

PETER BARTOŠ

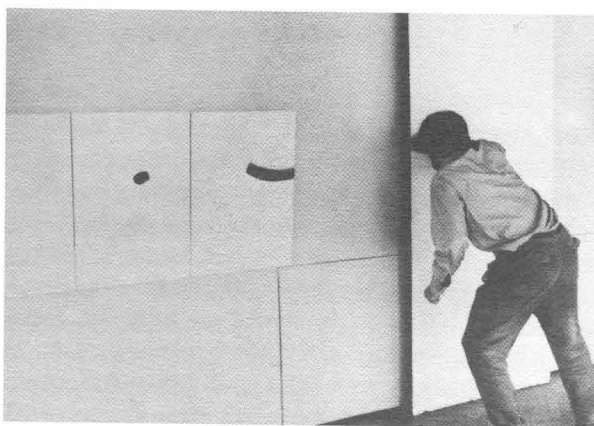
Ak sa zamyslíme nad východiskami zrodu akcie, potom Petra Bartoša možno spolu s Júliusom Kollerom zaradiť k tým umelcom, ktorí sa k akcii i konceptu prepracovali z maľby, a ešte konkrétnejšie z pop-artového zaujatia motivujúceho ich tvorbu v polovici 60. rokov. Ako upozornil už Tomáš Štraus, Bartoš „niekoľko mesiacov po ukončení vysokej školy pozvával mikrobusedom na jar 1965 do budovy školy na Gorazdovej ul. v Bratislave, kde kedysi začal svoju púť za vzdelaním, všetky obrazy, ktoré mal doma. Pozval si priateľov, bývalých spolužiakov z ľudovej, strednej i vysokej školy a uskutočnil akciu *Rozdávanie*. Každý si podľa vlastného výberu mohol vybrať bezplatne jeden alebo aj viac obrazov.“¹

Koller ani Bartoš však neboli v tomto symbolickom prekročení hraníc maľby osihotení, ako sme videli, bol to všeobecnejší trend. Na 1. otvorenom ateliéri (1970) sa Bartoš priblížil k akčným gestám I. Kleina a symbolicky vysypal za bránou domu na čistú zem dezinfekčný prášok. Bartoša zaujali predovšetkým procesualne momenty maliarskeho aktu, vnikol do úzkeho vzťahu umelec – farba – plátno a akcentom na jeho časovú zložku sa postupne logicky prepracoval k performance. Vyzdvihol priebeh tvorenia ako najdôležitejšieho elementu umeleckej činnosti. Po období prechodu od „action painting“ – keď proces tvorby maľby ešte tesne súvisel s jej obsahom – to bol ďalší krok k akčnosti, k dôrazu na proces, konečný produkt prestal byť dôležitý. „Zaujímal som sa o primárnosť pozostatku akcie liatia hmoty v zmysle osamostatnenia tejto liatej hmoty od podkladu. Robil som vtedy ‚liatu koncentráciu hmoty‘ 1965–1966, pri ktorej som opustil obrazovú plochu, avšak maľba ako hmota ostala osamostatnená ako veľká stvrdnutá kvapka... Zaujímal som sa o primárnosť hmoty, o jej posledný a prvý dotyk nielen preto, kam až môže umenie ísť, ale ako o cestu k obnove, teda k prvopočiatku.“²

Práve cez zaujatie procesualnosťou, oživením rituálnej podstaty výtvarného aktu sa teda Bartoš presunul na pozície akčného umenia. Jeho rané akcie, spomínané *Rozdávanie obrazov* z r. 1965 i nasledujúce aktivity zhustené realizované na prelome rokov 1969–1970, charakterizuje symbolická i autorská rozlúčka s klasickým médiom. Svojou esenciálnou efemérnosťou, dôrazom na nepodstatnosť konečného umeleckého produktu sa viažu na fluxusové princípy. Napríklad intímne, v ateliéri realizované *Fázové rozbíjanie vajca* (1966), obsahovo i dejovo predchádzalo časovo v poradí druhému *Flux food eventu*, ktorý r. 1969 zorga-

nizoval G. Maciunas a kde sám prispel preparovanými vajcami, čajmi z povrazov, vriec, dreva, transparentnou kávou a pod.

Bartoš sa sústredil na materiálové udalosti, skúmanie ktorých upútalo v zárodku už kubistov, surrealistov, predstaviteľov informelu, pop-artu, Nového realizmu, paralelne Arte povera. Upúťali ho najmä procesualne momenty práce s materiálom, jeho fyzikálne vlastnosti, problémy „koncentrácie“, akumulácie, rozptylu, ktoré ukotvil ako triádu (popri iných tradičných vzťahoch geometrických veličín) aj vo svojom *Fyzikálnom optickom manifeste* z r. 1969–1976. Už r. 1970 sa pokúsil svoj program vysvetliť: „Pojem koncentrácia som si určil na základe odlišenia od pojmu akumulácia. Kým pojem akumulácia sa vzťahuje na zhromaždenie hotových vecí, pojem koncentrácie je základný pojem existencie. (Prach, voda sneh)“.³ Mal na mysli, povedané jeho vlastnými slovami, „existenciálne uchopenie substancie videnej a hmatateľnej prírody: 1. Bod ako svetelný signál alebo plastický zhluk hmoty. 2. Množstvo koncentrácií-daností zoskupených okolo jedného ohniska. 3. Činnosť koncentrovanej alebo vymedzenej prírody.“⁴ Vo *Fázovanom rozbíjaní vajca* sledoval postupný proces od „1. Súčna 2. Deštrukcie 3. Nové súčno“. V *Prírodnej farebnej šťave* (1966) demonštroval naliatím cviklovej šťavy do nádoby elementárny proces „koncentrácie farby, ktorá existuje v prírode nezávisle od umenia“. V *Liatí čiernych „zásahov“* (1969) lial farebnú masu latexu na hladké plochy, na ktorých tuhli a stávali sa nezávislými, ale skúšal aj liatie „zásahu“ na plochu snehu, kde sa zviditeľnila odlišnosť



P. Bartoš: Nič, bod, posun. Pokračovanie prvodotyku / Nothing, Point, Shift. Continuation of Primary Touch. 1969. Bratislava

1. ŠTRAUS, T.: Slovenský variant moderny. Bratislava 1992, s. 56-57.

