzkogler (1940–1969): rakouský akční umělec a grafik. [TK]

7 „Dunkelstollen der total gemachten Scham.“ (MARSCHALL 493 in BRUS 1970, nestr.)

8 „eigenartige Techtelmechtel mit der Leinwand, dieses drohende Ereignis Maler-Mensch.“ (MARSCHALL 493)

Estetické strategie malířství byly přeneseny z plátna na tělo, pomalované, postříkané a podrápané. Přenos z obrazového média do média tělesného ovlivnil také výrazové formy vídeňského akčního divadla: Brus rozvinul akční malbu blíže k malbě tělesné, Mühl k akcím s materiály na nahých tělech a Nitsch přidal rituální jednání s rudou barvou coby krvavou sedlinou a porážky skotu coby obětní rituál. Brus maloval perskou dýkou a bičem, Nitsch zpracovával své lité obrazy (*Schüttbildern*) ručně, dupaje po i kolem nich a Mühl se začíná „válet po plátně jako čuně“⁹. Do výrazové podoby vídeňského akcionismu se zhustilo intenzivní studium díla markýze de Sade, dějin černé mše a religiózních kultů (včetně těch v katolické církvi), a restriktivní politika po válce převládajícího smýšlení. Vídeňští akcionisté nepožadovali pouze bezpodmínečné prolomení všech zábran estetiky, nýbrž také slušnosti a studu. V akcích se objevovaly prvky, jež byly pro zástupce evropské kultury, a obzvláště pro katolíky, výrazně symbolicky zatížené: krev a maso jako připomínka krve a masa Ježíše Krista. K tomu se připojuje přímé začlenění tabuizovaných tělesných údů: ohanbí, penisu, hýždí. Tématem akcí se stávají nahá, poraněná těla. (Malířské) barvy jsou potlačeny a nahrazeny tělem. Jako materiál používali také moč, výkaly a sperma, jež vytvářeli veřejně během akcí. Předměty byly, na rozdíl od instalací Marcela Duchampa, použity a „zneužity“ také přiměřeně jejich užitkové hodnotě a jejich skutečné funkčnosti.

Duchamp už nemaloval obrazy předmětů, nýbrž vystavoval předmět samotný: roku 1917 opatřil z výstav velmi známou pisoárovou mušli s názvem *Fontána* podpisem a postavil ji na podstavec do vitríny. Předměty vystavené v muzeích již nelze používat stejným způsobem, pro něž byly vyrobeny. Do Duchampem vystavené *Fontány* se člověk vymocit nemohl. Pisoár byl akceptován jako umělecký produkt, přesto se společnost vzpírá akceptovat jako uměleckou produkci činnost, jež je s ním spojená: proces defekace nebo močení.

Akcionisté nakládali s tělem dvěma rozdílnými způsoby: akcemi tělesného sebepečování pro *jeho* osvobození (v sexuální rovině), anebo akcemi, které měly být osvobozeny *od* těla. Estetika překračující hranice, se rozšířila také o oblast obscénnosti, pornografičnosti a obsese. Akt uměleckého díla vychází z vlastní zkušenosti a sebeohrožování umělce a odpovídá tomu, co očekává publikum. Ve středu akcí stojí manipulace s lidským tělem. Tradované struktury vědomí a emocí měly být vědomě a systematicky znejišťovány. Obvyklá funkce vylučovacích orgánů byla akcionisty užita jako nástroj vypovídající o kulturní politice Rakouska po roce 1945.

„K nebývalým scénám došlo pozdního pátečního večera v posluchárně 1 nové univerzitní budovy: po čtyřminutové studentské přednášce o umění a revoluci, pořádané socialistickým studentským spolkem, odložili čtyři účastníci své svršky, vykonávajíce za zpěvu *Gaudeamus Igitur* a spolkové hymny svou potřebu a sexuální akty,“¹⁰ napsal

9 „[...] wie eine Sau auf der Leinwand zu wälzen.“ (MARSCHALL 493 in BRAUN 1999)

10 „Zu beispiellosen Szenen kam es am späten Freiabend in Hörsaal 1 des Neuen Universitätsgebäudes: nach einem vier Minuten dauernden Vortrag eines Studenten über Kunst und Revolution, der vom Sozialistischen Studentenbund veranstaltet worden war, entledigten sich vier Teilnehmer ihrer Kleider, verrichteten unter dem Absingen des *Gaudeamus igitur* und der Bundeshymne ihre Notdurft und sexuelle Handlungen.“ (MARSCHALL 494)

10. června 1968 tisk o akci *Umění a revoluce*. Následovalo nadávání na členy vlády, a jelikož nikdo z diváků nezasáhl, o to silněji se na akcionisty naštvalo několik novinářů, mezi nimi Michael Jeannée¹¹ a Richard Nimmerrichter¹² alias „Staberl“¹³ vídeňských *Kronenzeitung*.

Skandalizovaní akcionisté tohoto vystoupení, Oswald Wiener¹⁴, Günter Brus, Otto Mühl, Peter Weibel¹⁵ a Valie Export¹⁶ zpočátku plánovali okupaci Burgtheateru, ta však byla kvůli nepatrné účasti zrušena. Oswald Wiener přiblížil motivaci pro akci v nové budově vídeňské univerzity v textu pozvánky: „V asimilační demokracii funguje umění jako ventil pro nepřátele státu. Stát konzumentů před sebou sune přířďovou vlnu umění; tlačí umělce k podplácení a tím toto revoltující umění proměňuje v umění státem vydržované. Jenže umění není uměním. Umění je politika, která si vytvořila nový styl komunikace.“¹⁷

Akční přednášky a akční prezentace se navzájem doplňují. Zatímco si Weibel hrál v akčních přednáškách se sémanticky mnohoznačnými symboly mezi tělesnými vlastnostmi a politickými souvislostmi, začal Brus s *Körperanalyseaktion*¹⁸, vysvlékl se, pořežal se na kůži, hrudi a stehnech žiletkou, vymočil se do sklenice, moč vypil, vylučoval, potíral se výkaly, vyzvracel se, lehnul si na zem a předváděl masturbační pohyby. Při tom zpíval spolkovou hymnu. Brus ustavil vlastní slovník *Körperanalysen*, jenž využil již ve svém filmu *20. September*¹⁹ (1967) a v akci *Der helle Wahnsinn – Die Architektur des hellen Wahnsinn*²⁰ (1968).

Mühl, Brus a Wiener byli kvůli hanobení státních symbolů, cti a majetku zatčeni a na dva měsíce uvrženi do vyšetřovací vazby. Noviny *Express* uvedly, že zadržení byli posláni k psychiatrovi, k čemuž na základě znaleckého posudku nacistického psychiatra Heinri-

11 Michael Jeannée (nar. 1943 v Olomouci) je rakouský bulvární novinář, válečný zpravodaj a sloupkař. Během své kariéry psal pro *Bild am Sonntag* a *Express*. [TK]

12 Richard Nimmerrichter (nar. 1920) je rakouský žurnalista a sloupkař. [TK]

13 Staberl je komicou divadelní postavou starého vídeňského Volkstheateru. Ve vydání *Morgenblatt für gebildete Leser* (Ranní vydání pro vzdělaného čtenáře) z roku 1894 byl jeho zjev popsán následovně: má rudé šaty, zelenou čapku, modrou vestičku, tyrolské šněrovací boty, tenký křivý cop. Původně byl Staberl středostavovským Vídeňanem, povoláním deštníkář (*Parapluümacher*). Postava vycházela z frašky Adolfa Bäuerleho *Die Bürger in Wien* z roku 1813, v níž ji ztělesnil Ignaz Schuster. Později se postava dostala i do loutkoher a jeho nástupci se stali Wurstel nebo Kasperl. [TK]

