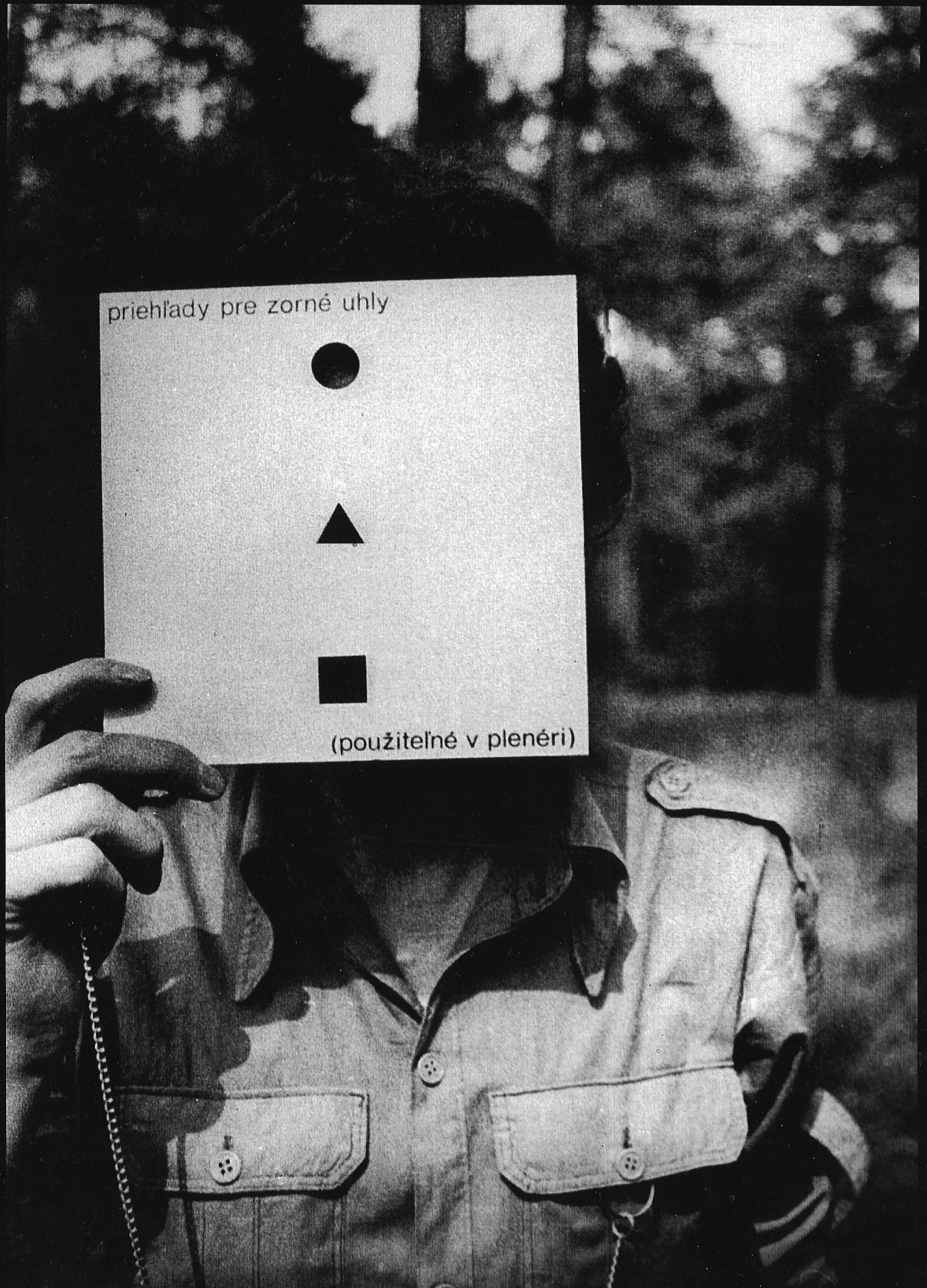


PROFIL

SÚČASNÉHO VÝTVARNÉHO UMENIA

III. ROČNÍK, CENA 19,90.- 3/93

Performance Art



PROFIL
SÚČASNÉHO
VÝTVARNÉHO
UMENIA
PARTIZÁNSKA 21
813 51 BRATISLAVA
tel. 313 624/fax. 333 154

PROFIL

SÚČASNÉHO VÝTVARNÉHO UMENIA
CONTEMPORARY ART MAGAZINE

ZÁVÄZNÁ OBJEDNÁVKA NA PREDPLATNÉ ČASOPISU/SUBSCRIPTION (SUBSCRIBERS 2 ISSUES FREE)

MENO A PRIEZVISKO (NÁZOV ORGANIZÁCIE)/Name

.....

.....

ADRESA/Address

.....

.....

POČET OBJEDNANÝCH VÝTLAČKOV/Number of issues

DÁTUM

PODPIS/Signature

Predplatitelia 20% zlava - PROFIL za 16 Kčs

| Price | one | per year | postage | all |
|-------|------|----------|---------|-----|
| US | \$ 3 | 30 | 24 | 54 |
| GER | DM 4 | 40 | 24 | 64 |
| UK | £ 2 | 20 | 12 | 32 |

PROFIL súčasného výtvarného umenia ● 3/1993 ● mesačník ● Ročník III. ● Vydáva Asociácia teoretikov, kritikov a historikov výtvarného umenia pri Slovenskej výtvarnej únii ● **Šéfredaktor** Jana Geržová

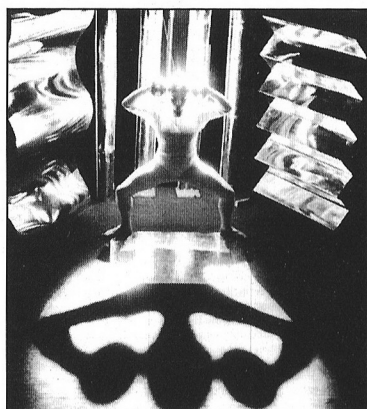
● **Zástupca šéfredaktora** Michal Murin ● **Sekretár redakcie** Dana Oravcová ● **Redakcia:** Ada Krnáčová-Gutleber, Peter Horváth (výtvarný redaktor)

● Redakčný kruh: Rudolf Fila, Daniel Fischer, Radislav Matuščík, Petr Nedoma, Jiří Olič, Karol Pichler, Ivan Rapoš, Katarína Rusnáková, Eugénia Sikorová, Ladislav Snopka, Štefan Šlachta, Tomáš Strauss, Ján Vančo, Milan Veselý

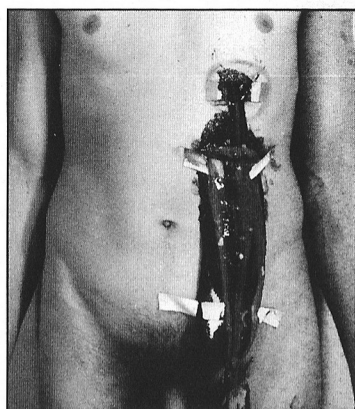
● **Adresa redakcie:** PROFIL, Partizánska 21, 813 51 Bratislava ● **Tel.:** 07/31 36 24 ● **Fax:** 0042/77/333 154 ● **Sadzba a litografie:** TYPOCON s. r. o., Bratislava ● **Tlačí** UNILINE s.r.o., Bratislava

● **Rozširuje** R. S. Služby pre vydavateľov tlače, Vajnorská 136, 830 00 Bratislava (predplatitelia) a PNS (stánky s odbornou tlačou). Objednávky vybavuje redakcia ● Vychádza 12 čísel ročne

● Cena jedného výtlačku Kčs 19,90; - predplatitelia Kčs 16; - Predplatné na rok Kčs 192. - ● Registračné číslo: Ministerstvo kultúry SR 25/90 ● Nevyžiadané rukopisy a fotografie redakcia nevracia



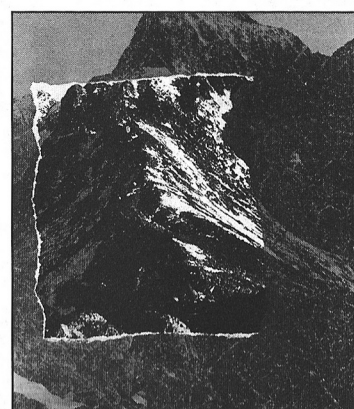
1 RoseLee Goldberg
AMERICKÝ A EURÓPSKY
PERFORMANCE OD
ROKU 1933. LIVE ART



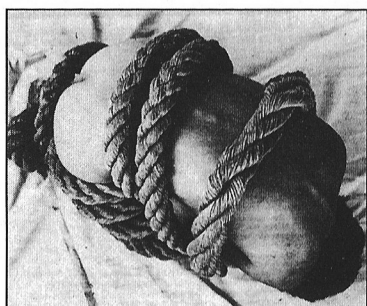
9 ROZBITIE RÁMCA



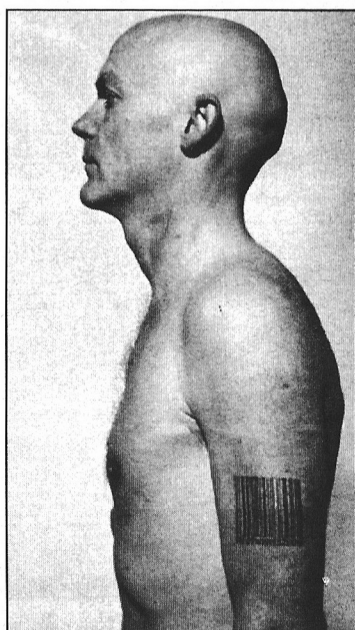
13 Michal Murin
PERFORMANCE?