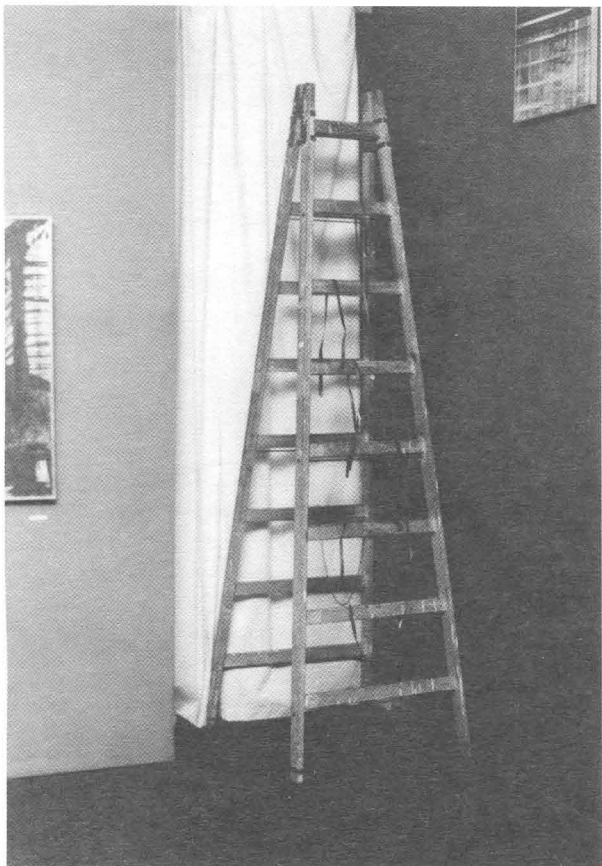
2. BARTOŠ, P.: Z autorských programov a akcií. In: VŽ, 15, 1970, č. 8, s. 40-41.

3. Ibidem.

4. Ibidem.

skupenstva a vizuálne kontrasty. Sú to procesy, ktoré tematizoval v tom čase napríklad aj Robert Smithson: keď „nechával stekať do opusteného lomu masu asfaltu, dospieval v gigantickom meradle k tomu istému procesu, aký v komornejšej forme reprezentuje výron živice, vosk stekajúci po sviečke, alebo slzy rinúce sa po tvári.“⁵

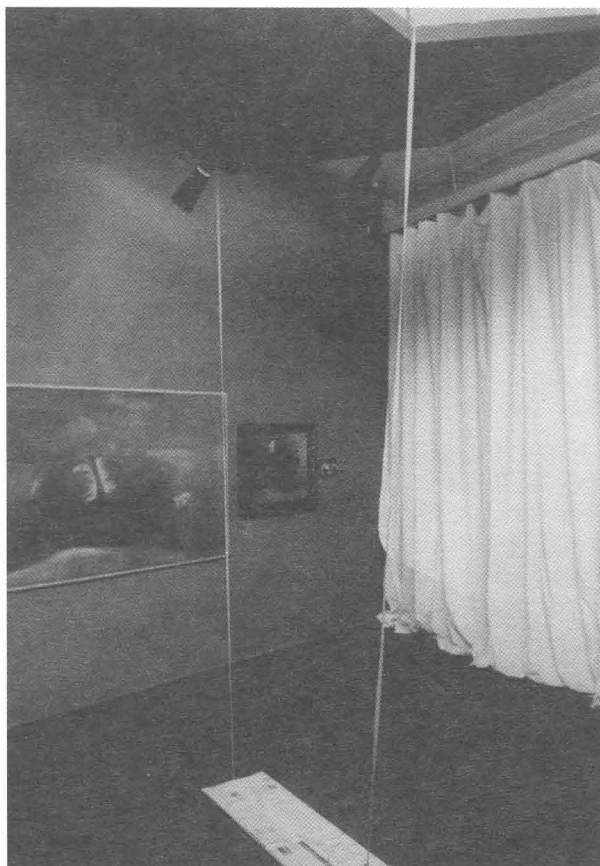
Dôraz na dej, proces akcentuje Bartoš v *Pokračovaní prvodotyky (Nič, bod, posun)* r. 1969, v maliarskom „triptychu“, v rámci ktorého demonštroval proces vzniku „malby“ od prázdneho priestoru cez stredový bod až k maliarskemu záznamu – stope (vo farbe namočenej špongie vybiehajúcej z plochy obrazu, ktorú vložil do skrinky vo výstavnej sále akcentujúc tak moment pokračovania v budúcnosti) a jej kon-



P. Bartoš: Akcia na výstave SALOONIK / Action in SALOONIK Exhibition. 1969. Bratislava

krétne pokračovanie naznačil priamo na výstave na ďalšom paneli (časový prvok zdôraznil aj inštalovaním budíka vo výstavnej sále). Bartoš ním zároveň potvrdil inklináciu k fluxusovým východiskám ako nekonečnému otvorenému procesu.⁶ V tomto akte demonštrovania maliarskeho záznamu ožívajú však aj niektoré konotácie na gestickú malbu Geoga Mathieua predvádzanú ako performance pred divákmi na veľké plátno v r. 1957 v Osake. Zmysel pre minimálne gesto, ako i niektoré neskoršie aktivity, ho približuje i niektorým kreáciám japonskej skupiny Gutai (stačí pripomenúť Sabura Murakamiho, ktorý r. 1955 vrhol proti bielemu plátnu mokrou farbou pomalovaný balón).

Skúmanie koncentrácie vzťahov v priestore a čase sa prejavilo i v akcii vkomponovanej do rámca výstavy pod názvom *Saloonik* (1969) s J. Féglom, L. Gajdošom, J. Kollerom a M. Studeným. V priestore (dočasne pokrstenom vzhľadom na svoje malé rozmery „saloonik“) inštaloval Bartoš (najprv v kufri) tikajúci budík (narážka na časovanú bombu), zo stropu natiahol dvojicu stúh v národných farbách, ktorú na koberci pridržiavala doska „zaťažená správami o Dubčekovi“ – balíkom novin. S dvojicou priamok vľavo kontrastovala zalomená dvojica vpravo, ktorú – ako tetivu luku – napínala ťahom smerom k oknu čierna stuha. V popredí stál na koberci galérie budík, odmeriavajúci čas diania, vzadu bol rozkročený rebrík, ktorý symbolizoval, že človek sa vždy šplhá hore, snaží sa



„rásť“, aj keď sa škodí „národným farbám.“⁷ V tejto akcii *Napätie, strih a zhuk (Nestály objekt s pozostatkom)* autor nielenže demonštroval elementárnu materiálovú tenziu, následnú zmenu stavu, zánik rovných línií a ochabnutie na rebríku visiach zvyškov, ale vytvoril aj alúziu na napätú spoločenskú situáciu, na moment deštrukcie, prerušenia demokratického pohybu vo vtedajšom Československu.

To, že pre Bartoša z hľadiska hodnoty predstavoval proces významnejší aspekt ako adjustovanie diela v galerijnej situácii, dokladá jeho opustenie inštitucionálnej pôdy umenia a jeho presun na pole všedných denných udalostí – do mesta, ako v performance *Rozptyl čierneho rastra v snehu*, kto-

5. ZHOŘ, I. – HORÁČEK, R. – HAVLÍK, V.: Akční tvorba. Olomouc 1991, s. 16.

6. Napr. Robert Barry už na výstave *Systematická malba* (1966) predviedol biele, len 1 horizontálnou liniou delené plátno. „Roky sa ľudia zaoberajú tým, čo je vo vnútri rámu. Možno že je aj niečo mimo neho, čo môže byť pokladané za umeleckú myšlienku.“ In: *Minimal and Earth and Concept Art*. Usporiadal SRP, K.: I. diel. Jazzpetit, Praha 1982, s. 47.