14 Oswald Wiener (nar. 1935) je rakouský spisovatel, kybernetik, teoretik jazyka a gastronom. [TK]

15 Peter Weibel (nar. 1944) je rakouský umělec, kurátor, teoretik médií a umění. [TK]

16 Valie Export, vlastním jménem Waltraud Stockinger, dříve Höllinger, je rakouská mediální umělkyně, performerka a filmařka. Valie Export se ale akce na univerzitě nezúčastnila aktivně, byla přítomná pouze jako divačka. Když její přátelé akci připravovali, údajně jim řekla, že nemůže riskovat uvěznění, protože má dvě malé děti. [TK]

17 „die assimilationsdemokratie hält sich kunst als ventil für staatsfeinde. Der staat der konsumenten schiebt eine bugwelle von kunst vor sich her, er trachtet den künstler zu bestechen und damit dessen revoltierende kunst in staaterhaltende kunst umzumünzen. Aber kunst ist nicht kunst. Kunst ist politik, die sich neue stile der kommunikation geschaffen hat.“ (MARSCHALL 494 in WEIBEL 1970: 262)

18 Akce tělesné analýzy. [TK]

19 Český překlad *20. září*. [TK]

20 Český překlad *Bystré šílenství – Architektura bystrého šílenství*. [TK]

cha Grosse²¹ také skutečně došlo. V procesu byl Brus odsouzen k šesti měsícům vězení. Během soudního přelíčení utekl do Berlína.²² Nitsch později přiznal, že tehdejší akce nebyla strukturována nijak politicky, nýbrž byla zoufalým voláním o pomoc několika umělců, kteří byli zahrnutí do úzkých.

Absencí mezinárodních kontaktů, také kvůli uzavřené východní hranici, se Rakousko nacházelo na kulturním okraji Evropy. Umělci se i přesto pokoušeli navazovat kontakty s mezinárodní uměleckou scénou. Většina politiků se vůči novým směrům a proudům umění stavěla s velkým neporozuměním. Peter Turrini o tomto nebezpečném potenciálu umění napsal: „Na tom je nejvíc vzrušující, [...] že především v Rakousku bylo nemyslitelné uvedení do původního stavu, zejména zakrýváním fašistické skutečnosti a *Verbürgerlichung*²³, a v tom se objevil akcionismus – to bylo jako by někdo strhnul oponu. Za fasádou demokracie, předstírané nevinnosti, pořádku a čistoty, se najednou objevily krev, sperma a špína a všechny ty nepřijemné věci, s kterými se akcionisté vrhli napříč celou zemí.“

V 50. a 60. letech byla podoba rakouské umělecké scény určována oklešťující uměleckou a kulturní politikou, jež uměleckou avantgardu vháněla do izolace. Umělci rozličných žánrů, skladatelé, literáti, malíři a filmaři utvářeli kolektivní estetický odboj a sjednocovali se do skupin. Programově se oficiální Rakousko toužilo napojit na rok 1934, kontinuita byla znovuustavena zvláště v kulturní oblasti. Alexander Lernet-Holenia²⁴ přitakal v říjnu 1945 vládnoucímu konsensu: „Skutečně je třeba pokračovat pouze tam, kde nás sny pomatenců zastavily, skutečně nepotřebujeme hledět dopředu, nýbrž dozadu.“²⁵ Společenské vyrovnání se s austrofašismem se nekonalo. Dotyčné osoby byly přijaty zpět do kanceláří a získaly zpátky své funkce, exulanti byli pro své životní peripetie vnímáni jako rušivé elementy, a proto je často ani nikdo k návratu do Rakouska nevyzval. Země se fixovala na přežívání, lenivost zabraňovala jakémukoliv vývoji, případně jej nepřiměřeně ztěžovala a brzdila. Žádný nový začátek se nekonal a pouze politickému kabaretu a angažovanosti *Wiener Gruppe*²⁶ můžeme vděčit za to, že satirické kabarety,

21 Heinrich Gross (1915–2005) byl rakouský lékař, jenž se jako vedoucí stacionáře na vídeňské klinice euthanasie na Spiegelgrundu podílel na vraždění a zneužívání dětí. *Am Spiegelgrund* označoval v letech 1940 až 1945 diagnostický ústav pro děti a mládež, na následky „lčeni“ zemřelo přinejmenším 789 dětí a mládežtvců. Grossova poválečná kariéra nicméně pokračovala, stal se vedoucím *Ludwig Boltzmannova institutu* pro výzkum deformací nervového systému a stal se rakouským soudním znalcem v oboru psychiatrie. V této funkci se roku 1979 setkal s přeživším tábora Am Spiegelgrund, Friedrichem Zawrelem, jenž podal podnět pro prošetření jeho nacistické minulosti. K jeho odsouzení ale došlo až roku 1997. Gross je jedním z mnoha dokladů rakouského poválečného „vyrovnání se“ s nacistickou minulostí. Dalším výmluvným dokladem bylo zvolení Kurta Waldheima spolkovým prezidentem v 80. letech. Waldheim byl prokazatelně spojen s transporty balkánských židů, jejichž odjezdy signoval coby představitel jednotek SS. [TK]

22 Brus měl od akce v *Neue Institutionsgebäude* zákaz vrátit se zpět do Rakouska, roku 1996 obdržel Velkou rakouskou státní cenu (*Große Österreichische Staatspreis*) za výtvarné umění (MARSCHALL 504).

23 Pojem označující proměnu životního stylu, kterou v 19. století prošla šlechta a majetní měšťané. [TK]

24 Alexander Marie Norbert Lernet-Holenia (1897–1976) byl rakouský spisovatel. [TK]

25 „In der Tat brauchen wir nur dort fortzusetzen, wo uns die Träume eines Irren unterbrochen haben, in der Tat brauchen wir nicht voraus-, sondern nur zurückblicken.“ (MARSCHALL 495 in ASPETZBERGER 1984: 245)

26 Wiener Gruppe (zal. 1954) byla rakouskou neoavantgardní skupinou literátů (Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm, Wiener), jejichž tvorba výrazně ovlivnila podobu poválečné rakouské kultury, a především tvorbu vídeňských akcionistů. [TK]

v nichž probíhala kritika vládních kroků velké koalice a později samovlády ÖVP²⁷ pod Josefem Klausem²⁸ především, zpřístupnily také veřejnosti. Tendence k duchovní a kulturní obnově zůstávaly efemérními jevy, vědomí kulturních a intelektuálních potřeb a svobod se rozvíjelo teprve pozvolna.

Sociální demokracii a obzvláště Bruno Kreiskymu²⁹ se podařilo – ovšem ne bez problémů a politického smlouvání – vystoupit proti konzervativnímu duchu doby. Vývojový posun Kreiskyho éry probíhal v souladu s mezinárodními snahami. Mladistvá rebelie, sexuální revoluce a odmítání autoritářských struktur vedly k liberalizaci a v neposlední řadě k rozšíření možností umění. Jen stěžejí se lze, s ohledem na dnes znovu převládající konzervativní politické, společenské a ekonomické proudy, vyhnout určitému objasnění souvislostí této historické přelomové fáze. Rakousko bylo i v roce studentských nepokojů velmi vzdáleno tomu, aby prožilo politickou revoltu. Přesto se (lehce) uskutečnila kulturní proměna, jež se výrazně manifestovala v roce 1976 v hnutí Aréna³⁰, ze kterého vzešly svobodné samosprávné prostory, jakož i v hnutí proti používání jaderné energie a jaderných zbraní a obsazení hainburské nivy³¹. Tento odpor symbolizovala zejména *Kommune Wien*³².