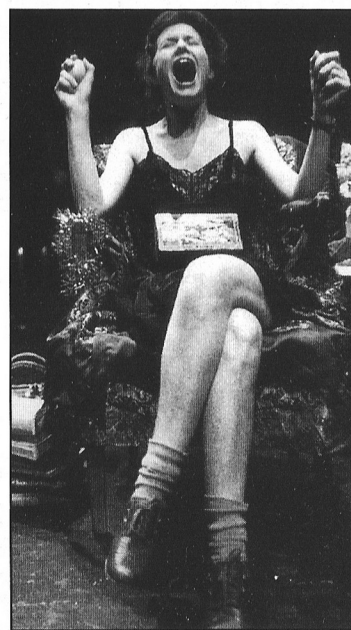
22 Ada Krnáčová-
Gutleber
PRIESKUM



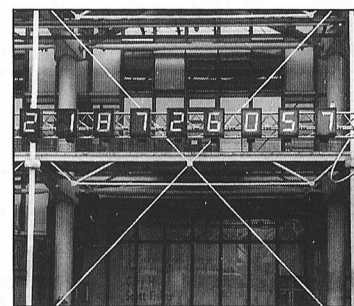
3 PERFORMANCE
A PERFORMANCE ART



11 Justin Hoffmann
FLATZ



14 KALIFORNSKÝ
PERFORMANCE



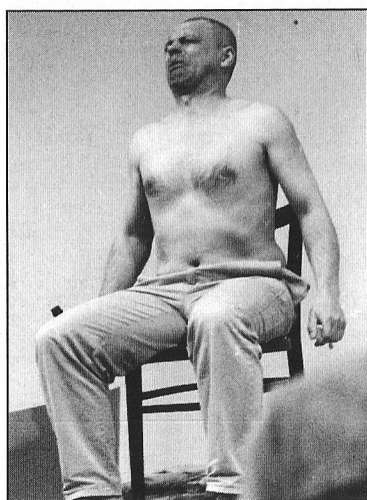
24 Zdeno Kolesár
218726057
sekúnd...



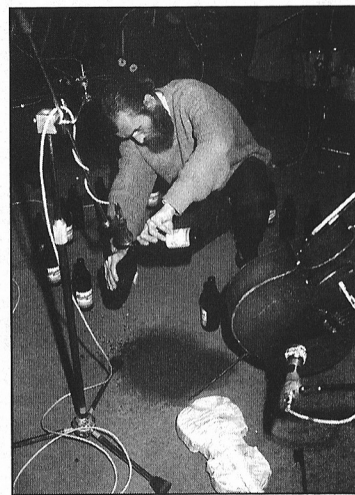
5 Radislav Matuščík
PERFORMANCE ?



26 Ladislav Čarný
CELOSLOVENSKÁ
VÝSTAVA KRESBY

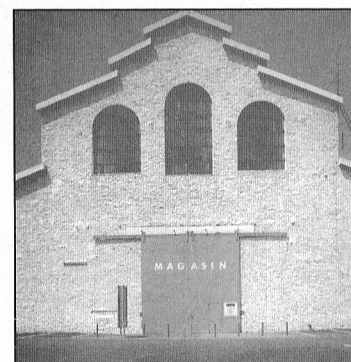


8 Michal Murin
3 OTÁZKY VLADIMÍROVI
KORDOŠOVI



12 Michal Murin
TRANSMUSIC COMP

19 Radislav Matuščík
ŠTRAUSOV
VARIANT
SLOVENSKA III.



20 Ada Gutleber-
Krnáčová
GERMINATION
VII.

28 Jiří Hůla
DOPIS Z PRAHY

29 MEDZI VTIPOM
A REALITOU
(Bohdan Jelínek)

30 Henrieta Hariet-
Moravčíková
LABORATÓRIUM
ARCHITEKTÚRY

Americký a európsky performance od roku 1933. Live Art.

Performance v USA sa začal formovať koncom 30. rokov príchodom vojnových exulantov do New Yorku a už v roku 1945 začali tvorcovia uznávať performance ako samostatnú tvorivú činnosť, ktorá svojou provokatívnosťou prekonávala dovtedajšie práce v tejto oblasti.

Univerzita Black Mountain, Severná Karolína

Na jeseň roku 1933 sa 22 študentov a 9 univerzitných profesorov presťahovalo do komplexu budov umiestneného v horskom údolí tri mile nad mestom Black Mountain. Napriek minimálnym finančným investíciám a provizórному prednáškovému programu, ktorý zostavil John Price (riaditeľ), táto malá komúna čoskoro začala priťahovať do svojej vidieckej južanskej odlúčenosti množstvo umelcov, spisovateľov, dramatikov, tanečníkov a hudobníkov.

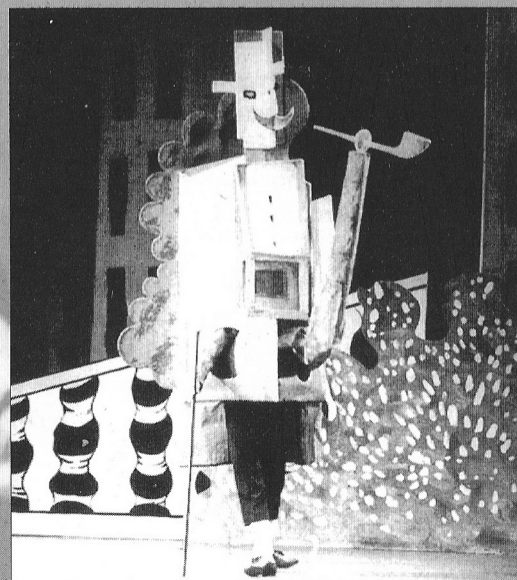
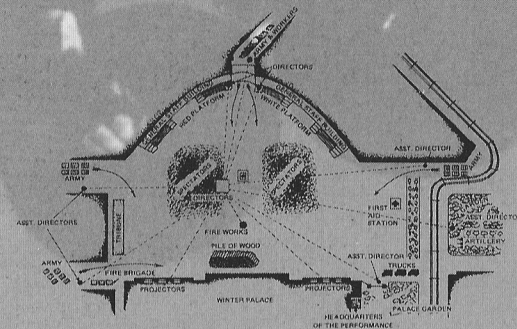
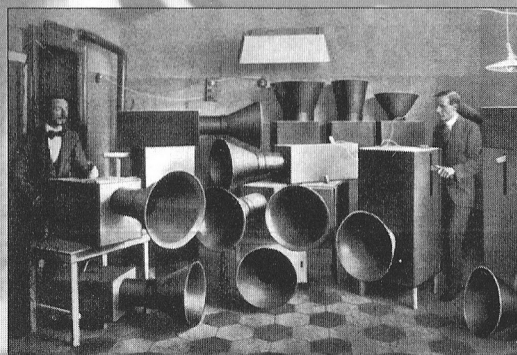
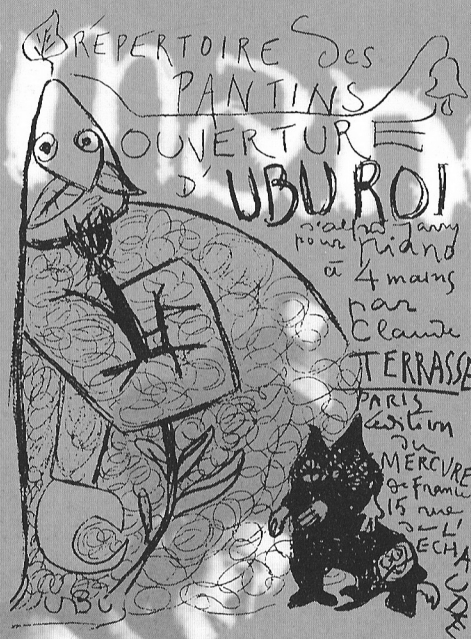
V snahe nájsť tvorca, ktorý by vytvoril ucelenú koncepciu prednášok a seminárov, Price pozval do tejto komunitnej školy Jozefa a Anni Albersovcov.

Albers (pôsobil v Bauhause ešte pred jeho zatvorením nacistami) vniesol do Black Mountain práve onu potrebnú kombináciu disciplíny a invenčnosti, charakterizujúcu jeho prácu v Bauhause: "umenie sa zaoberá tým AKO a nie ČO, nie doslovným obsahom, ale interpretáciou faktického obsahu. Performance - ako je urobený - to je obsah umenia", vysvetľoval študentom vo svojich prednáškach. Napriek absencii jasného manifestu alebo verejného vyhlásenia o svojich cieľoch, komúna si získala reputáciu interdisciplinárneho vzdelávacieho strediska. Dni a noci strávené v tej istej spoločnosti sa stali príležitosťou pre vznik krátkych, improvizovaných, viac-menej zábavných performancov. V roku 1936 si Albers prizval svojho bývalého kolegu z Bauhausu, Xanta Schawinského, ktorý ničím neobmedzovaný pri volbe svojho prednáškového programu čoskoro zostavil program tzv. javiskových štúdií, nadväzujúcich na jeho experimenty v Bauhause. "Tento kurz nie je zameraný na cvičenie v niektorej špecifickej oblasti súčasného divadla, ide skôr o všeobecné štúdium fundamentálnych javov: priestorový tvar, farba, svetlo, zvuk, pohyb, hudba, čas, atď.". Prvý javiskový performance z jeho bauhausovského repertoáru *S p e c t r o d r a m a* bol "vzdelávacou metódou, používajúcou divadlo vo forme laboratória, divadlo ako miesto akcie a experimentu, a zameranou na vzájomný kontakt a interakciu umenia a vedy.