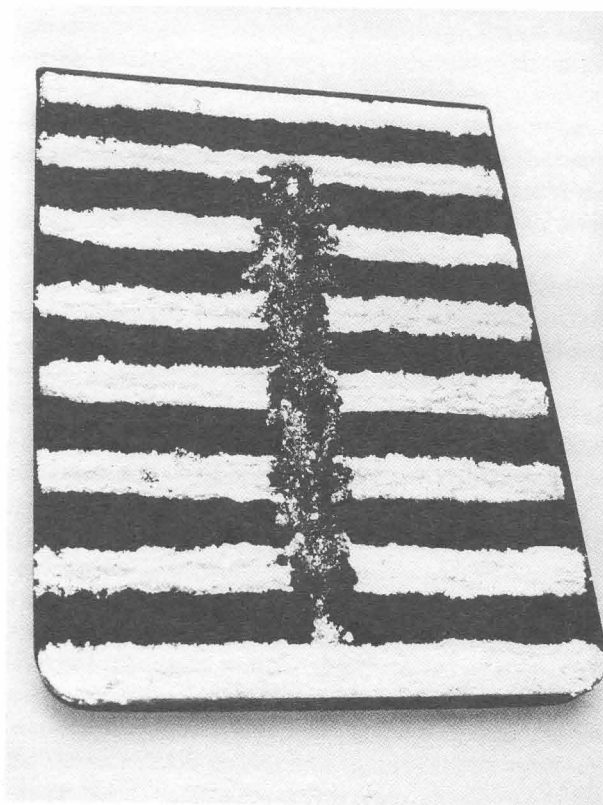
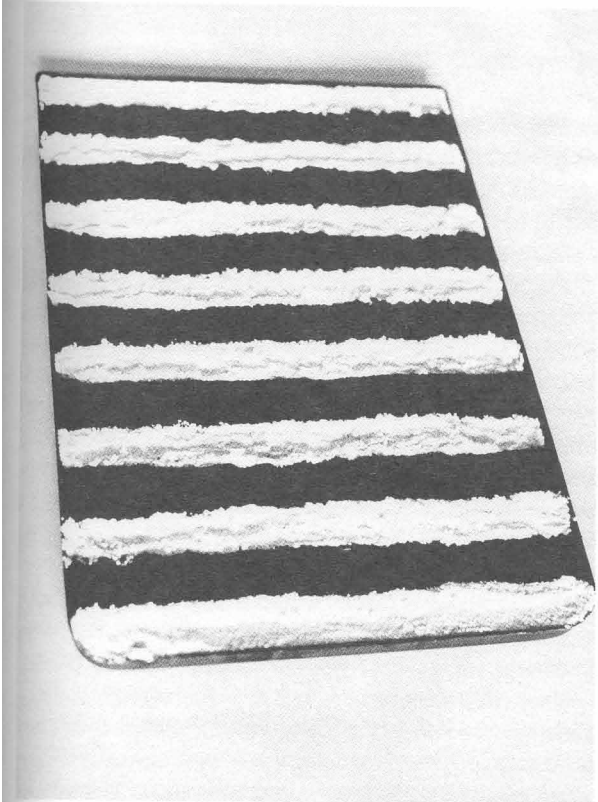
7. Opis akcie poskytol P. Bartoš.

ré realizoval r. 1969 na Hviezdoslavovom námestí v Bratislave. Ako si všimol už A. Hrabušický „to, čo Bartoš pôvodne sledoval vo svojich *Fotosériomalbách*, totiž rozklad, rozptyl a miznutie tvaru v procese šírenia informácie, teraz pozoroval priamo v teréne“.⁸ Pod rúškom nenápadnej civilnej performance, oblečený do normálneho odevu – zimného kabáta a čiapky uprostred každodenného pouličného diania, realizoval v podstate rituálnu prácu so vzájomným prestupovaním dvoch kontrastne sfarbených materiálnych substancií. Bieloba snehu tu tvorila podklad a čierny prach nasypávaný do snehu do siedmich päťmetrových pruhov v paralelných „malíarskych“ líniah pripomínal zhora minimalistický obraz. Starostlivo vysypané čierne línie rašieliny autor potom chode-ním roznášal na topánkach. Fluxusovým spôsobom tu ume-nie fúzovalo so životom a život s umením. Bartoš tak naplnil

reflexii gravitácie ako predtvarového a predkonkrétneho vnímania sveta (definícia pojmu koncentrácie 1969).¹⁰

Na podobnom princípe bol založený aj *Rozptyl kriedového rastra* (1969) na ceste pod vysokou kamennou stenou, ktorú chodci roznášali na svojich chodidlách i *Raster bieleho a čierneho prachu* (1970), ktorého geometrickú pravidelnosť Bartoš narušil v stredovej vertikále gestickým zásahom. Súviseli s ním aj *Premeny viacfarebných zmesí* (1969), liate, na podklade nefixované útvary latexových farieb, materiály premenlivo splyvajúce v roztokoch (*Difúzia v kvapalnom prostredí* – v akváriu, realizovaná s Petrom Thurzom), tekuté miešané (napr. *Miešanie bielej a čiernej kaše*), husté hnetené a práškovité či granulované sypané zmesi.¹¹

K ešte úspornejšiemu gestu sa Bartoš prepracoval vo svojom poštou zaslanom tlačennom ozname v zime 1969–1970,



P. Bartoš: *Raster bieleho a čierneho prachu / Black and White Dust Raster*. 1970. Bratislava

to, čo podľa Petra Franka „fluxus vniesol do postmodernej estetiky“, a sice „sence of disappearance“ (zmysel pre zmiznutie).⁹ Ten sa naplno prejavil aj v ostatných koncentráciách, prvodotkoch a difúziách, v r. 1968 v *Rozptýlenej koncentrácii (A – Koncentrácia a rozptýlenie materiálových čiernych a bielych bodov a B – Rozptýlenie materiálovej koncentrácie na prach rozšľapaním)*, ďalej v prácach *Roztápajúci sa žltý, červený a modrý ľad; Koncentrácia, rozpustenie a prelínanie; Niekoľko koncentrácií a ich difúzia* a pod. (všetky 1970). Ako priznal autor v liste T. Štrausovi zo dňa 18. 5. 1979: „základný pojem koncentrácie a smeru pohybu (kolmice a pod.)“ vychádzal pritom z jeho „abstraktných

kde len upozornil na *Činnosť snehu vo vzduchu a na zemi* a oboznámil s „programom akcie: 1. Padanie snehových vločiek 2. Prvdotyk snehových vločiek a ich ukladanie na zemi 3. Vírenie a vrstvenie snehu 4. Stopa a dráha v snehu 5. Rozšľapávanie, roztieranie a premiešavanie snehu 6. Topenie snehu.“¹² Bartoša teda opäť zaujal problém diania, procesu, efemérnosti, fyzikálnej premeny matérie, jej skupenstva až po miznutie. Samotný proces miznutia však nechápal ako definívny a totálny, ale ako obnovujúci sa, „reinkarnujúci“ v cyklickom opakovaní. Pri akcii opäť akcentoval neukončenosť, keď v závere svojho oznamu dodal, že „táto činnosť prírody bude pokračovať na budúci rok“. Navyše v ta-