Již od raných 60. let fungoval v Café Hawelka okruh přátel kolem Roberta Schindela³³ a Güntera Maschkeho³⁴, jenž patřil k německému socialistickému studentskému spolku. Většina členů tohoto uskupení pocházela z prostředí KPÖ³⁵. Maschke, jenž byl v kontaktu s německým komunitním hnutím, informoval o vývoji v SRN. Ale také

27 Österreichische Volkspartei (Lidová strana Rakouska) je jedna ze dvou tradičních velkých rakouských politických stran. [TK]

28 Josef Klaus (1910–2001) byl rakouský politik (ÖVP). [TK]

29 Bruno Kreisky (1911–1990) byl rakouský socialistický politik (SPÖ) a v letech 1970–1983 byl spolkovým kancléřem Rakouska. [TK]

30 Aréna (Arena) je dnes alternativním centrem ve Wien-Landstraße, zaměřujícím se na mladou kulturu, koncerty rozličných žánrů a další hudební vystoupení. Roku 1970 byla založena v rámci Wiener Festwochen, z popudu tehdejšího intendanta Ulricha Baumgartnera, Wolfgangem Lesowským a během prvního ročníku vystoupil například básník H. C. Artmann, Alfred Kolleritsch nebo Wolfgang Bauer. [TK]

31 Obsazení hainburské nivy (Besetzung der Hainburger Au) v prosinci roku 1984 bylo akcí světového významu, zároveň upozornilo na problémy demokracie v tehdejší Rakousku. *Hainburger Au* (Hainburská niva) je chráněná krajinná říční oblast na Dunaji v blízkosti Hainburgu v Dolním Rakousku, východně od Vídně. Na přelomu let 1982/83 proběhla kampaň WWF Österreich (Umweltverband WWF Österreich) *Zachraňte nivy*. Průběh demonstrace a způsob vyřešení patří k milníkům demokracie, ale také energetické politiky Rakouska. [TK]

32 Jeden z předních vídeňských komunardů Julius Mende napsal: „Podle nové definice je komuna sdílené bydlení, jež se chce na jednu stranu podílet na kapitalistické společnosti socialistickou životní formou – také vychováváním dětí pro život v nerepresivní společnosti – ale na druhé straně je zároveň základnou a organizační formou pro boj proti převládajícím společenským vztahům.“ [TK]

33 Robert Schindel (nar. 1944) je rakouský lyrik, režisér a spisovatel. Patřil k zakladatelům studentského hnutí *Kommune Wien* a literárního časopisu *Hundsblume*, v němž vydával své lyrické texty. [TK]

34 Günter Maschke (nar. 1943) je rakouský spisovatel, zpočátku byl levicovým aktivistou, později soukromým učitelem a publicistou tzv. *Nové pravice* (*Nouvelle droite*). [TK]

35 Kommunistische Partei Österreichs (Komunistická strana Rakouska) byla založena roku 1918 a patří k nejstarším komunistickým stranám na světě. [TK]

Schindel uskutečnil výzkum na místě a navštívil Kommune I³⁶ a Kommune II³⁷ v Berlíně. Po návratu z této „studijní cesty“ byl pevně přesvědčen, že ve Vídni vybuduje organizaci, jež bude oproštěná od balastu vztahů k SPÖ³⁸ i pozůstatků austromarxismu. V říjnu roku 1967 ustavil v aule vídeňské univerzity spolek socialistických studentů Rakouska (VSStÖ)³⁹, vedl Go-In⁴⁰ proti dotazníkové akci ministerstva, která narušovala anonymitu dotazovaných. Schindel a soudruzi nastartovali svou první akci za použití taktiky limitovaného narušování pravidel.

12. října 1967 byl v aule vídeňské univerzity před divadelní skupinou komunardů uveden krátký text, jenž refleктоval a zároveň parodoval politickou a společenskou situaci. Maschke nebyl po svém uvěznění vyhoštěn do SRN, kde mu hrozil rok a půl vězení, ale směl vycestovat na Kubu. Komuna brzy zaznamenala příliv dalších skupin a akcionistů. Na vrcholu své existence čítala přes padesát akcionistů, z nichž část žila ve dvou sdílených bytech. Jejich usnesení byla zveřejňována na shromážděních. Komuna Vídeň sestávala z lidí, kteří chtěli politicky radikálně měnit skutečnost a kteří si neústupně stáli na svém i s ohledem na myšlenky estetické seberealizace konzumní společnosti. Následoval experiment „společnosti jako umění“ v Marcusově⁴¹ smyslu.

Rozlišování umění a neumění by mělo být naprosto zrušeno. To je cíl, který zastávala *Wiener Gruppe* a její představitelé Oswald Wiener, Konrad Bayer⁴², Gerhard Rühm⁴³, H. C. Artmann⁴⁴ a Friedrich Achleitner⁴⁵. *Wiener Gruppe* se vracela k formálním prvkům dadaismu a surrealismu, pracovala s vlastní realitou jazyka, užívala jeho materializace. Roku 1957 vystoupili Achleitner, Bayer, Rühm, Oswald Wiener a Artmann poprvé jako skupina na veřejnosti s monstrózním předčítáním. „Čtení brzy získalo charakter

36 Kommune I (K1) byla politicky motivovaným sdílením bydlením v tehdejší SRN. Byla založena 1. ledna 1967 v Západním Berlíně a rozpuštěna v listopadu roku 1969. [TK]

37 Kommune II bylo komunitní uskupení v Berlíně-Charlottenburgu, jež se pokoušelo o kolektivní soužití a bylo politicky angažované. Komuna vznikla v srpnu roku 1967 a vydržela do srpna roku 1968. [TK]

38 Sociálně-demokratická strana Rakouska (Sozialdemokratische Partei Österreichs) je jednou z nejstarších politických stran Rakouska. Byla založena roku 1889 v Hainfeldu jako Sozialdemokratische Arbeiterpartei (Sociálně-demokratická strana pracujících). [TK]

39 Verband Sozialistischer StudentInnen in Österreich (Spolek socialistických studentů a studentek v Rakousku) je socialistickou studentskou organizací rakouských vysokých škol a frakcí rakouských vysokoškolských studentů (ÖH). Spolek byl založen roku 1893 ve Vídni, prvním předsedou byl Max Adler, právník, politik a sociální filozof, výrazný teoretik austromarxismu. [TK]

40 Pojem označuje neoprávněné, často násilné, proniknutí demonstrujících do prostor nebo budov. [TK]

41 Herbert Marcuse (1898–1979) byl německo-americký filozof, politolog a sociolog. Zmiňovanou vizi rozvinul ve svém textu *Triebskultur und Gesellschaft* (Pudová kultura a společnost), který vyšel v USA roku 1955 pod názvem *Eros and Civilization. A philosophical Inquiry into Freud* (Erós a civilizace. Filozofické šetření Freuda). [TK]

42 Konrad Bayer (1932–1964) byl rakouský spisovatel, básník a lyrik, jeden z předních členů rakouské umělecké skupiny Wiener Gruppe. [TK]

43 Gerhard Rühm (nar. 1930) je rakouský spisovatel, skladatel a výtvarný umělec. [TK]

44 Hans Carl Artmann (1921–2000) byl rakouský lyrik, spisovatel a překladatel. Svým textem *Osmibodová proklamace poetického aktu* (*Acht-Punkte-Proklamation des poetischen Actes*) výrazně přispěl rozvoji akčního umění v Rakousku přelomu 50. a 60. let 20. století. [TK]