John Cage a Merce Cunningham

V čase, keď si Univerzita v Black Mountain získala povest' renomovanej experimentálnej inštitúcie, mladý hudobník John Cage a tanečník Merce Cunningham začali realizovať svoje nápady ešte z čias, keď žili v malých uzavretých umeleckých kruhoch New Yorku a Západného pobrežia. V roku 1937 Cage (krátky čas študoval malbu a sochárstvo na univerzite v Kalifornii a kompozíciu u Schoenberg) vyjadril svoje názory na hudbu v manifeste nazvanom *Budúcnosť hudby* (v slovenčine - katalóg "John Cage - partitúry", SNG 1992, autor katalógu M. Adamčiak - pozn. M.M.). Jeho základná myšlienka znela: "nech sa nachádzame kdekoľvek, to, čo okolo seba počujeme, je prevažne hluk ... Hluk ako taký nás fascinuje, či už je to zvuk kamiónu v 50-milovej rýchlosti, alebo šum pri ladení rozhlasových staníc." Cage mal v úmysle "zachytiť a riadiť tieto zvuky, využiť ich ako hudobné nástroje". V tejto "knížnici zvukov" sa nachádzali aj zvukové efekty z filmových štúdií umožňujúce napr. "zložiť a predviesť kvartet pre výbušný motor, vietor, tlkot srdca a zosuv pôdy".

Cageove koncerty čoskoro vyvolali serióznú analýzu jeho vlastnej a predchádzajúcej experimentálnej hudby. Cage sám často písal na túto tému. Podľa Cagea k pochopeniu "zmyslu hudobnej renesancie a možnosti invencie", ktorá vznikla okolo roku 1935, je treba sa obrátiť na práce Luigi Russola *U m e n i e h l u k u* a Henryho Cowella - *Nové hudobné zdroje*. Odkazoval svojich čitateľov aj na Mc Luhana, Norman O'Browna, Futiera a Duchampa - "jeden zo spôsobov, ako skladať hudbu: študovať Duchampa".



"Udalosť bez názvu" v roku 1952 na Univerzite Black Mountain

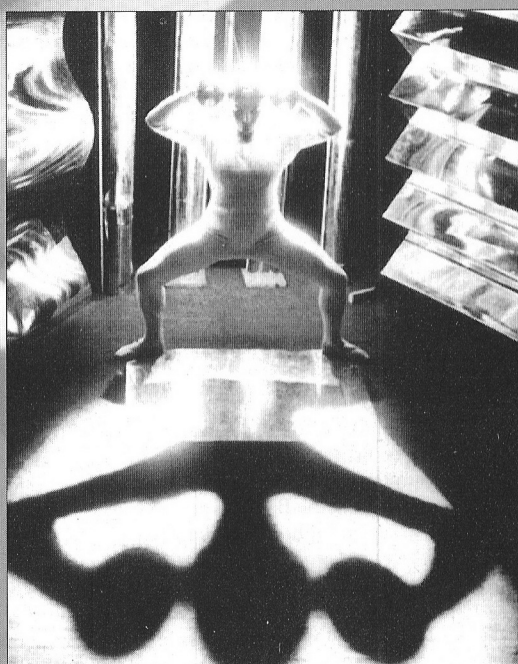
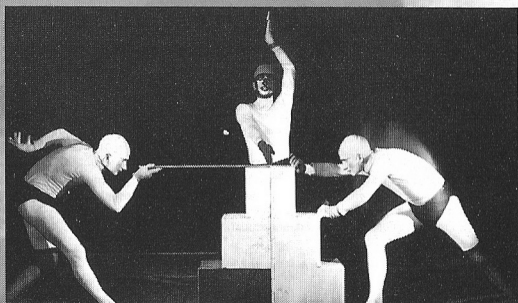
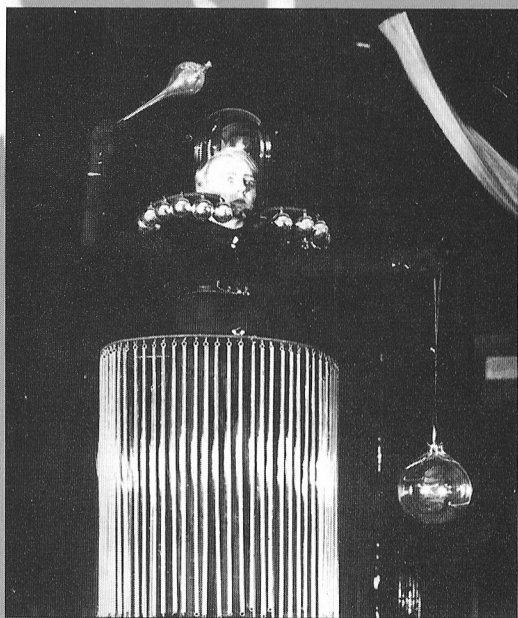
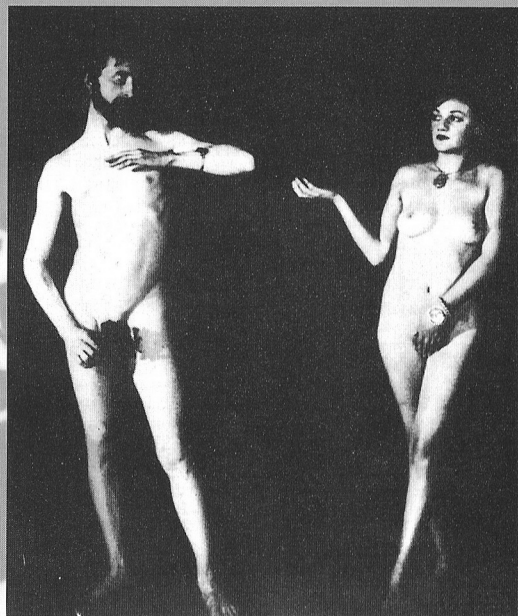
V tom roku sa Cage a Cunningham zúčastnili na ďalšej letnej škole v Black Mountain. Večer performancov v univerzitnej jedálni toho leta vytvoril precedens pre rad ďalších udalostí, nasledujúcich koncom päťdesiatych a v šesťdesiatych rokoch. V úvode večera Cage prečítal Doktrínu univerzálneho vedomia od Hunug Po, ktorá zvláštnym spôsobom predchádzala samu udalosť. ... Prípravy na performance boli minimálne: aktéri dostali k dispozícii "záznam" obsahujúci "časové intervaly". Tieto mali vyplniť individuálnymi momentmi akcie, ne-akcie, ticha, pričom ani jedna zložka nemala byť odhalená skôr ako sám performance. Takto by vznikol "pričinný vzťah" medzi dvoma po sebe nasledujúcimi udalosťami a podľa Cagea: "čímkoľvek, čo sa stalo potom, ako sa to odohralo v divákoví samom".

Diváci sa v štvorcovom priestore rozmiestnili do štyroch trojuholníkov, vytvorených diagonálnymi koridormi medzi stoličkami. Každý divák držal bielu šálku, predtým položenú na stoličke. Nad nimi boli umiestnené bielo tónované obrazy študenta letnej školy Roberta Rauschenberga. Cage, oblečený v čiernom obleku s viazankou, sedel na maliarskom rebriku a čítal text o "vzťahu hudby k zen-budhizmu" a úryvky od Meister Eckhunta. Potom predviedol "kompozíciu s rádiom" dodržiavajúc dohodnuté "časové intervaly". V istom čase Rauschenberg púšťal staré platne na klúkovom gramofóne a David Tudor hral na "preparovanom klavíri". Po čase sa Tudor obrátil k dvom nádobám a začal prelievať vodu z jednej do druhej. Charles Olsen a Mary Caroline čítali poéziu uprostred obecenstva. Cunningham spolu s ďalšími pretancovali koridorom, prenasledovaní rozdráždeným psom. Rauschenberg premietal "abstraktné" diapozitívy (vyrobené z farebnej želatíny medzi diapozitívnymi sklíčkami). Na strop sa premietali filmové zábery školského kuchára a postupne, ako sa obraz presúval po stene dolu, vystriedala ho scenéria zapadajúceho slnka. V rohu miestnosti hral skladateľ Jay Watt na exotických hudobných nástrojoch. Z obecenstva sa ozývalo hvízdanie, plač detí a štyria chlapi v bielom podávali kávu.

Vidiecke obecenstvo bolo nadšené. Jedine skladateľ Stefan Wolpe na protest demonštratívne odišiel a Cage vyhlásil, že večer bol úspešný. "Anarchistická udalosť postrádajúca význam v tom zmysle, že sme nevedeli, čo sa bude diať v nasledujúcom okamihu" vytvorila široké možnosti pre budúce spoločné projekty.

Nová škola

Napriek veľkej vzdialenosti a malému obecenstvu správa o "Udalosti bez názvu" prenikla do New Yorku, kde sa stala podnetom k diskusiám medzi Cageom a jeho študentmi kurzu kompozície experimentálnej hudby, ktorý vznikol v roku 1956 na Novej škole pre sociálny výskum. V študijných skupinách sa vyskytli maliari, filmári, hudobníci a básnici, medzi inými aj Alan Kaprow, Jackson Mac Low, George Brecht, Al Hansen a Dick Higgins. Školu často navštevovali aj priatelia pravidelných študentov George Segal, Larry Pons a Jim Dine. Každý z nich svojím spôsobom transformoval do svojej práce dadaistické a surrealistické myšlienky o náhodnosti a "ne-zámernosti" tvorby. Práce niektorých maliarov tejto skupiny prekračovali konvenčný formát maliarskeho plátna a nadviazali na surrealistické environmentalistické výstavy - Rauschenbergove "účelové skupiny" a akčné malby Jacksona Pollocka. Mnohých do veľkej miery ovplyvnil Cageov kurz ako aj správy o udalosti v Black Mountain.