8. HRABUŠICKÝ, A.: Počiatky alternatívneho umenia. In.: Šesťdesiate roky. Ed. Z. Rusinová. Katalóg výstavy. SNG, Bratislava 1995, s. 227.

9. In: MORGAN, R. C.: Commentaries on the New Media Arts. Pasadena 1992, s. 3.

10. In: ŠTRAUS, T.: C. d., s. 186-187.

11. Akcie zaznamenané v televíznom filme *Zanechať stopu* (Števko-Maurer z r. 1970) spolu s tvorbou A. Pelikánovej-Bartošovej.

12. Podobné procesuálne akcie sa objavili vo svete: 14.-15. decembra 1968 Hans Haacke realizoval na streche svojho ateliéru *Wind in Water Show*: 1. deň zostával iba z nedotknutého snehu, druhý deň z umelého mrholenia-hmly. Pozri bližšie: In: LIPPARD, L.: Six Years of Dematerialisation... Londýn 1997, s. 65.

komto čisto myšlienkovom akte autor sám seba už neponímal ako hlavného aktéra deja, ale len ako svedka, sprostredkovateľa, médium, ktoré upozorňuje na prírodné deje. Dokonca si skutočnosť ani neprivilastnil, stal sa vedome len jej divákom – vysunul sa z tvorivého aktu na tú istú úroveň, ako ostatní zúčastnení. V akejsi zvláštnej panteistickej pokore tu teda subjekt tvorcu ustúpil prírode – tvoriteľke a permanentne najvyššej tvorčyni. Na podobnom princípe bola založená aj Bartošova akcia *Vypočutie 60 úderov ľudského srdca ABC národov*, ktorú realizoval na otvorení stretnutia alternatívnych umelcov v Balatonbogláre r. 1972. Tieto elementárne akcie sú zároveň dokladom skutočnosti, že Bartoš v tom čase podliehal aj vplyvom zen-budhistickej filozofie, Lao-c'ovho „vzdania sa samého seba, svojho ja“, v ktorom človek „nestavia seba na obdiv... sám sebe neprítakáva... stavia sa dozadu, aj keď je vpredu, stavia sa mimo, aj keď je v tom“.¹³ Ďalšiu súvislosť s východnou filozofiou predstavuje moment premeny, prchavosti, efemérnosti, – „prvodytyku“ – ktorý sa pre Bartoša stal aj východiskom v jeho akčnej a neskôr i konceptuálnej aktivite. Umelec sa tu sám vyčlenil na okraj – ako uvádzac v divadle. Spôsob akým vyzval k účasti – poslanie poštou – bol takisto fluxusovej povahy. „Poslať mail-art je... gesto zvyčajne zvýrazňujúce efekt vizuálnej idey alebo obrazu, či už na strane alebo obálke, inherentne vo vzťahu k aktuálnej situácii, estetickému alebo nejakej inej.“¹⁴ V Bartošovom prípade išlo o pokus spojiť privátny, súkromný zážitok s verejným, podeliť sa, o elementárnu „pred-akciu“, veď „korešpondencia je literárna akcia... je to intímna akcia. Poslať mail-art je akcia verejná, hoci vo svojom význame nie menej tajomná.“¹⁵ Takýmto chápaním tvorby sa priblížil teórii Marshalla McLuhana, najmä jeho sloganu *Medium is the Message* – ako novej spoločenskej funkcie umenia, ktorá má ďalekosiahly – a ako potvrdil aj spoločenský vývoj neskorších desaťročí – významný dosah. Podľa McLuhana „umenie v roľe radaru pôsobí ako akýsi ‚systém včasného varovania‘, ktorý nám dlho vopred umožňuje odhaliť sociálne a psychologické ciele, takže sa na ne môžeme pripraviť. Toto poňatie umenia ako prorockého kontrastuje s obľúbenou predstavou umenia ako obyčajného sebavyjadrenia. Ak je umenie ‚systémom včasného varovania‘... je aj maximálne dôležité nielen pre štúdium médií, ale aj pre vytvorenie prostriedkov ich kontroly“.¹⁶ Ako napokon Bartoš dokázal aj vo svojej neskoršej, prevažne konceptuálne zameranej tvorbe – v preferencii šírenia informácie rozmnožovaním formou xeroxu – médium sa pre neho stalo napokon aj obsahom zdelenia, „už viac nie je len prostriedkom posolstva, formou či nositeľom komunikácie, ale stáva sa jeho témou, výpoveďou a významom samým o sebe“.¹⁷ Napokon, práve xerox sa stal dobovo výsostne aktuálnym prostriedkom výrazu i vo svete, najmä v USA.¹⁸

Skúmanie procesu priviedlo Bartoša k performance, ktoré je vlastne živým obrazom, kde hrá hlavnú rolu umelec sám. V konvenčných pomeroch, v krajine, akou bola naša, kde sa

za vami na ulici obzrel každý, ak ste mali čo i len trocha odlišnú farbu topánok od ostatných, bolo akiste ešte aj koncom 60. rokov veľkou odvahou zabaliť sa do igelitu, ako to urobili Peter Bartoš spolu s Petrom Snopekom v pasáži Hviezdoslavovho divadla a čeliť tak reakcii náhodných okoloidúcich (*Zabalenie živej koncentrácie*, 1968).