45 Friedrich Achleitner (nar. 1930) je rakouský architekt, kritik architektury a spisovatel. Jako spisovatel patří k předním představitelům moderní dialektové a konkrétní poezie. [TK]

happeningu, zcela se vymklo kontrole vystupujících a zvrhlo se v *Tohuwabohu*⁴⁶ jednotlivých a simultánních přednesů, kapel, projekcí a teoretických referátů. Látka byla velmi rozsáhlá, publikum neklidné. Bylo zosnováno několik rvaček, jež byly, nejen spřátelenými studenty akademie výtvarných umění, v zárodku zadušeny.⁴⁷ Toto zacházení s jazykem vyžadovalo změnu vnímání a nové porozumění. *Wiener Gruppe* vědomě předepisovala léčbu šokem. Jazyk ztratil svůj mimetický charakter, svou funkci popisovat realitu. *Wiener Gruppe* rozumí své jazykové vzpouře také v politickém smyslu jako vzpouře proti společnosti a jejímu deterministickému pojetí reality. Všechny tradiční mimetické a zobrazovací procesy v oblasti divadla, filmu a výtvarného umění byly odmítnuty jako techniky přizpůsobování se.

Tento anti-mimetický umělecký názor se ukazuje pro umění moderny jako paradigmatický. Apolitickému zábavnímu průmyslu bývá vyčítán jeho iluzi posilující účinek: „Kdo jde do divadla nebo do kina, bývá často propuštěn jako vyléčený do vyléčeného světa. Jeho vědomí je připraveno na skutečnost, již nemůže rozlišovat mezi obrazem skutečnosti a skutečností samotnou, již si nemůže před obrazem vysnit jinou skutečnost, jinou než v představeném vyobrazení.“⁴⁸ Kritika utváření vědomí prostřednictvím jazyka vedla umělce k příklonu ke zkušenosti a výrazu, k tělesně-smyslové bezprostřednosti. V ústřední pozici se nachází touha po odkrytí původních, předjazykových výrazových schopností: jazyku těla. Následovat bude samotné tělo jako výrazový a reflexní prostředek.

V literárních kabaretech a akčních přednáškách Wienera a Rühma docházelo k přímé provokaci publika. 21. dubna 1967 se konal *Zockfest*⁴⁹ v restauraci *U Zelených dveří*⁵⁰, který zahájil Rühm pod pseudonymem Gustav Werwolf⁵¹. Rühm a Wiener provokovali reakce publika, na něž reagovali dalšími provokacemi. Mühl se chtěl svým ZOCK-Manifestem⁵² poddat totálnímu uspokojení – „oprostit se“, tzn. chtěl žít život osvobozený od

46 תּוּהוּוּבּוּהוּ (tōhū vāyōhū), z hebrejštiny volně přeloženo jako „pustý a prázdný“, označuje nehorázné „páté přes deváté“ a v součastnosti bývá překládán také německým „Wirrwarr“ (nepořádek, chaos, zmatek), jinak českým „virvál“. [TK]

47 „Die Lesung bekam bald Happening-Charakter, da sie völlig aus der Kontrolle der Veranstalter geriet und in ein Tohuwabohu von Einzel- und Simultanlesungen, Tonbänder, Projektionen und theoretischen Abhandlungen ausartete. Der Stoff war viel zu umfangreich, das Publikum wurde unruhig. Mehrere Schlägereien wurden angezettelt und nur durch befreundete Studenten der Akademie der Bildenden Künste im Keim erstickt.“ (ENGERTH 1970: 26)

48 „Wer ins Theater oder ins Kino geht, wird häufig als geheilt in eine heile Welt zurückentlassen. Sein Bewusstsein ist adjustiert an die Wirklichkeit, er kann nicht mehr unterscheiden zwischen dem Bild einer Wirklichkeit und der Wirklichkeit selbst, er kann nicht mehr träumen vom Bild einer anderen Wirklichkeit, anders als im dargestellten Abbild.“ (MARSCHALL 497 in WEIBEL 1973: 63)

49 Zockfest, série vystoupení a přednášek, pořádaných Otto Mühlem a jeho přáteli. [TK]

50 Zum grünen Tor, Wien VII, Lerchenfelderstraße 14. (MARSCHALL 497)

51 Werwolf znamená vlkodlak, lykantrop. Jde však také o označení německých záškodníků, kteří prováděli svou činnost na konci druhé světové války, aby co nejvíce poškodili vítězí spojenecká vojska. Původní myšlenka se zrodila v hlavách nacistických generálů na východní frontě. Rühm svým pseudonymem zřejmě odkazuje právě k nim. [TK]

52 Pojem „zock“ pochází pravděpodobně ze slovesa „zocken“, jež v německém argotu znamená „hrát o prachy“ nebo „pařit“ (počítačové hry), odpovídá tedy českému anglicismu „gamblit“. V hovorové němčině označuje riskantní obchodování na burze, přeneseně znamená o něco tvrdohlavě usilovat. V nářečí německého

veškeré kultury a civilizace. Wiener ve své řeči „Zock an Alle“ (*zock* pro všechny) metal knedlíky, za výkřiků publika „přes hlavy diváků na stěnu sálu na druhém konci. Kdo házel zpátky pivní podtacky a láhve, dostal houskovým knedlíkem přímo do tváře.“⁵³ Během Wienerova provokování knedlíky vystoupil Rühm s provokační strategií negování. Zřeknutí se protiprovokace bylo dráždivé a obzvláště provokativní.

Rühm a Wiener na vídeňském Zockfestu iniciovali i participaci diváků, na rozdíl od *participačních-happeningů* Allana Kaprowa, jako protireakci na (re)akce publika. Kaprow a Wolf Vostell aktivovali sociální interakci účastníků a zúčastněných. Kolektivní akce a sólové performance vídeňských akcionistů tlačí diváky do perspektivy pouhých pozorovatelů, z níž jsou vábeni provokací, veřejným obnažováním a mámením tabuizovaného tělesného vylučování. Diváci a aktéři si nejsou spoluhráči ale protihráči. Akcionistické zrušení hranic mezi aktéry a publikem se ve vídeňském akcionismu projevovalo jako prostředek k oddělení a odlišení aktéra od publika. Vynucené zásahy publika narušovaly a omezovaly průběh akce, jež musela být chvílemi také přerušována.

V *Zockhymne* Omo Super & His Big Band rozbil Mühl a další aktéři kuchyňský nábytek a váleli se po roztráskaném mobiliáři přes okraj forbíny směrem k publiku. *Wiener Wochenblatt* interpretoval *Zockhymne* jako parodii na dotěrnou reklamu OMO⁵⁴. Ve *Dvou světech* (Zwei Welten) vjeli Achleitner a Gerhard Rühm uličkou v hledišti na jevišti na motorkách. Otevřeli kufř, vyndali z něj šermířské masky a začali sekýrami rozsekávat klavír.