Live art

Live art bol logickým pokračovaním environmentov a asambláží. Väčšina z týchto udalostí priamo súvisela so súčasťou malbou. Environmenty v Kaprowom chápaní predstavovali "priestorové reprezentácie mnohovýznamnosti výtvarnej tvorby a prostriedky na stvárnenie vnútornej dramatickosti príbehov o cínových vojačikoch a hudobné štruktúry, ktoré som sa kedysi pokúšal zobrazíť v malbe". Sochárske objekty a obrazy Claes Oldenburga úzko súviseli s jeho performansmi: tie boli vlastne prostriedkom transformácií neživých, ale reálnych objektov (písacie stroje, pingpongové stoly, kusy odevu, zmrzlínové kornútky, koláče, hamburgery a pod.) na objekty pohybu. Performance Jima Dinea preňho boli skôr rozšírením každodenného života, než jeho obrazov, aj keď vyhlásil, že "v skutočnosti boli o tom, čo maloval". Red Grooms našiel inšpiráciu pre svoje obrazy a performance v cirkusoch a herniach. Robert Whitman napriek svojmu výtvarnému založeniu považoval svoje performance v podstate za divadelné udalosti. "Trvajú v čase," napísal. Čas preňho predstavoval rovnaký materiál, ako farba alebo sadra. Na druhej strane sa začal Al Hansen venovať performance na protest voči "úplnej absencii niečoho zaujímavého v konvenčnejších formách divadla". Najviac ho zaujalo umelecké dielo "vyžadujúce aktívnu spoluprácu diváka a zasahujúce do rôznych umeleckých foriem". S vedomím, že tieto myšlienky majú svoj pôvod u futuristov, dadaistov a surrealistov, navrhol divadelnú formu, kde "jednotlivé časti sa skladajú dohromady ako v kolážach".

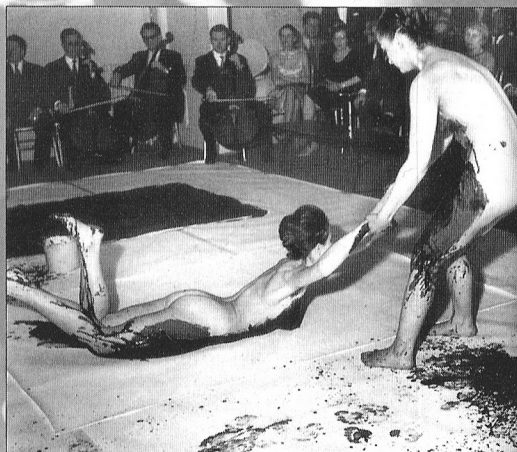
18 happeningov v 6 častiach

Kaprowova udalosť 18 happeningov v 6 častiach v newyorskej Reben Gallery v jeseni 1959 bola jednou z prvých príležitostí pre širšiu verejnosť navštíviť prvú živú udalosť, predtým viac-menej súkromnú záležitosť niekoľkých tvorcov a ich priateľov. Kaprow vyhlásil, že nastal čas zvýšiť "zodpovednosť" diváka a rozoslal pozvánky s nasledovným textom: "stanete sa časťou happeningov a budete ich zároveň aj prežívať". Zakrátko po tomto prvom oznámení niektorí pozvaní hostia dostali tajomné plastické obálky s kúskami papiera, fotografií, dreva, maľovanými fragmentmi a vyrezávanými figúrkami. Zároveň im bolo neurčite naznačené, čo možno očakávať: "pre túto prácu sú navrhnuté tri miestnosti, každá s iným rozmerom a pocitom... Niektorí hostia budú tiež účinkovať."

Tí, ktorí prišli do Reben Gallery, sa ocitli v podkrovi na druhom poschodí, rozdelenom plastikovými stenami. V takto vytvorených troch miestnostiach boli usporiadané stoličky do kruhov a obdĺžnikov tak, aby sediaci návštevníci boli donútení dívať sa rozličnými smermi. Každý návštevník dostal program a tri malé zviazané kartičky. Performance bol rozdelený na 6 častí a každá časť obsahovala tri happeningy, prebiehajúce v tom istom čase. Diváci boli upozornení na presné plnenie pokynov.

Návštevníci označení v programe ako aktéri zaujali miesta na znamenie zvonca. Hlasité zvuky oznamovali začiatok performance: meravé postavy pochodovali v jednom rade úzkou chodbou medzi provizórnymi miestnosťami, v jednej zostala nehybne stáť na 10 sekúnd žena so zdvihnutou ľavou rukou, pravou ukazujúc na zem. V susednej miestnosti sa premietali diapozitívy. Potom dvaja aktéri čítali z plagátov, ktoré mali v rukách: "hovoriť sa, že čas je podstatou... poznali sme čas... duchovne", alebo v inej miestnosti: "Chcel som večera hovoriť na tému vám všetkým tak drahú - umenie, ale nebol som schopný začať." Hrlo sa na flautu, ukulele a husle, maliari maľovali na nepreparované plátna upevnené na stenách, na vozíkoch sa dnu dovážali gramofóny a nakoniec po 90 minútach 18 simultánných happeningov sa rozvinuli na horizontálnej tyči štyri zvitky papiera medzi mužských a ženských aktérov, recitujúcich jednoslabičné slová - "but...well".

Obecenstvo bolo ponechané na seba, aby si utvorilo názor na fragmentované udalosti, pretože Kaprow varoval, že "akcie nebudú znamenať nič jasne formulovateľné v tom rozsahu, ktorý je pre tvorca zaujímavý." Podobne aj termín "happening" stratil význam: mal označovať "niečo spontánne, niečo, čo sa prihodí len náhodou". Napriek tomu sa celé dielo nacvičovalo dva týždne pred uvedením a denne počas týždenného

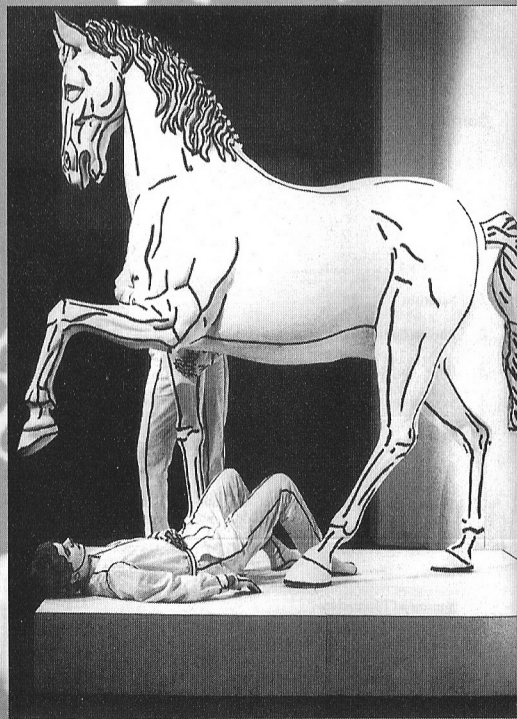


ho programu. Okrem toho sa aktéri naučili kresliť kresby spamäti, ako aj časový rozvrh navrhnutý Kaprowom, takže každá pohybová sekvencia bola prísne riadená.

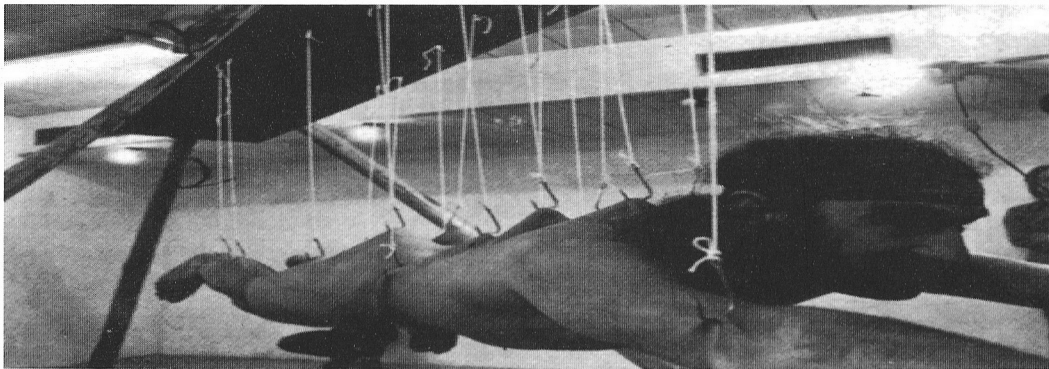
Preložil Lubomír GROCH

Ukážky sú z knihy Rose Lee Goldberg: Performance Art - From Futurism to the Present, 1988, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, New York.

Poznámka red.: Prečo uverejňujeme práve túto časť knihy? Odpoveď je logická. Zatiaľ čo akcie európskych futuristov (od 1909), surrealistov a Bauhausu (do začiatku 30. rokov), 70. a 80. rokov neustále pribúda (na Slovensku), prebratý text z knihy Rose Lee Goldbergovej tieto dve obdobia - s časovým posunom takmer 25 rokov - spája a aj mnohé v súvislosti so vznikom happeningu a performance v USA a Európe objasňuje.