Manipulácia s matériou sa objavila nielen v performances, v subtilne koncipovaných procesuálnych dejoch v prírodnom prostredí (ako napr. *Rozsievanie na spálenú zem*, 1970) i v kolektívne zastúpenej *Činnosti v piesku a blate* dňa 19. septembra 1970 (I. Bázlik, K. Fulierová, A. Gejmovský, J. Koller, V. Kordoš, I. Krošláková, O. Laubert, D. Maurer a i.) sprevádzanej výpravou na čln na Dunajský ostrov. (Na pozvánke Bartoš uvádza, že „lodka na ostrov odpláva s účastníkmi od schodov klubu vodákov“). Išlo o symbolické odpútanie sa od civilizácie, nielen v zmysle opustenia „konsolidovanej spoločnosti“, ale aj v zmysle presunu činnosti z galerijného prostredia do voľnej prírody (teda nielen „otvorený ateliér“, ale aj „otvorený priestor“) zbavenej konvencií a zvykov (spojených s vernisážou v galérii), kde sa v duchu land-artových konotácií narábalo s vodou, zemou a pieskom „hľadajúc analógie medzi štruktúrou hmoty v prírode (sympký piesok, prach, sneh, a pod.) a štruktúrou maľby ako deja (premeny v ploche a priestore)“.¹⁹

Prírodné materiály zaujali Bartoša aj svojou fyzikálnou podstatou, entropickými vlastnosťami, zmenou skupenstva (topenie rôznofarebných kociek ľadu) teda tým, čo Carole Schneemann nazvala r. 1964 v súvislosti so svojím fluxusovým performance *Meat Joy* „vzdvihnutím substancie materiálu“. Práve fyzikálne vlastnosti materiálu a jeho súvislosť s miestom, odkiaľ pochádza, teda „place“ je druhým dôležitým elementom v štruktúre piesec. Navyše, pre Bartoša bola východiskom vlastná elementárna fyzická akcia, fázované časti deja a ich záznam. Základom bola nielen práca s matériou, ale neskôr aj prenos a sprostredkovanie informácie.

S rovnakým emotívnym nábojom realizoval Bartoš na 1. otvorenom ateliéri (1970) *Činnosť s hmotou Balnea*, v ktorej spojil body-artový rituál s ekologicky motivovaným performance. Priniesol z blízkej Vajnorskej ulice vyklčovaný pahýľ stromu, obviazal mu rany fáčom. Na zem rozsypaný modro-zelený dezinfekčný prášok. K pripravenému lavóru priniesol tri kocky bahna „lekárskeho produktu – kocky liečivej zeme PiQua pre domáce procedúry“,²⁰ zoblíkol sa, rozmiesil bahno a vstúpil doň bosými nohami. Prítomným rozdal propagačné prospekty o liečivých účinkoch bahna, zabalil sa do plachty a pod ňou si roznetenou masou natieral celé telo. Potom tvár otláčil do plachty, prestrel ju na zem a urobil „jeden ľudský krok“. Vyšiel na dvor, podišiel k stromu, vykopal jamu a vložil do nej strom, ktorého odpílené konáre trčiace dohora pripomínali trojsvietnik. Polial mu zabandážované rany benzínom a zapálil tri ohne. Na tabuľu napísal „Pieta stromom“. Potom strom zvalil, obrátil ho naopak, vsadil tromi

13. STÖRIG, H. C.: Malé dejiny filozofie. Praha 1991, s. 77.

14. MORGAN, R. C.: C. d., s. 37.

15. Ibidem.

16. McLUHAN, M.: Jak rozumět médiim. Extenze člověka. Praha 1991, s. 11.

17. OSTERWOLD, T.: Pop-art. Kolín 1989, s. 41.

18. V decembri r. 1968 sa realizovala *The Xerox Book* – u Setha Siegelauha a Johna Wendlera v New Yorku. Na podujatí, kde sa zúčastnili Carl André, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol Le Witt, Robert Morris, Lawrence Weiner, bolo každému umelcovi pridelených 25 strán, ktoré mal spracovať využitím média xeroxu. Pozri bližšie: LIPPARD, L.: Six Years of Dematerialisation... Londýn 1997, s. 67-68.

19. BARTOŠ, P.: Z listu T. Štrausovi. In: Slovenský variant moderny, c. d. s. 186.

pahýľmi do zeme (podľa vopred pripraveného nákresu), vliad do jamy bahno a zasadil cibuľku holandského tulipánu. Okrem devocionálnej stránky spojenej s obradom „piety“ (ale evokujúcim otláčaním aj ikonografický motív Veronikinej rúšky, či Kleinove *Antropometrie*) ako symbolického Oplakávania a očistnej, ritualistickej funkcie ohňa, tu Bartoš prepojil performance vlastného „ošetrovania bahnom“ s ošetrovaním stromu, čím zároveň demonštroval organickú jednotu človeka i rastliny s prírodou. Ako jednoznačne vyplýva z kresby znázorňujúcej rozvetvený pahýľ stromu v strede so skicou cibulky tulipánu, celé performance je zároveň aj alegóriou oplodnenia, zániku a následného zrodu, teda jedného z leitmotívov Bartošových kreácií. Na rozdiel od kolektívnej *Činnosti v piesku a blate*, ktorá sa blížila svojou uvoľnenou inštinktívnosťou akcii *Boj s blatom* japonského umelca Kazuo Shiragu (pod holým nebom v trenírkach r. 1955), Bartošova akcia s blatom na 1. otvorenom ateliéri je svojou pokorou príbuzná skôr raným rituálnym performances Petra Štemberu zo začiatku 70. rokov, spájajúcim telo a prírodné materiály. Ak *Činnosť v piesku a blate* svojou výbušnosťou a živelnosťou súznela s prenikaním pod povrch zeme, s „dutinami“, „ponornými sondami“, s „vulkanickou činnosťou“, ktoré v súvislosti so „smermi gravitácie“ slovné i kresbou vyznačil v konceptuálnom náčrte *Dráhy do stredu hmoty zeme*, tak *Činnosť s hmotou Balnea* ohlasuje už programové reflektovanie inej, najmä ekologickej problematiky a ochrany životného prostredia. V tomto duchu prezentoval r. 1978 v Klube výtvarníkov v Bratislave pre skupinu pozvaných ďalšie zo svojich ritualizovaných performance *Plagáty a plagáty*. Najprv ukázal prítomným veľký list papiera s opisom performance, potom vytiahol zrolovanú „medzinárodnú zástavu výtvarných umelcov“ členenú vertikálne na dúhovo sfarbené polia (tú istú zástavu použil v tom istom roku aj pri *Vypúšťaní holubov na slobodu* v galérii Remont vo Varšave), rozťahal ju a potom gesticky expresívne ukazoval na jednotlivé diela visiace na stene. Ako uvádza R. Matuščík na margo tejto performance ako *A-B-C prezentácie* (1976–1978), Bartošov „objav významu základnej A-B-C – trojice, sa objavuje nielen v privátnych aktivitách s Budajom či Havrillom alebo Michalom Kernom (trojica postáv alebo trojica svetiel), v práci s rozťapajúcou sa trojicou farebných ľadových kvádrov na snehu, ale aj v akciách spätých s výstavou ekologických problémov. Vladimír Havrilla zachytil na farebné diapozitívy Bartošov úvod a výklad jeho výstavy na 1. poschodí UBS. Vybratí návštevníci vstúpili do miestnosti s exponátmi, ktoré zobrazovali (a korigujú) negatívne zásahy do životného prostredia. Autor – bez slova – vystúpi s napísaným textom, s návodom k správaniu sa a vnímaniu výstavy. Potom natiahne budík na presne stanovený čas. Ukáže zloženú zástavu, ktorú napokon pred sebou rozostiera: bola to trojfarebná zástava A-B-C. Záverečnou fázou je nemé prezentovanie obrázkov, ktorých sa (s rozličnou intenzitou a frekvenciou) dotýka, na ktoré poklepáva...“²¹