Roku 1962 poznal Nitsch Otto Mühla. V tom roce se oba přátelé rozhodli osvobodit lidství a společně s Adolfem Frohnerem⁵⁵ se chtěli na tři dny nechat zadržet do sklepa a pojmenovali akci *Die Blutorgel*. Skrze „bezmezné obklopování, osvobození od všeho páření“⁵⁶ mělo být umožněno prožití katarzního očištění. V usilovném sestoupení do hloubky lidské psychiky se ukrývá prostorová analogie a metafora sklepa, který Mühl označil jako „děložní oplodňovací kliniku“. Mühl píše: „Jako umělec vnímám člověka, který sestoupí pod zem, tam proráží štolu a vše křížem krážem podkope, dokud jej náhle nezasype zemina.“⁵⁷

V první části *Krvavých varhan*⁵⁸, která se konala 1. června 1962 pod názvem *Einkerkerung* (Uvěznění), se tři umělci odebrali do Mühlova sklepního ateliéru na Perinetgasse ve 20. vídeňském okrese a nechali zadržet vchod. Ve druhé části, trvající tři dny, zhotovil Mühl plastové harampádí, jež označil za „katastrofickou aparaturu“, jež měla ukázat

südhessensa označuje hraní karet o peníze, ve slezském zaplatit za něco protihodnotu v penězích. V americkém slangu je sloveso „zocking“ vulgárním označením koitu. Mühl jej pravděpodobně zvolil pro spřízněnost slova s fenoménem risku. [TK]

53 „über die köpfe der zuschauer hinweg an die saalwand am anderen ende. Wer mit bierdeckeln oder flaschen zurückwarf, bekam einen semmelknödel mitten ins gesicht.“ (BREICHA a KLOCKER 1992: 37)

54 OMO, prací prášek firmy Unilever. [TK]

55 Adolf Frohner (1934–2007) byl rakouský malíř, grafik a sochař. Od druhé poloviny padesátých let spolupracoval s Hermannem Nitschem a Günterem Brusem. [TK]

56 „schränkenlose Enthemmung, Befreiung von aller Brunst“ (MARSCHALL 498) (*Die Blutorgel* (SCHWARZ 1998) – pojem *Blutorgel* je zamýšlen také jako narážka na orgie [BM]).

57 „Unter einem Künstler verstehe ich einen Menschen, der sich unter die Erde begibt, dort Stollen treibt, alles kreuz und quer unterminiert bis plötzlich sich irgendwo ein Erdbeben ergibt.“ (SCHWARZ 1998)

58 *Blutorgel*. [TK]

tvůrčí pudy umělce, sadismus, agresí, perverzi a hrabivost. Použitý materiál, „předzníčený“, byl „totálně zdemolován až na kaši“, zmuchlán a týrán střikáním, litím, rozdrobením, amputací a vykucháním. Frohner vytvářel objektové montáže a Nitsch *Schüttbild* (SCHWARZ 1998: 218ff). 4. června byli během odezdění umělci a jejich díla propuštěni na denní světlo. Během veřejné závěrečné akce Nitsch poprvé ukřižoval mrtvé jehně jako estetickou oběť-náhradu, vykuchal ho, rozcupoval a rozsápal. Frohner, Mühl a Nitsch pracovali nejprve pouze na jehněti pověšeném na stěně, po jeho sejmutí je přibíli v ohybu sklepní klenby. Pod jehně byla postavena židle, na ní bylo rozprostřeno bílé sukno, a poté začal *Beschüttungsritual*⁵⁹. Nitsch popsal tento licí proces jako další rozšíření a překročení akčního malířství k akčnímu divadlu. Zároveň ale bylo akční malířství integrováno jako element akčního divadla. „Devítimetrovým obrazem jsem chtěl znázornit myšlenky akčního malířství, předvést malířský a licí rituál divadla orgií a mystérií. Smyslový zážitkový rituál se substancemi a ‚záplavovostí‘ byl ‚seismografován‘ na jedné ploše. Vystoupení z plochy, opuštění závěsného obrazu, se uskutečnilo ukřižovanou ovčí.“⁶⁰ Po prvních veřejných vystoupeních Nitsche a Mühla začali se svými akcemi také Günter Brus a Rudolf Schwarzkogler. Oba do středu svých akcí postavili fyzické inscenování vlastního těla, nebo modelu. Sólo akce jako bolestivé sebe-performance Bruse a Schwarzkoglera a jejich dokumentace ve fotografii a filmu patří k průkopnictví body artu. Umělecký vývoj Güntera Bruse probíhal v letech 1964/65 od informelu přes ateliérové akce *Selbstbemalung* a *Selbstverstümmelung* a pokračoval k fotografiím a filmům, v nichž sám vystupoval coby pomalovaný aktér ve *Wiener Spaziergang*.⁶¹

Na začátku roku 1965 prošel Brus vídeňským vnitřním městem s bíle pomalovanou kůží a oblečením. Tělo rozdělující vertikála černé linie vedla k pravému chodidlu přes pravou nohavici. Akce probíhala v přímé reakci na události a limity, které vytvářelo bezcílné pobíhání ulicemi a reakce kolemjdoucích. Vídeňská policie akcionistu zastavila, nakonec byl kvůli pohoršování veřejnosti obžalován a odsouzen. V akci *Ana* Brus znovu pracoval se svým vlastním tělem. Předměty v pokoji nejprve přetřel na bílo a materializoval, přeindividualizoval vlastní tělo, tím, že se zavinul do bílého sukna. Materializace člověka a jeho okolí byla uskutečněna přemalováním a zabandážováním. Předměty ztratily svou funkci a obvyklý význam, sloužily výhradně jako prostředky tvorby a jako vyjadřovací médium. Totální akce se obracela proti všem „operním domům, divadlům, muzeím a knihovnám, jež by měly být srovnány se zemí a proti všem, kteří se pachtí na svém trpasličím světonázoru.“⁶² Roku 1966 vznikl z těsné spolupráce mezi Mühlem a Brusem koncept *Totalaktion*, v němž se pokoušeli o syntézu materiálových akcí Mühla

59 „Beschüttungsritual“ lze přeložit jako „rituál spání“. [TK]

60 „Ich wollte mit dem 9 m grossen bild den gedanken der aktionsmalerei veranschaulichen, das mal – und beschüttungsritual des o.m. theaters sollte vorgeführt werden. Das sinnliche erlebnisritual mit substanzen und flüßigkeiten wurde auf einer fläche seismographiert. Das ausbruch aus der fläche, das verlassen des tafelbildes geschah durch das gekreuzigte schaf.“ (MARSCHALL 499) (KLOCKER 1989: 269)

61 Wiener Spaziergang. [TK]

62 „Opernhäuser, theater, museen und bibliotheken, die dem erdboden gleichgemacht werden sollen und gegen alle, die am wichtelweltbild herumbasteln.“ (*Aktionsmalerei – Aktionismus, Wien 1960–1965*. Exhibition catalogue. Vienna: Österreichisches Museum für angewandte Kunst, 1989.) (MARSCHALL 499)

s Brusovou tematikou sebeubližování. Proces akce, akcionistický postup, měl divadlo plně nahradit a působit na veřejnost šokem provokací. Totální akce spojovala elementy malířství, hudby, literatury, divadla, tance a filmu. Redukci jazyka na jednotlivé hlásky, na koktání, kloktání, syčení, chroptění, křičení a řvaní, uskutečněné v totální akci, můžeme rozumět jako důsledku materializace člověka a jeho výrazových prostředků, jeho verbálního a tělesného jazyka. Materiál byl tematizován radikálně: tělo ve všech jeho funkcích. Přeformulované vyjádření sebe sama převrátilo nitro jazyka naruby. V estetickém procesu destrukce měla být objasněna vlastní strukturovaná záměrnost, původní koncepce člověka je bezvýhradně odhalena sadismem, brutalitou, sexismem. Požadavek totálního exhibicionismu jako individuálního anarchistického aktu osvobození. Vlastní pocity, přání a touhy by měly nalézt vyjádření ve vypořádání se s uměleckými materiály, v agování uvnitř akcionistického environmentu, v inscenované situaci jejich možných variací. Umění tak dovoluje člověku osvobodit vlastní potřeby, plně si je užít a náhle se tak ocitá na hraně psychoterapie.