PERFORMANCE A PERFORMANCE



Performance art nemožno pochopiť bez globálneho performance v show, bez tohto nútenia k vystúpeniu, aby odmaterializované oslovilo miliardové publikum. Performance art je poetickým protipólom superestetickéj dominancie. Jedno aj druhý používa scénu, ktorá obklopuje akciu alebo vystúpenie. To je dôvod na koniec divadla, lebo jeho scéna, javisko, už nekorešponduje so všadeprítomnosťou médií. Javiskom je celý svet a v ňom zase to miesto diania, ktoré je medializované. Scénou môže byť všetko! Treba len na ňu upútať pozornosť. V performance je scéna náhodným miestom nešťastia, teroru a zločinu, ale aj pretekov, hry a zábavy. V performance art sa však vytvára miesto pre jediné vystúpenie, ktoré zodpovedá senzibilite alebo želaniu performeru (umelca), a preto je najlepšie označiť toto miesto ako environment. Environment možno vybudovať dokonca aj v divadle, ale cez performance art pôsobí celkom inak ako zvyčajná scéna postavená z kulís. Performance art totiž nie je interpretáciou úlohy, ktorá má diváka väčšinou vzdelávať v pedagogickom zmysle a zabávať ho, ale je splynutím umelca s totalitou textu, zvuku a obrazu, ktorú sám vytvoril, ktorá sa zväčša uvádza iba raz.

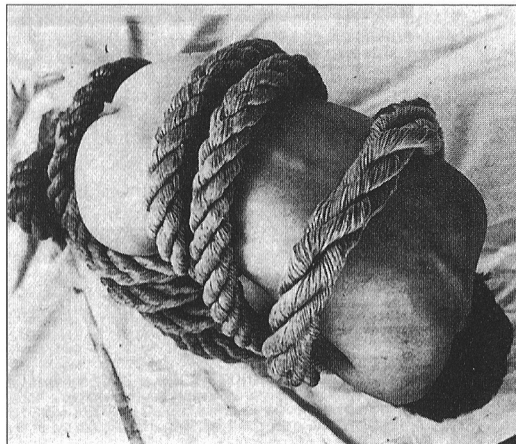
Na rozlíšenie performance a performance art možno použiť aj dva tesne pri sebe stojace, predsa však iným smerom ukazujúce pojmy scéna a "scene". Scéna pritom poukazuje späť na divadlo a na politickú a náboženskú verejnosť, ktoré mali svoje fórum alebo svoje kultové miesta. Naproti tomu "scene" - to sú miesta stretnutia, ktoré sú známe len insiderom (zasvätencom), ľuďom od "scene", a znamenajú alternatívy, otvorené formy dialógu, nové obsahy. Zvolené miesto a sebvýjadrovanie sa prelínajú, umenie a život sa navzájom stierajú, vládne tu ochota k experimentu a k hre. Ďalšími rozlišovacími znakmi medzi scénou a "scene" môžu byť pasivita a akcia. Scéna je zmeravená forma, ktorá symbolizuje rituál moci a bezmocnosti. "Scene" naproti tomu znamená samostatnú akciu, ktorá môže vyústiť do poetického aktu. Z tohto pohľadu možno scénu nazvať aj miestom kli-

še, "scene" miestom poézie, miestom momentálnej symbolizácie. V "scene" je nositeľom "ja" ktosi druhý, v scéne sa tomuto "ja" vnucuje ten druhý. Priekopu medzi obidvoma ukazuje candid camera (1948). Ak by nás bez nášho vedomia filmovali pri nejakých všednostiach, prakticky vždy je takáto situácia komická, anarchická. Preto je "scene" bližšia všednému dňu, životu, scéna zase inscenácii, ohraničeniu, vynútenej ideológii, kliše.

ŠEŠDESIADE ROKY

Historické kategorizácie sa vždy robia ťažko; ani pri performance art to nie je inak. Môžeme citovať predchodcov z minulosti, performance art ako "live art" sformulovať s futuristami. Predsa sa mi však vidí, že performance sa mohlo správne vytvoriť a etablovať až spoločne s globálnym víťazným postupom médií, osobitne televízie. Rockoví speváci Chuck Berry, Elvis Presley a iní boli prvými pravými performerami, privádzali masu do varu. Ich piesne z polovice 50. rokov sú svedectvom kvalitatívnej masovej komunikácie, rovnako ako neskoršie piesne Beatles, Janis Joplin alebo Laurie Andersonovej. Masa znamenala teraz aj urbanizmus. A o ten sa starali prví teoretici performance (ako ich dnes musíme označovať), situacionistickí internacionáli. Sondujú, o čo teraz ide, a pomocou situácie, hry, unitárneho urbanizmu, teórie momentu a chodenia sem a ta definujú všetky dôležité zložky performance art, ako sa vyvíja približne v tom istom čase. Kryštalizuje sa z umeleckých hnutí Happening, Event, Fluxus a Akcionizmus, ktoré nasledovali za sebou. Opísať performance art je však odvahou, ktorá musí rátať s mnohými neznámymi a z času na čas sa musí nútiť do vlastnej úlohy. A to preto, lebo je umením obzvlášť pominutelným, umením prítomnosti súčasnej a minulej, prinajmenšom umením rozprávania, ako to bolo. Veď každý nákras je iba napodobeninou atmosféry, a v najzriedkavejších prípadoch je napr.

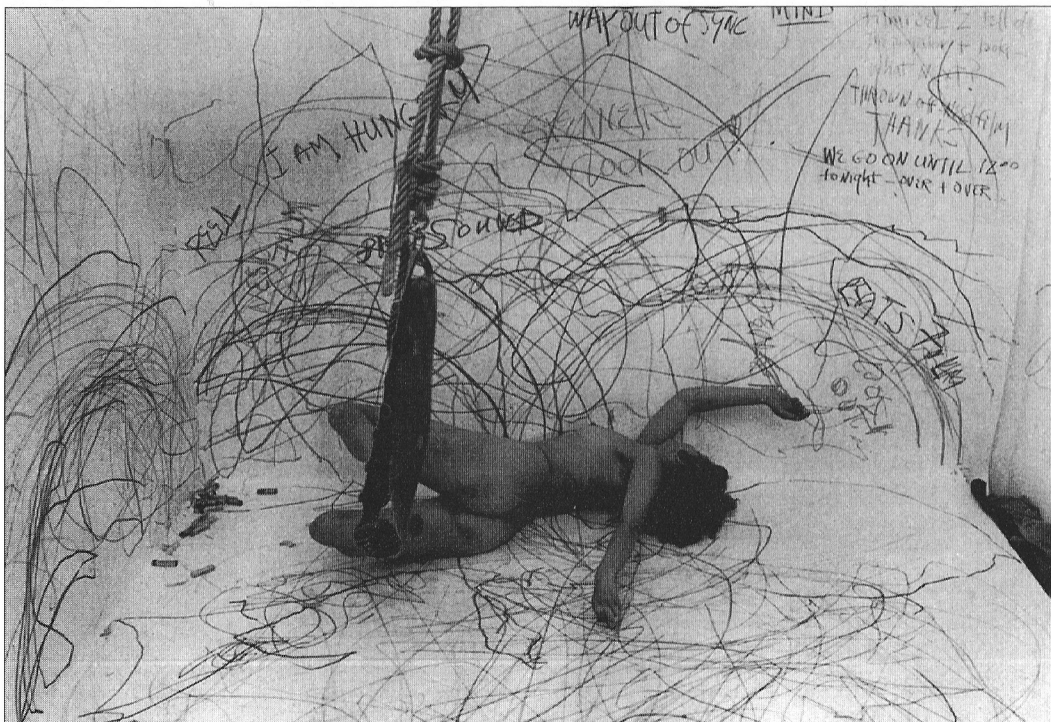
ART



fotografia taká výrečná, že môže nahradiť udalosť. Dalej vtedy, ak je - ako u Moliniera - zámerným produktom intimného performance. Predsa sme sa však naučili zaobchádzať s médiami, a tak, ako pri dobrej situačnej fotografii, môžeme čítať a pochopiť koncentrát sledu myšlienok. Recipient (príjemca) musí v rámci performance art u každodenných udalostí približujúcich sa k performance súhlasiť s iným angažmán. Musí sa vystaviť situácii, ba možno sa dokonca aj do nej vložiť. To je potom práve tá blízkosť k životu, ktorá však nikdy nezodpovedá ľahkovážnej formulke život = umenie, zdôrazňovanej v tej či inej forme v 60. rokoch. V tom čase sa o performance art mohlo hovoriť iba opatrne, lebo pozornosť sa sústreďovala na iné umelecké formy alebo pojmy. No 60. roky sú predsa len kolískou performance art tak, ako ho chápeme dnes. Je dôležité, aby sme videli, že k jeho geneze prispeli rovnakou mierou ženy aj muži.