Rovnako ako Štembera pracoval Bartoš u nás ako jeden z mála umelcov aj so zvieratami. Nesúťažil však so škrečkom, kto dlhšie vydrží, ani sa nevystavoval hryzeniu mravcami. Jeho práca so zvieratami je rituálna, kultivujúca, blíži sa spočiatku raným, často religióznym obradom a neskôr sa prelína s konceptuálnym zámerom. Vo svojom spomínanom liste T. Štrausovi píše: „zaujímalo ma aj priame ‚zoomédium‘ či ‚animal-art‘ ako biologická a psychologická predforma vzťahov medzi živými bytosťami na zemi a forma i tvorba ekologickej kultúry. Kým okolo r. 1969 som predviedol niekoľko akcií s rybou, neskoršie ma upúťali najmä holuby.“²² Vzťah k prírode, naznačený už v úvode, u Bartoša postupne prerástol v programové konceptuálne zaujatie, k práci so živými „eko-plastikami“, čo možno chápať ako posun vo využití ready-made smerom k „zoo-ready-made“.²³ Pred šľachtením holubov konzultoval s najlepšími genetikmi a koncepty jeho plemena boli overované na medzinárodných výstavách. Treba len dodať, že vedecké metódy a ich aplikácia na oblasť umenia (najmä vplyv archeológie, etnografie, astronómie, medicíny) ako typický fenomén konca 70. rokov motivoval Günthera Metkena (Mníchov, 1977) k tomu, aby tieto tendencie označil vo svojej rovnomennej knižke pojmom Spürensicherung – „zaznamenávanie stôp“. Bartošov *Bratislavský holub estetický* získal r. 1976 chovateľské ocenenie.

Po symbolickom akte navrátenia živého tvora do lona prírody – *Vypúšťaní živej ryby* z r. 1968 – nasledovalo r. 1978 spomínané *Vypúšťanie holubov na slobodu* na medzinárodnom festivale akčného umenia I AM v Galérii Remont vo Varšave v marci r. 1978, kam ho nominoval (okrem P. Štemberu) T. Štraus. V tomto performance s politickým akcentom na atmosféru revolučných zmien v Poľsku nielenže nadviazal na *Púšťanie holubov na slobodu* (foto P. Thurzo), ale opäť vymedzil na zemi trojuholník s vrcholmi A,B,C,²⁴ v jeho rohoch situoval kocky z bahna, do stredu položil veľkú kartónovú škatuľu (do ktorej sa najprv sám skrčil) ako dočasný útulok holubov (použil vyšľachtený typ „budapeštianskeho stredozobého letúňa“, ktorého let pripomínal rýchlo stúpajúcu kolmú závitnicu). Keďže jedného z holubov mu pristúpili, povrch škatule označil ešte pred vypustením trojuholníkovým grafom „Zoomedium A B ?“, pričom v katalógu uverejnil aj text, z ktorého zreteľne vyplýva jeho akčný zámer: „Všetky holuby treba vypustiť v tej istej chvíli a takým spôsobom, aby tvorili jednotnú, súdržnú skupinu... Dej vypúšťania a letu holuba chápem pritom – v zhode so starými orientálnymi rituálmi – ako akt najvyššej spoločenskej komunikácie a kultúrneho dorozumenia.“²⁵

V r. 1979 zrealizoval Bartoš kolektívne, priateľské, ale vzhľadom na Veľkú noc kresťansko-symbolické *Pasenie ovečky (Stretnutie s ovečkou)* v prírode nad Bratislavou. V duchu biblického posolstva ochrany „Hospodin je môj pastier, nebudem mať nedostatok. Dopriava mi odpočívať na trávnych nivách“ (žalm 23), ju Bartoš ako „dobrý pastier“ (inak aj symbol Ježiša) v jarnej prírode symbolicky kládol nielen na svoje ra-

20. SIKOROVÁ, E.: C. d., s. 19.

21. Text libreta R. Matuščíka z výstavy *Umenie akcie 1965–1989*. Bratislava, SNG 2001. Nепublikované.

22. BARTOŠ, P.: Z listu T. Štrausovi. In: C. d., s. 187.

23. Príkladom môže byť vo svetovom kontexte J. Kounellis a jeho práce s papagájmi či živými koňmi (v Galérii L' Attico v Ríme r. 1969). Navyše, Kounellis, podobne ako Bartoš rád pracoval s prírodnými a procesuálnymi materiálmi.

24. V súvislosti s Bartošovým konceptom A-B-C. zaujmú paralely s *Thought procedures A-B-C*. Jonathana Borofského z júna - júla 1969, jeho *Brain excercises* s procedurálnymi diagramami, ktoré vystavil v New Yorku v rámci Thought process, ako „unique copy“ vo forme xeroxu. Pozri bližšie: LIPPARD, L.: *Six Years ...*, c. d., s. 68.

mená, ale i na ramená zúčastnených, pretože, „zatiaľ čo námedzník sa tvárou v tvár nebezpečenstvu dal na útek, dobrý pastier oddane bráni svoje stádo s nasadením vlastného života.“ (J, 10). Na nepošvrnenosť obety stelesnenej ovečkou, živosť a aktuálnosť tohto symbolu až po naše dni, upozornil aj Bartošov text, ktorý rozdal všetkým prítomným (T. Štraus, Z. Mináčová, J. Koller, K. Fulierová, J. Budaj a i.): „Neporaziteľnosť bielej krehkej ovečky je v jej čistom priestore. Táto veta aj keď ju vygumujete, zostane pravdou“.²⁶

Navyše, terén, v ktorom sa akcia diala, pútal Bartoša už dávnejšie, od r. 1970, chcel, aby sa zachoval jeho pôvodný význam „ako pasienka“: „celú plochu chápem ako maliarsky obraz, posunutý dotykmi živých stromov priamo do ekologickej tvorby... neviem však, či sa podarí uskutočniť niečo z mojich návrhov... môj ‚lesopark‘ je už dnes odrezaný od malokarpatských hôr.“²⁷ Napokon, roku 1979 sa mu ho podarilo realizovať ako leso-lúčny park.