Vzory, s nimiž se akcionisté ztotožňovali, byli sexuální outsideři, perverzáci, duševně nemocní a zločinci. Každým, kdo z vnitřních pohnutek, vědomě nebo nevědomě, ignoroval existující společenská pravidla. Postoj akcionismu k pojmu „šílenství“ je viditelný ve smyslu touhy po autentických výrazových možnostech. Konrad Bayer roku 1963 napsal: „Umění 20. století se naučilo téměř vše od duševně nemocných. Nemocní jako průkopníci pokroku.“⁶³

Bezcílné ničení slouží k narušení očekávání publika. Umělci již nelegitimizují svůj umělecký požadavek osmyslněním, nýbrž před-kulturním, před-civilizačním, amorálním, ahistorickým stavem. Umělecký proces dekonstrukce zbavuje každou účelovost zacílenosti. Pod vyřazením jakékoliv vědomé kontroly a pod nerespektováním jakéhokoliv mravního a morálního požadavku musí destrukce uspět bez postranních ideologických úmyslů. Schopnost a potřeba odkrytí předpokládá osvobozující agování a totální, bezstudné odblokování. Překonání bariér zhnusení a tabu by nemělo osvobozovat pouze umělce, nýbrž by mělo působit také na publikum. Kulturní a civilizační vývoj skrze intelekt, stud a vědomí podmiňuje potlačování základních pudů a podporuje přizpůsobení se existující sociální a ekonomické realitě člověka. Akcionistická koncentrace na lidské tělo, jeho smyslnost a sexualitu znamená řešení etických a morálních podmínek celé společnosti. Bezprostřední, instinktivní rozčlenění averzí, trapností a hnusem by mělo navodit intenzitu pocitů a spustit *grundexzess*⁶⁴. Rakousko se rozeznělo sadomasochistickým tónem, který vyluzovaly materiálové akce Otto Mühla a tělesná představení Güntera Bruse a Rudolfa Schwarzkoglera, a jenž z něj měl učinit zemi představitelů nejbrutálnější, nejextrémnější a nejnásilnější umělecké formy avantgardy.

Na rozdíl od Mühla a Nitsche se Brus koncentroval na své vlastní tělo. Symbolické sebepomalování ho dále vedlo k práci se žiletkami. Potom své tělo přemaloval bíle

63 „Die Kunst des 20. Jahrhundert hat fast alles von den Geisteskrankheit gelernt. Die Krankheiten als Pioniere des Fortschritts.“ (MARSCHALL 500 in ZEMAN 1989: 674)

64 „Grundexzess = *Mysterium coniunctionis*, sloučením protikladů.“ („Der Grundexzess = *Mysterium coniunctionis*, Gegensatzvereinigung.“) (NITSCH in KOCH: 1941) Grundexzess je vrcholem akcí Hermanna Nitsche, je specifickým druhem katarze. [TK]

a obě poloviny těla rozdělil černou linií, čímž utvořil spojující linii barvy rány. Po roce 1966 začal performancemi pro jednoho, v nichž na vlastní tělo aplikoval krev, moč a výkaly. Brus si nechal nakálet do úst, močil si do nich a zvracel. Procesuální proměny látky měly upozornit na špínu a smetí světa. Ve filmu *20. September* (1967) prováděl Brus velkou i malou potřebu, jakož i proces jezení a pití a byl při tom (ze spodu) filmován Kurtem Krenem⁶⁵. Scény se opakovaly a byly kombinovány s exteriérovými záběry lidí na fotbalovém hřišti při vykonávání potřeby. Roku 1968 natočil Brus se svou ženou Ani a s Rudolfem Schwarzkoglerem film *Satisfaction*. V sólové performanci *Heller Wahnsinn*⁶⁶ (1968) si Brus pořezal hrudník. Fotografie zachycuje Bruse v póze, v níž odhaluje svou ránu, jež doslovně citovala pózu Oskara Kokoschky na jeho autoportrétu ze známého plakátu⁶⁷ z roku 1910, na němž také ukazuje svou ránu⁶⁸. Vrcholného bodu bylo dosaženo až v nasazení vlastního těla, v němž rezignoval na vlastní důstojnost, v *Körperanalyse* a sebezraňovací akci *Zerreiβprobe*⁶⁹, předvedené publiku 19. 6. 1970 v Mnichovském *Aktionsraum I*. Tato akce, označená Brusem jako „*Psychodramolet*“, znamená v jeho tvorbě bod obratu. Po ní se ve své umělecké činnosti vrátil do oblasti kresby. Tematika sebezraňování pro něho již nebyla ani možná, ani potřebná. *Zerreiβprobe* se odehrávala mezi šokujícími impulsy a pauzami oddechu, pro něž existovala přesná partitura, sedm kreseb s vysvětlivkami. Fázové posuny skutečných akcí připomínají sekvence filmu *Sebemrzačení*⁷⁰ Kurta Krena. Brus překládá časovou organizaci filmové montáže do motorických akcí. Ukazuje sebezprožívání nikoliv ve stádiu vyšší sebekontroly, nýbrž ve stavu větší disociace vlastního já prostřednictvím bolesti.

Brus, oděn do slipů a dámských punčoch, rozřezává žiletkami vlastní stehno, válí se po zemi, pije moč ze sklenice. Poté, co se úplně vysvětle, řeže se žiletkami do holé lebky. „Ovázal si šňůry kolem kotníku a přitáhl jimi nohy k sobě, sklouzával po ústředním topení k podlaze. Bleskové svícení se na podlaze. Sestoupil chodidly do malé pravouhlé vany plné vody, uklouzne, šlápne do další, vrhá se na podlahu, bičuje se na podlaze řemenem, křičí, svíjí se až k vysílení.“⁷¹ Zkušenosti těla a bolesti byly předvedeny a vykonány jako vzá-

65 Kurt Kren (1929–1998) byl rakouský filmový tvůrce druhé avantgardy, na úkor své ostatní tvorby se proslavil jako filmař, který zaznamenával akce vídeňských akcionistů. Ačkoliv je jeho tvorba mnohem rozsáhlejší a dalece překračuje experimenty vídeňských akcionistů 60. let, po dlouhou dobu (až do 90. let), byl vidět především v souvislosti s jejich, často negativně, vnímanou tvorbou. [TK]

66 Bystré šilenství.

67 Plakát pro *Der Sturm* z roku 1910. [TK]

68 „Seiten-Wunde“, tj. doslova „boční rána“, jde o přímý odkaz ke Kristově ráně na boku, kterou mu kopím způsobil římský voják v den ukřižování. Ve středověké křesťanské ikonografii je spojována s mandorlou, která je symbolem archy, jež podle Junga představuje dělohu či vagínu. Její spojení se zrozením je pochopitelné, podobnost s „boční ranou“ však není pouze vizuální, neboť s vytékající krví byla zrozena první církev. [TK]

69 Zkouška lámavosti. [TK]

70 *Selbstverstümmelung*. [TK]

71 „Er bindet Schnüre um seine Knöchel und zieht mit den Schnüren die Beine auseinander, dabei rutschte ran der Heizung zu Boden. Blitzschnelles Wälzen am Boden. Er steigt mit den Füßen in kleine rechteckige Wannen voll Wasser, rutscht aus, steigt in die nächste, wirft sich zu Boden, peitscht mit einem Riemen auf den Boden, schreit, wälzt sich bis zur Erschöpfung.“ (MARSCHALL 501)

jemně neoddělitelné. *Zerreiβprobe* dokumentují filmové a fotografické záznamy. Nevypočitatelná akce performerů působila na diváka překvapivě. U diváka, jenž je akci vystaven, propukají emocionální reakce. Živoucí tělo z masa a krve se stává svědkem vlastního jednání. Při sebezraňování musí subjekt z těla, ze sebe samotného, něco oddělit, jednat jako objekt a jít proti němu. Překonání bolesti patří ke kulturním praktikám sebepotvrzování. Sebetřýznění mimo religiózně motivovaný kontext však není příliš systémově komfortní, na což poukázala Valie Export svým filmem *...Remote...Remote...* (1973).