SEDEMDESIADE ROKY

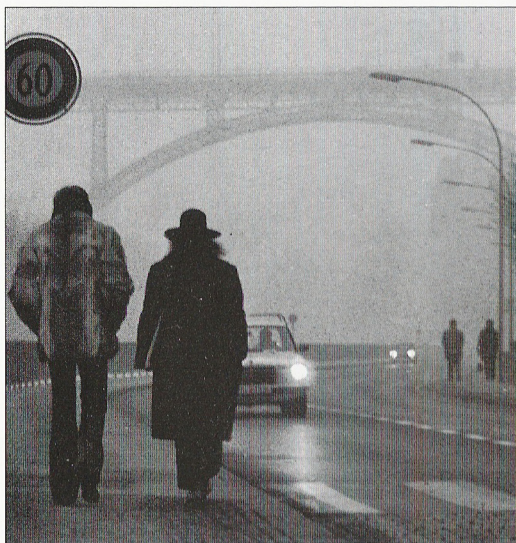
To, čo sa v 60. rokoch začalo iba opatrne, v nasledujúcom desaťročí sa stalo širokým umeleckým hnutím. Vydelením z akcionizmu, bodyworku a concept art vstupuje performance art do svojho monitorového štádia. Toto je ten bod, do ktorého dobieďajú rovnako umelci performance, ako aj video umelci. Zrkadlo, a tým aj odzrkadlenie sa rozšírilo a na jeho miesto nastupuje monitor. Pohľad už nie je priamy, ale objektívnymi prenesený do nových dimenzií. Opojenie z videnia sa môže začať. Zároveň si však možno položiť otázku, na čo vôbec má ešte zmysel pozeráť sa, čo možno spoznať a čo z Maelovho prúdu obrazov zostáva ešte obrazom. Podľa toho monitorové štádium znamená, že telo samo sa stáva projekčnou plochou, že je svojím vlastným zrkadlom, lebo ten druhý, blízky, je v tejto funkcii nahradený médiom. Prirôdzené, ešte aj niekto iný existuje ako zrkadlo, mimézis, tá je však zakrytá mimikrami toho istého: z prinútenia urobiť z povrchu takmer neprekonateľnú plochu. Monitorové štádium je teda nevyhnutnou rešeršou povrchu s povrchmi, aby sa vrstvy mohli pomaly prelínať alebo strhávať jedna po druhej ako tenké fólie. Súčasne sa zmenší žiarenie, určí sa pôvod lesku a oslepujúce svetlo reflektora sa spojí s tmou. Umelci a umelkyne performance teda pracujú predovšetkým so sebou a na sebe, žena a muž oddelene alebo nasmerovaní proti sebe. Odlúčenie a osamotenie je pre obidvoch priebežnou témou, či už zo spoločenského pohľadu



■ Stelarc: Event pre napnutú kožu, Maki Gallery, Tokio, 1976

■ Carolee Schneeman: Vzhľadom a vrátane jej možností, Nanášanie stôp, Bazilej, 1976, repro kat. Fluxus, Miláno 1990

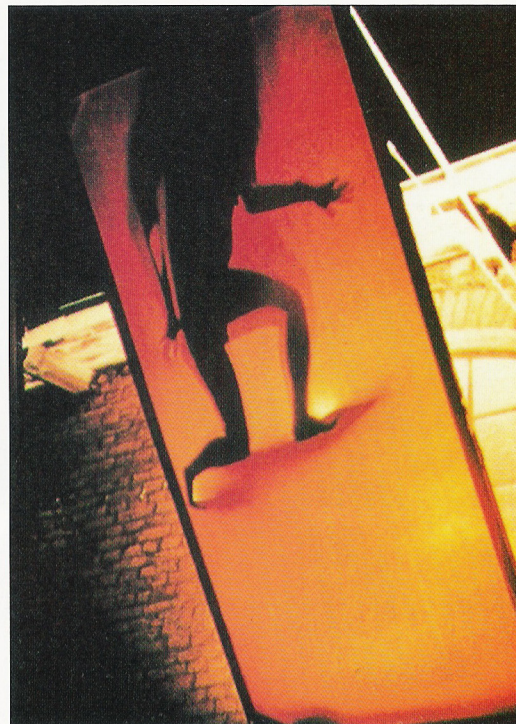
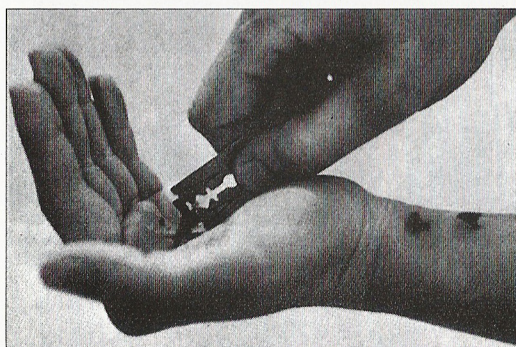
■ Maria Pohland: Seil, 1984, repro Kunstforum Intern., Aug.-Okt. 1988



alebo z hľadiska špecifickosti pohlaví. Umelkyne performance sa najskôr uchýlia k dôležitému feministickému tenoru (obsahu) o oslobodení žien: konečne existuje nové médium, ktorého vývin môžeme sledovať paralelne s videom a v ktorom majú ženy rovnako veľa čo povedať ako muži a rovnako početne ako oni



sú v ňom aj zastúpené. Neukazujú však iba utržené rany, ale novými výrazovými prostriedkami hľadajú pochopenie na báze partnerstva. Umelci performance sa nelakajú tvrdosti, s ktorou vrhajú svoje telo do boja: treba ho zachrániť pred totálnou odovzdanosťou a vydaním sa médiám. A ak sa aj použijú médiá, tak potom v tomto oslobodzujúcom zmysle intermédií. Znova a znova uvrhnúť na seba sa títo umelci a umelkyne chystajú priniesť tému telo/okolie do stavu, ktorý je záväznou výpoveďou o čase. Sú živými skulptúrami, ktoré sa vzpierajú zmeraveniu s heroickým vypätím síl. S vedomím, že telo ako materiál je pominuteľnejšie ako jeho obraz (odraz). Ak by sme kedysi boli postavili na miesto zomretých idoly, aby sme im zaručili prežitie, tak sa dnes performer/erka usilujú o to, aby sa živé telo nestalo svojou vlastnou šablónou.



OSEMDESIATE ROKY

Definitívnym etablovaním videa vďaka víťaznému postupu videorekordéra zisťujeme, aké dôležité bolo pre umelcov a umelkyne performance 70. rokov monitorové štádium. Zaručuje hravé a relativizujúce zaobchádzanie s masmédiami, na čom buduje svoje vystúpenia nasledujúca generácia performance artists (umelcov performance). 80. roky zanechávajú akoby narcistický vzťah k vlastnému telu a zafixovanosť naň, aby otvorili veľké hracie pole. Novou činnosťou je skupinové vystúpenie. Ak sa práve vďaka televízii perfektne podarilo odlúčiť individua i jeho izolácia, tak umelci performance (performance artists), ktorí sa stali veľkým prostredníctvom médií, majú zasa záujem na vytváraní pospolitosti mimo ekonomických alebo vynútených záujmových zväzov. Tým sa z performance jednotlivca ako výrazového prostriedku 70. rokov často stáva performance viacerých performerov, či už ide o skupinový performance alebo o spoločný performance jednotlivcov. Vzniká istý druh sieťového prepojenia, v rámci ktorého sú vzťahy, prirodzene, oveľa hlbšie než vzťahy väčšinou tých istých umelcov a umelkyň performance, ktorí boli pozývaní na rozličné festivaly v 70. rokoch. Performance art sa stalo zrelším a ťažším. Ťažším preto, lebo navonok sa len jemne odlišuje od všedných procesov a inscenácií.

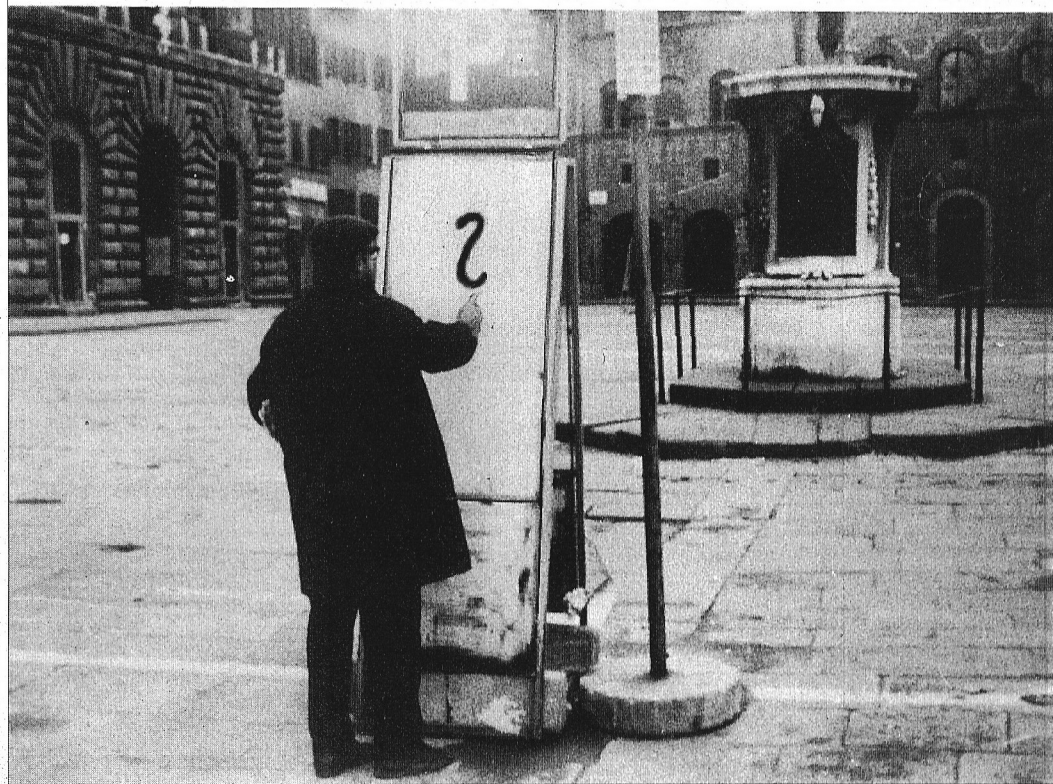
Dnes je performance art prostriedkom na spriehľadnenie medializovaného sveta a dešifrovanie jeho žiariacich povrchov a výzvou na zapojenie sa (v dobe informácií a miliárd ľudí) do diskusie a na udržiavanie dialógu. Performance art je pestovanie zmyslov, a to práve aj odhalovaním vládnúceho nezmyslu. Ak často imituje show a jej jednotlivé zložky, tak nie preto, aby im konkurovalo, ale preto, aby udržiavalo voľný styk s klíšé masovej komunikácie, s tým, čo všetci poznajú, aby si mohlo brať tieto pohyblivé kulisy a smiať sa z nich namiesto gesta poníženosť. Show môže byť prerušená aj v televízii, čo sa však stáva zriedkavo. Ale prečo by umelci a umelkyne performance nemohli predvádzať svoje vystúpenia v televízii? Ide aj o to, nepohybovať sa iba v celkom maličkom kruhu a masmédiá prenechať manažérom. Túto dilemu majú dnes všetci umelci: figurovať ako solitér minulého umeleckého chápania, geniálne prekonaného - alebo v znamení novej spoločnosti chápať umenie ako komunikáciu, ako dialóg. Jednoducho neupokojuvať svoje zlé svedomie umením ani nechápať umenie ako investičný kapitál, ale potvrdiť spolupatričnosť postojom, ktorý pôsobí oslobodzujúco a oživujúco.