Jednota vnímania prírody, ekologický záujem o jej flóru i faunu, bola teda hlavnou súčasťou Bartošovho konceptu umenia. Rešpekt a uznanie prírody ako prvotného východiska pred človekom, „jeho dočasnou kultúrou a civilizáciou“ ho viedli k tomu, že sa priamo zamestnal v zoolologickej záhrade, kde, ako sám píše, mal „možnosť navrhovať rozmiestnenie zvierat v novo sa budujúcom teréne v zhode s ich biologickým určením a vývojovými možnosťami druhu“.²⁸ Napokon, „so zoológickou záhradou súvisela aj jeho body-artová akcia *Homo sapiens*, keď svojich priateľov privítal v kletke pre zvieratá s týmto nápisom na sebe.“²⁹

Od modernistického avantgardného chápania vzťahu umenia a života ako spoločenskej rozpravy prechádza Bartoš postupne stále viac k postmodernistickému ponímaniu ich vzájomných relácií ako výmeny znakov medzi prostriedkami dorozumievania. Keďže v Bartošových kreáciách reč, text, schéma, znak zohrávali ako nemateriálne médium čoraz väčší význam, pre jeho ďalší umelecký program nasledujúcich desaťročí sa koncept stal ideálnym spôsobom umeleckého vyjadrenia.



P. Bartoš: Rozptyl čierneho rastra v snehu / Dispersion of Black Raster in the Snow. 1969. Bratislava

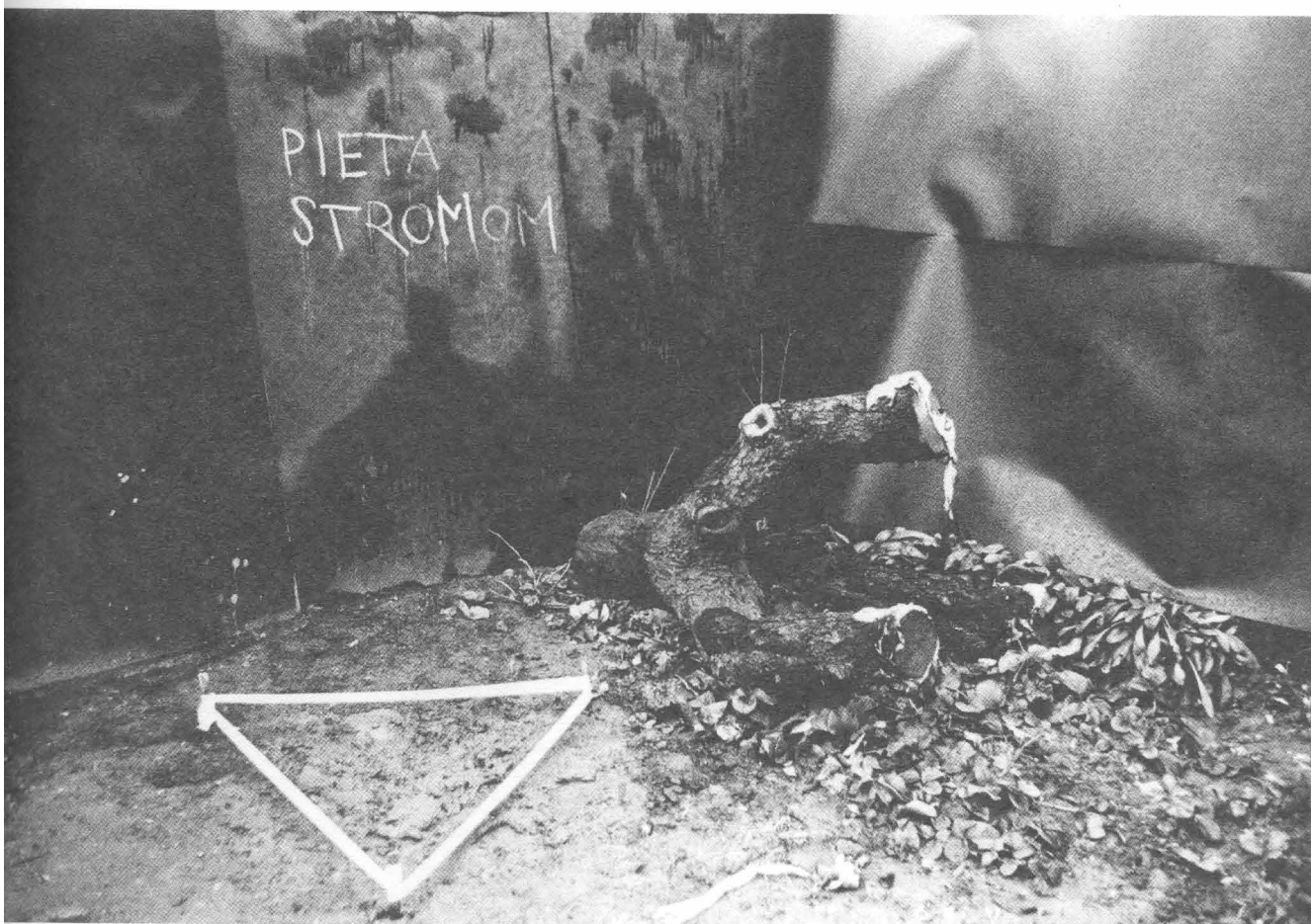
25. BARTOŠ, P.: In: Katalóg výstavy Performance. Varšava 1978-1984, nepag.