Valie Export se škrábe nožem do kůže v oblasti nehtových lůžek levé ruky. Potom ponoří levou ruku do misky s mlékem, opakuje sílíci řezy nožem a noří ruku opět do mléka, zatímco celým filmem je slyšet kapání vody. Kulisy tvoří černobílá fotografie, jež zachycuje dětské ruce, dětské oči a dětská ústa. Kombinace bílého mléka, rudé krve a dětských dlaní provokuje asociční zřetězení. Krvácející prsty představují dlaně v kontextu rány, krve a mléka, jež vytéká během menstruace a v souvislosti s dětskými fotografiemi také během porodu a kojení. V tělesné akci *Hyperbulie*⁷² se pohybuje vysvěcená Valie Export koridorem, jenž je tvořen dvěma nataženými elektrickými dráty, vymezujícími prostor. Elektrický proud nutí performerku klesat k zemi, plazit se po zemi jako zvíře, aby dosáhla dalšího vstupu do koridoru. V analogii ke křesťanskému společenství by měla být skutečná rána ženského těla nesena v kulturní tradici zraněného obětovaného těla. Obličej a ústa září a působí emočně nejsilněji. Odštěpení těla jako materiálu je v tomto tělesném dělení – obličej, ústa, oči – zjevně obzvláště těžké. Je to obličej, jenž je zároveň také indikátorem pro aktuální zdolávání bolesti.

Také Rudolf Schwarzkogler nasazoval vlastní tělo jako materiál, aby na něm předváděl experimenty. Na rozdíl od skutečně realizovaných zraňování Bruse jsou akce Schwarzkoglera symbolicky nabitými inscenacemi. Schwarzkoglerovo nevyjasněné úmrtí po pádu z okna v 29 letech se stalo pramenem, jenž napájel po další desítky let jeho mýtus. Fotografické sekvence zachycují Schwarzkoglera při jeho soukromých akcích, jež pořádal pro své přátele, beze snahy po ohlasu veřejnosti. Snímky zachycují Schwarzkoglerovo aranžmá, jež zcela obvažuje jeho končetiny. Špičky nožů, ovinutých ostnatým drátem a krví nasáklé obvazy zesilují účinek omotaného těla, asociujícího bolest, mučení a mumifikaci. Žiletka a lékařské nůžky jako předměty akce odkazují na téma sebezraňování a autokastrace. Ovšem zůstalo pouze u obrazů, nic násilného se nikdy neodehrálo. Přesto byly fotografické práce k teatrálním akcím aranžovány ve stylu tabla a posloužily jako výchozí bod k vytvoření legendy.⁷³

Hermann Nitsch líčil Schwarzkoglera jako typický produkt vídeňského prostředí: „Kruť jeho akcí byla krásná. On byl tím estétem mezi námi.“⁷⁴ Schwarzkoglerovo aranžmá

72 Přehnaně zvýšená volní aktivita, extrémní volní úsilí, rozhodnost a průbojnost. [TK]

73 Marschall má na mysli v Rakousku známý schwarzkoglerovský mýtus o tom, že jeho sebevraždě předcházela kastrace a že tento čin byl výrazem sebeobětování se umění. Americký historik umění Robert Hughes označil Schwarzkoglera za „Vincenta Van Gogha body-artu“ poté, co zhlédl snímky z jeho akce *Aktion 2* (1966) a interpretoval si je po svém, ve spojení s vědomím Schwarzkoglerovy údajné sebevraždy (ani ta nebyla potvrzena, Schwarzkogler totiž možná vypadl z okna náhodou). Na fotografiích si však dotýčný nezpůsobil zranění penisu ostrým nožem, nezemřel na následky sebekastrace, a navíc na záběrech ani nebyl Schwarzkogler, ale jeho model Heinz Cibulka. Schwarzkogler zemřel na následky pádu z okna až o tři roky později. [TK]

74 „Die Grausamkeit seiner Aktionen war schön. Er war der Ästhet unter uns.“ (MARSCHALL 502)

jsou ztuhlé akce, nezohledňující dobové komponenty, třebaže Schwarzkogler definoval rozšíření malířského aktu k totálnímu aktu jako prostorově-časový útvar. Schwarzkoglerovo dílo zahrnuje obrazy, kresby, koncepty teoretická pojednání, a především fotosérie. Fotografické sekvence neměly dokumentovat akce, spíše měly samostatnou výrazovou hodnotu. Od roku 1956 do roku 1966 konstruoval Schwarzkogler situace s aktéry pro fotografické sekvence. V 2. až 6. akci měl škubavými pohyby fotogenicky získat nehybný moment ztuhlého ustrnutí. V černobílé fotoestetice jsou vidět aktéři, Heinz Cibulka⁷⁵ a Schwarzkogler, nalíčení, obvázaní mulovým obvazem a elektrickými dráty na bílých lněných šátcích. Pyje byly zašpiněné barevnými a krvavými stopami, jež byly vnímány jako předstupeň kastrace. Žiletky, nůžky a jednorázové injekční stříkačky ležely nedaleko obvázaných penisů na černé podložce. Aranžmá a obrazové zinscenování provokovaly kastrační touhy a byly zároveň metaforicky uhrančivé. Šestá akce byla inspirována Schwarzkoglerovou oblibou lékařského sujetu oblíbených detektivek *Kriminalfälle [...]*⁷⁶ s obvázaným aktérem, se dvěma obvázanými balóny, černým zrcadlem, dvěma mrtvými kuřaty, lahví, žárovkou, s nožem, stetoskopem a elektrokabelem. Uspořádáním akčních objektů byly aktivovány asociace pro možné rekonstrukce akce. Mulové obvazy v bílých odstínech dosahovaly medicínské, sterilní atmosféry, jež zároveň prozrazovaly umělecký záměr. Soukromý prostor sebeprožívání byl zpřístupněn fotografií, filmem. Událost tak byla publikem vnímána. Tělo jako nositel barevné a materiální akce bylo jako prostředek gestického znaku upraveno a estetizováno pro fotografickou a filmovou produkci. Schwarzkogler spolu se svým tělem aranžoval i užité předměty do scén, jež eliminací pohybu transformoval do působivých sérií.