Preložila Luba TVAROŽKOVÁ

Prebraté z Kunstforum International B.d. 96, Aug.- Oct. 1988



P E R F O R M A N C E



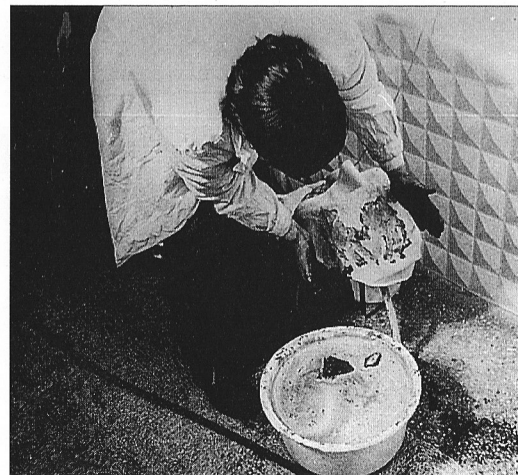
Neaplaudované, pretože priveľmi provokujúce a (pre "domáci vkus", evidujúci v najlepších prípadoch spor figuratívnych a nonfiguratívnych poetík v hraniciach obrazu a sochy) radikálne začiatky "inej kreativity", vystriedal na prelome šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov takmer hektický boom. To, prirodzene, vôbec neznamená, že by situácia bola priaznivá. Paradoxne tomu bolo naopak: euforická akcelerácia rezultovala z okupačného šoku znásobeného zradou, umelecká scéna zotrvala na svojom konzervativizme, ani keby tušila skorú lukrativnosť všetkého upadnutého a servilného, rozpacitě prihlásenie sa kritiky tvorilo skôr predpolie dezercii (napr. Gazdíkových monografií Vestenického, Kostrovej žehier nad bezideovosťou slovenskej plastiky, Petránskeho "výmeny" talentu za totalitnú superkariéru a i.). Z protestu aj z ilúzie

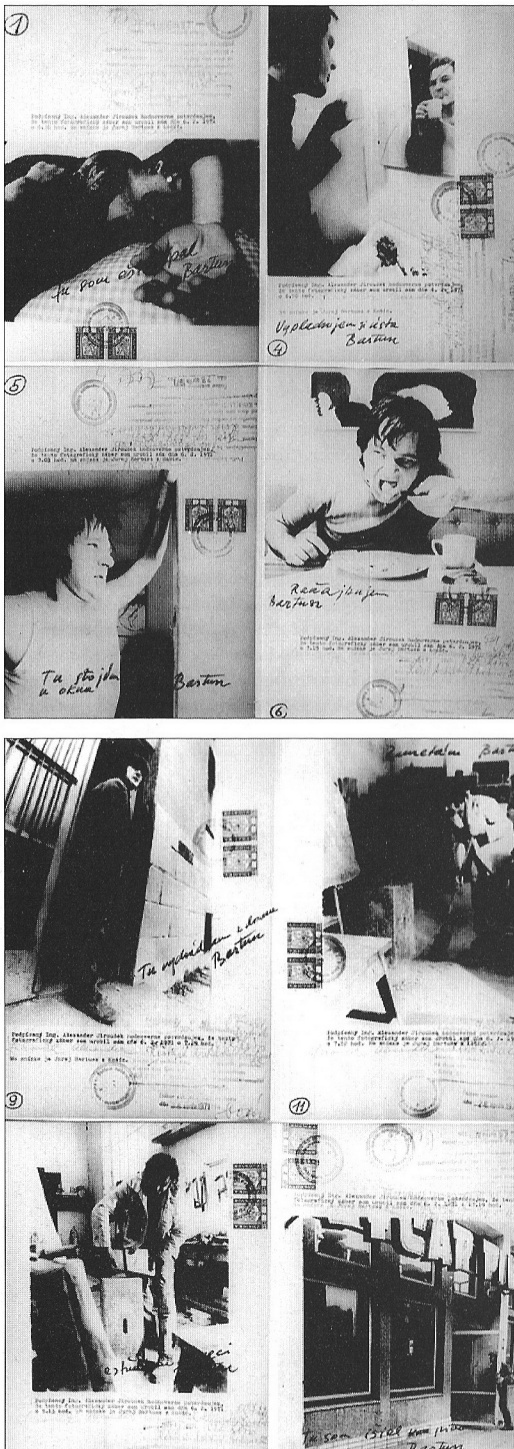
o možnosti pokračovať, z nepriznanej farchy zlyhania i neurotizujúceho ticha priprav tzv. normalizácie stali sa katalyzujúce momenty reakcií mladej inteligencie, ktorá chcela byť (v uzatvárajúcom sa domove dokonca medzinárodne) "in": medzi 1970 prudko vzrástol počet autorov pracujúcich s objektom, assemblážou a environmentom, zvýšil sa počet akcií a ich účastníci počtom (aj aktivitami) pripomínali slávnosti, športové podujatia, ľudové zábavy. (Mlynárikovi sa vtedy podarilo zainteresovať na jeho akciách také široké a diferencované vrstvy populácie, že sa tu netradične stretal k výlučnosti tendujúci intelektuál s vrstovníkom, ktorému napr. aj trivium ľudovej školy robilo ťažkosť.) Rozširujúce sa odsudky tendencií i tvorcov po 2. zjazde normalizačného Zväzu slovenských výtvarných umelcov, ktorý na jednej strane sľuboval socrealistickú vernosť štátostrane (dve desaťročia po zlyhaní tejto malignej kultúrpolitikej doktríny), na strane druhej



vylučoval z verejného života "Berufsverbotom" diskriminovaných umelcov i teoretikov, podstatne izolovali našu výtvarnú scénu od dynamických procesov euro-americkéj kultúry. "Iná kreativita" (a osobitne akčný prejav) sa dostávali postupne do zvláštnej situácie: k izolácii od Európy pribúdala istá izolácia od zvyšku neoficiálneho (alebo presnejšie - generálmi i frajerami oficiality nepreferovaného a neakceptovaného) umenia. Dokonca ani spoločné ohrozenie besnením totality po Charte 77 nevyústilo prekonanie predsudkov. Čierno-biele myslenie šťatnej pseudokultúry, jej absolútny nárok na jedinou pravdu a iné patológie poznamenávali aj tých, ktorí boli "vynormalizovaní". V rokoch pokračujúceho rozkvetu performance, ako istého typu euro-amerického akčného umenia, ako aj v nasledujúcich rokoch jeho paralelného rozvoja vo svete, teda v rokoch sedemdesiatych a osemdesiatych, silnie u nás presvedčenie o prekonanosti, zastaranosti akcie. Dokonca aj tam, kde postmoderná orientácia implikuje nedogmatické čítanie dejín umenia, čítanie bez preferencií, nechýba neinformovane netolerantná averzia. (Napr. v katalógu výstavy 5 mladých výtvarníkov v Záhorskej galérii v Senici v lete 1988 píše Jiří Olič: "Laco Teren patrí k té šťastnej generácii, ktorá do umění vstupovala v prvni poloviniě let osmdesátých a nemusela se prokousávat těžkomyšlnými 'akcemi' pozdní moderny ... a vkročila rovnými nohami do středu postmodernistického dění a k osvobozeným paletám".) Napokon, v prostredí zgrupovania, ktoré vystúpilo (s programom blízky konceptu a analytickej malbe) výstavou v SAV 1978, nebola "bad painting", či "Neue Wilde" prijímaná žičlivejšie. A naopak. Napriek tomu pokračoval "v klauzúre" akčný prejav u nás aj v desaťročiach perzekúcie, vstupoval do priateľských konfrontácií Posunov (1979-1986), konceptuálne založených projektov so zjednocujúcou (a trochu didaktizujúcou) ideou parafrázy, reinterpretácie a pod. známeho diela z dejín umenia, vyjadrujúceho zadaný problém, alebo vytváral programovo jednoznačnejšie spojenectvá Terénov I-IV (1982-1984), maľujúcich iba umenie akcie.