26. BARTOŠ, P.: Z listu T. Štrausovi. In: C. d., s. 186.

27. Ibidem, s. 188.

28. Ibidem.

29. STACHOVÁ, L.: Akčné umenie 70. rokov na Slovensku. Diplomová práca. Trnavská univerzita, šk. r. 1999/2000, s. 99.



P. Bartoš: Činnosť s hmotou Balnea a Pieta stromom / Activity with Balnea Mud and Pieta to Trees. 1970. Bratislava



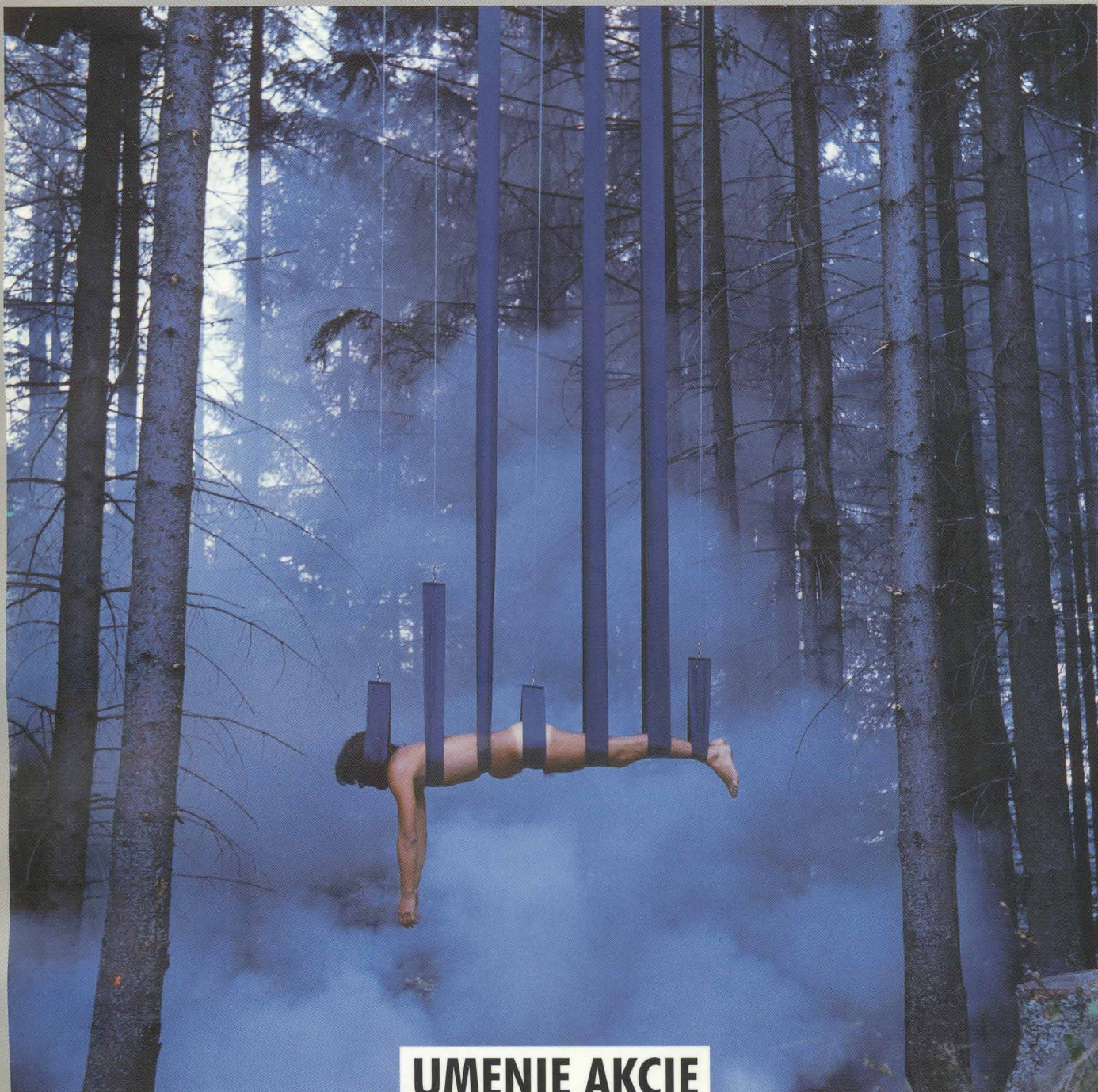
P. Bartoš: Činnosť v piesku a blate / Activity in Sand and Mud. 1970. Dunajský ostrov / Danube Island – Bratislava



P. Bartoš: Činnosť v piesku a blate / Activity in Sand and Mud. 1970. Dunajský ostrov / Danube Island – Bratislava



P. Bartoš: Liatie čiernych zásahov / Pouring Black Interventions. 1969



UMENIE AKCIE

Action
Art 1965 - 1989



UMENIE AKCIE / ACTION ART 1965-1989

26. apríl - 19. august 2001
Esterházyho palác



Slovenská národná galéria v Bratislave

Generálna riaditeľka SNG Katarína Bajcurová

Editorka Zora Rusinová

Kolektív autorov Gábor Hushegyi, Ivo Janoušek,
Radislav Matuščík, Zora Rusinová, Tomáš Štraus

Jazykové redaktorky Irena Kucharová, Ľudka Kratochvílová
Anglické resumé Beata Havelská

Návrh obálky Peter Meluzin
Grafická úprava Peter Meluzin
Zalomenie Jarmila Zdráhalová

Reprodukcie a scany: Copex, FO ART, archív autorov,
fotoateliér SNG - Anna Mičúchová, Jarmila Učňiková;
Andrej Bán, Juraj Bartoš, Pavol Breier, Ľ. Groh,
Alexander Jiroušek, Martin Kállay, Gabriel Kladek,
Karel Klatt, Ján Krížik, M. Milo, Pavel Pecha,
Š. Potočňák, Anton Sládek, Ľubo Stacho

Realizácia: Goen, s.r.o., Bratislava 2001

Reprodukcia na prebale
Artprospekt P.O.P.: Daring. 1981. Ľubietová

Copyright © Slovenská národná galéria, Bratislava 2001

Texts © Gábor Hushegyi, Ivo Janoušek, Radislav Matuščík,
Zora Rusinová, Tomáš Štraus 2001

Photographs © Copex, archív autorov, fotoateliér SNG -
Anna Mičúchová, Jarmila Učňiková; Andrej Bán, Juraj Bartoš,
Pavol Breier, Ľ. Groh, Alexander Jiroušek, Martin Kállay,
Gabriel Kladek, Karel Klatt, Ján Krížik, M. Milo, Pavel Pecha,
Š. Potočňák, Anton Sládek, Ľubo Stacho, 2001

Translation © Beata Havelská 2001
Graphic design © Peter Meluzin 2001

ISBN 80-8059-054-0

Text publikácie bol imprimovaný ku dňu 3. 8. 2001

OBSAH

I. UMENIE AKCIE 1965–1989

Zora Rusinová

INTERPRETAČNÉ A KONTEXTUÁLNE ASPEKTY

UMENIA AKCIE NA SLOVENSKU 7

ALEX MLYNÁRČIK	21
JANA ŽELIBSKÁ	41
PETER BARTOŠ	53
VLADIMÍR POPOVIČ	63
JÚLIUS KOLLER	73
MILAN ADAMČIAK A ROBERT CYPRICH	89
DEZIDER TÓTH	101
VLADIMÍR KORDOŠ	111
MICHAL KERN	125
JURAJ BARTUSZ	131
LUBOMÍR ĎURČEK	139
JÁN BUDAJ	149
VLADIMÍR HAVRILLA	157
IGOR KALNÝ A JOZEF SCHÖTTL	163
PETER MELUZIN	167
LADISLAV PAGÁČ, VIKTOR ORAVEC A MILAN PAGÁČ – ARTPROSPEKT P.O.P.	183
MICHAL MURIN	197
AKCIA AKO MÉDIUM V ŠIRŠÍCH KONTEXTOCH	205

Gábor Hushegyi

STUDIO ERTÉ 219 |

Farebná fotodokumentácia 224 |

Summary (*Zora Rusinová*) 261 |

II. SÚVISLOSTI

Radislav Matuščík

Samizdatové programové, teoretické a historické texty (výber) 267 |

Tomáš Štraus

Tritisíc rokov stará avantgarda. Z rodokmeňa tzv. akcionizmu 285 |

Summary 302 |

Ivo Janoušek

Akční umění: zvrát a konec modernismu 303 |

Menoslov autorov a zoznam akcií z výstavy 309 |

Výber z bibliografie 315 |