Povahu zátiší vykazovaly také Mühlovy materiálové akce. Barevné podoby politého materiálu, objektů a částí těl aktérů se k zátiším hodily. V sérii akcí se stávají nahá těla aktérů, zvířecích lebek a jídla zátiším položeným na stole, Mühl se poprašoval moukou, při tom vymačkával pomeranče, vyprazdňoval lahve s kečupem, rozmačkával vejce, rozhazoval kusy chleba. Posypávání materiály sloužilo Mühlovi jako spojnice mezi akční malbou a akčním divadlem. V materiálových akcích aplikoval Mühl na (vlastní nebo cizí) tělo barvu a potraviny, kterými ho znečišťoval a špinil. Potraviny nebyly snězeny, nýbrž promrhány, využity k vystavení. Mühl demonstroval stav společnosti, dusící se nadbytečnou produkcí zboží. Příjem potravin, při němž nic neukápně a my se neušpiníme, obsazuje v kultivovaném vztahovém kodexu vysoké hodnotové umístění. Pošpinění se potravinami, ale také tělesnými výměšky je považováno za důsledek nepovedené výchovy. Disciplinovanost těla také ukládá, v jakých prostorách, jaké jednání – močení na toaletě – by se mělo odehrávat. Přemístění každodenních činností z uzavřeného prostoru toalet na veřejnost spojené s psychomotorickými hlukovými akcemi⁷⁷ provokovalo a převracelo porozumění vyměšování v prolomení tabu. Spojením těla, potravin a tělesných výměšek vzniká slepenec od kultury důsledně odtrženého jednání. Čistota

75 Heinz Cibulka (nar. 1943) je rakouský fotograf, akční umělec a spisovatel. [TK]

76 *Kriminalfälle [...]*: Schwarzkogler, R.: Lose Heftblätter II (um 1967/68), in (BADURA-TRISKA a KLOCKER 1992)

77 Geräuschaktionen. [TK]

je Mühlovi krajně podezřelá, je „maskováním špíny a impotence“.⁷⁸ Peter Weibel spatřuje v Mühlových akcích odmítavé jednání vůči kapitalistickému hodnotovému systému. Styk s tělesným materiálem představuje návrat ke společensky překonané fázi.

Vídeňským akcionistům šlo o – třebaže pod rozdílně stanovenými cíli – znovunabytí nezávislého těla. Vědomé tělo bylo v důsledku četných sebezraňovacích akcí překonáno, nízké, bolestivé maso bylo přemoženo, abstrahováno jako objekt a materiál. Odosobněně a materiálově nasazené tělo nedisponuje naprosto žádnými sociálními charakteristikami. *Wiener Gruppe* a vídeňští akcionisté vytvořili frontu proti kulturnímu stávajícímu provozu, proti represivní politice a dominanci státu a církve, proti měšťáctvím zhanobené společnosti.

To je patrné již na připravenosti vystavit vlastní těla nebezpečí zranění na hranici únosného. Tyto auto-agresivní akce způsobují u diváků nové, dosud nezažité zkušenosti vnímání a recepce. Účelově rozumový řád občanské společnosti s jejími strukturami moci a utiskujícími mechanismy by měl být zničen, a právě to, co se společnosti nejvíce přičí, by se mělo stát novým principem bytí. „Moderní znamená obrátit estetický (a tím odporující životní praxi) zážitek, jenž vytvořil esteticismus, do praxe.“⁷⁹ Od 80. let lze pozorovat novou formu překračování hranic. Fáze narušování tabu a zažívání bolesti byly převedeny do medializovaného (transplantačního) umění – třeba u madam Orlan⁸⁰ nebo Stelarc.⁸¹ Zároveň se objevují snahy, jež umění performance přivádějí blíže k etablovaným institucím a uměleckým formám (třeba Schlingensiefel ve vídeňském Burgtheateru).

78 „die Tarnung des Drecks und der Impotenz“ (MARSCHALL 504 in KLOCKER 1988: 18)

79 „Moderne heißt, die ästhetische (der Lebenspraxis entgegengesetzte) Erfahrung, die der Ästhetizismus herausgebildet hat, ins Praktische zu wenden.“ (MARSCHALL 504 in BÜRGER 1974: 44)

80 Orlan (Mireille Suzanne Francette Porte), nar. 1947 je francouzská umělkyně, představitelka body artu a performance, zakladatelka tzv. *carнал art*. Žije a pracuje v Los Angeles, New Yorku a Paříži.

81 Stelarc (Stelios Arcadiou), nar. 1946 je mediální umělec a performer, experimentuje s protetikou, robotikou a systémy virtuální reality. [TK]

Bibliografie

- Aktionsmalerei – Aktionismus, Wien 1960–1965*. 1989. Exhibition catalogue. Vienna: Österreichisches Museum für angewandte Kunst, 1989.
- ASPETSBERGER, Friedbert. (Hg.). 1984. *Literatur der Nachkriegszeit und der fünfziger Jahre in Österreich*. Wien: Österreichischer Bundesverlag, 1984.
- BADURA-TRISKA, Eva a Hubert KLOCKER (Hg.). 1992. *Rudolf Schwarzkogler*. Wien: Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien a Ritter Verlag, 1992.
- BRAUN, Kerstin. 1999. *Der Wiener Aktionismus*. Wien: Böhlau Verlag, 1999.
- BREICHA, Otto a Hubert KLOCKER. 1992. *Miteinander. Zueinander. Gegeneinander*. Klagenfurt: Ritter Verlag, 1992.
- BRUS, Günter. 1970. Ausscheidungskämpfe, in *Die Schastrommel*, Nr. 3, Bolzano, nestr. 1970.
- BRUS, Günter a Hubert KLOCKER. 1989. *Der Zertrümmerte Spiegel: Wien, 1960–1971: Günter Brus, Otto Mühl, Hermann Nitsch, Rudolf Schwarzkogler*. Klagenfurt: Günter Brus, 1989.
- BÜRGER, Peter. 1974. *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag, 1974.
- ENGERTH, Rüdiger. 1970. *Der Wiener Aktionismus*. Protokolle 70. Wien/München: Jugend und Volk, 1970.
- „Die Blutorgel. Originalmaquette“. In *Von der Aktionsmalerei zum Aktionismus, Wien 1960–1965*, hg. Vom Museum Fridericianum Kassel, Klagenfurt: Ritter Verlag, 1988.
- KLOCKER, Hubert. 1988. *Wiener Aktionismus I, Ausstellungskatalog*. Wien: Graphischen Sammlung Albertina, 1988.
- Kriminalfälle [...]: Schwarzkogler, R.: Lose Heftblätter II (um 1967/68). In Eva Badura-Triska, Hubert Klocker (Hg.). *Rudolf Schwarzkogler*, Wien: Ritter, 1992.
- KOCH, Wolfgang. 2008. *Blut in den Mund. Hermann Nitsch am Wort Von A bis Z*. Klagenfurt: Wieser Verlag, 2008.
- MARSCHALL, Brigitte. 2005. Kunst und Revolte: Der Wiener Aktionismus. Kunst und Revolte: Der Wiener Aktionismus. In Eva Šormová a Michaela Kuklová (edd.). *Miscellanea theatraia: sborník Adolfu Scherlovi k osmdesátinám*. Praha: Divadelní ústav, 2005: 493–505.
- MÜHL, Otto. Tagebuch, 62/63, Typoskript (Archiv der Wiener Aktionismus, Museum Moderner Kunst Wien).
- ROUSSEL, Daniele. 1995. *Der Wiener Aktionismus und die Österreicher*. Klagenfurt: Ritter Verlag, 1995.
- SCHWARZ, Dieter. 1998. *Aktionsmalerei – Aktionismus. Wien 1960–1965*. Zürich: 1998.
- WEIBEL, Peter/Valie Export. 1970. *Wien; Bildkompendium Wiener Aktionismus und Film*. Frankfurt: Kohlkunstverlag, 1970.
- WEIBEL, Peter. 1973. *Kritik der Kunst*. Wien/München: Jugend & Volk, 1973.
- ZEMAN, Herbert (Hg.). 1989. *Die österreichische Literatur. Ihr Profil von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart I*. Graz: Akademische Druck, 1989.