Roku 1980 vyšli v Amsterdame (pri príležitosti výstavy v galérii De Appel) Štrausove Tri modelové situácie súčasných umeleckých hier. Aj jeden z mála teoretikov študujúci súčasné problémy "inej kreativity" u nás (v kontaktoch napr. s Poľskom i v prehlbujúcej sa blízkosti k Budajovi a jeho zgrupovaniu, ktoré po normalizačnej diaspóre moderny opätovne nadväzovalo na staršie európske inšpirácie - na futurizmus a dada večierkov a kabaretov) však v súvisi s "mo-

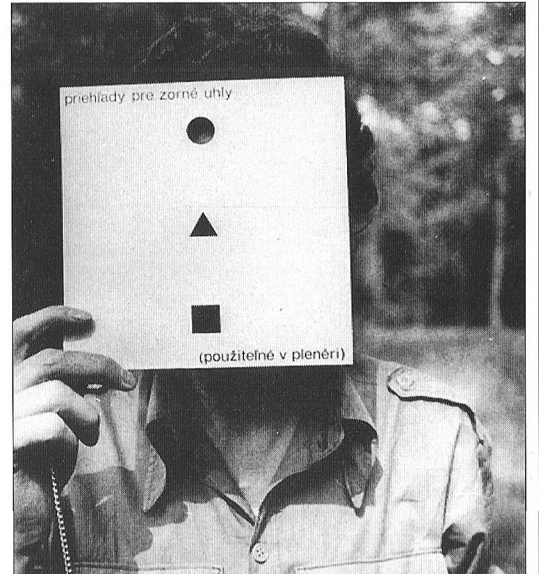
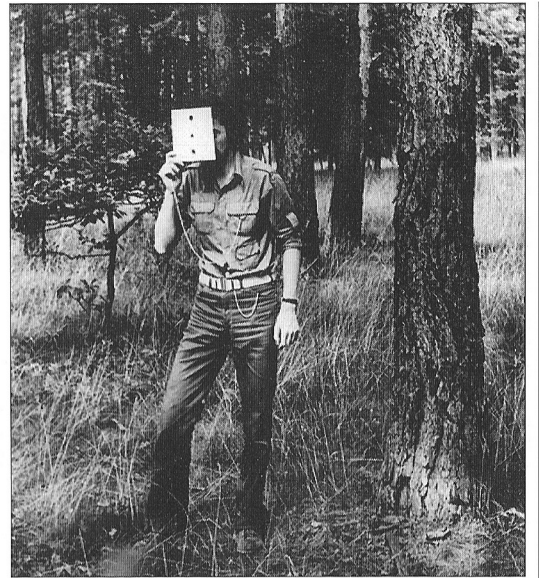




Čiháková-Noshiro v katalogu výstavy Umění akce z roku 1991 (Praha, Mánes; Žilina, Považská galéria umenia). Záslužný, no nedomyšlený a neprecizovaný projekt oživí záujem. Napr. Profil priniesie okrem trojice kritických marginalií (R. Matuščík v č. 9-10, 12 a 13-14, 1991, r. 1, ďalej len NDS, SIE a ZAO) úvahy Jany Geržovej (Umenie akcie, č. 13-14, 1991, r. 1-ďalej len UMA). Aj tak však zostáva "centrom" nových podôb umenia akcie alternatívy festival v Nových Zámkoch (o ktorom Profil referoval osobitne) od 1988. Neskoršie sa opäť, najmä od 1990, aktivizuje Adamčíak, organizátor bratislavských FIT a i. Popri "sólach" sa otvára "dialóg". 1991 sa stane performance (Meluzin, Oravec-Pagáč) súčasťou inauguračného Sna o múzeu v Považskej galérii umenia. S Jurajom Bartuszom prenikne - ako rovnocenná súčasť výstavy radu Sondy - do Slovenskej národnej galérie (ktorá dnes pod vedením Juraja Zárého ruší osobitný útvar pre súčasné umenie, lebo vraj nebude zbierať akési "matuščíkovčiny"). 1992 sa stretne s (relatívne málo rozšírenou) abstrakciou a geometriou v Bazéne. V tejto situácii sa mesačník Profil nesporne aktuálne a záslužne rozhoduje venovať tretie číslo tretieho ročníka umeniu akcie (live art) a performance.

Na rozdiel od Goldbergovej, autorky podnetnej práce o vývine live art od futurizmu a dada po súčasnosť, používajúcej termín performance ako rodový, spájajúci teda aj také typy ako event, happening, acitivity, (fluxový) koncert a performance v užšom zmysle, zaznamenávajú referáty kritikov a teoretikov v roku 1979 rozličnosť používania týchto pomenovaní, akcentujú však špecifickosť druhu, najmä vo vtedajšom spojení s korporálnym umením (body art) sedemdesiatych rokov. Prevažujúca domáca dištancia od tejto významnej tendencie, spolu s absentiujúcim vyčerpaným publikovaním napr. jej osobitnej a silnej podoby v tvorbe skupiny P.O.P. (Ladislav Pagáč - Viktor Oravec - Milan Pagáč) v rokoch 1979 - 1985 (okolo 50 pieces), teda s absenciou, ktorá tvorí jednu z najpodstatnejších častí dlžoby slovenskej histórie umenia vo vzťahu k ostatným trom desaťročiam, negatívne limitujú možnosti podrobnejšej deskripcie i kompetentnej analýzy. (Procesy v SNG, ktoré sme spomenuli, spolu s tradovaným názorom budúceho profesora Vysoké školy výtvarných umení Rusinu o pomylenosti výstavy Júliusa Kollera v SNG, môžu iba posilniť atmosféru zaznamenania a nepochopenia; ak inde zaznamenávame príklony teoretikov pôvodne prisahajúcich iba na postmodernú orientáciu k inšpirácii poetikami šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov, u nás bude záujem o mixed - a intermediálne raritou a extravaganciou.)

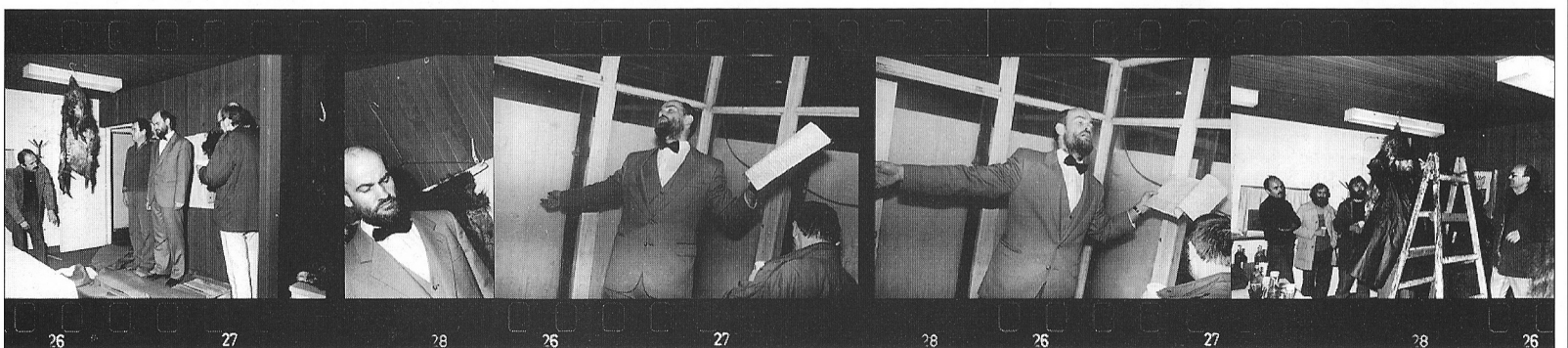
Umenie akcie na Slovensku začína svoj príbeh dvojicou happsoc Stana Filku a Alexa Mlynárčika (Bratislava 2.-8. máj 1965; 7 dní stvorenia, 1965) a Anti-happeningom Júliusa Kollera. Rok 1965 je teda v znamení protokonceptuálnych deklarácií reality (filkovsko-mlynárčikovej "artefakturalizovanej skutočnosti", ktorá je "na rozdiel od happeningu" neštylizovaná; kollerovskej "totalnej aktivity") za umelecké dielo. Koller, zrovnoprávňujúci nové tendencie s tradičnými médiami, v katalogu z roku 1967 naznačí, že ako maliar nepokladá za prízračlivé "aranžovať divadlo". Mlynárčik v rokoch 1965-1969 venuje svoje sily najmä stimulácii a adopcii "permanentných manifestácií" informácií a postojov v kresbových i textových graffiti v galérii, či in situ (od Cizelácie času, Paríž, 1965, po Bonjour M. Courbet, Chatillon, 1969). Od environmentu prejde k akcii skupiny priateľov až 1969 (Trenie, Vysoké Tatry), v roku, keď realizuje aj individuálny rituál, obetovanie nazvané Temps mort (Mont Blanc). Koller predovšetkým špecifikuje svoje anti-happeningy (od Za 365, 1965-1966 po Permanentku, 1968, upozorňujúcu "všetkých na účasť vo Velkom divadle života"); až 1968 prekonáva odpor voči "teatralizácii" a pozýva divákov na prípravu a hru na



tenisovom dvorci (Časopriestorové vymedzenie psychofyzickej činnosti matérie). Naopak, fascinácia divadelným zákonite priviedla k privátnym oslavám (Púšťanie lodičky, Bratislava, 1965) a predstaveniam (okolo 1966), v ktorých vystupuje sám, alebo pracuje s papierovými figúrkami Vladimíra Popoviča (pozri ZAO a UMA). Z jeho divadelnej skúsenosti sa teda sformovali pokusy, ktoré predznamenávajú neskoršie úsilie o performance u nás. Nie je bez významu, že aj bábkoherec a zakladateľ Divadla obrazov dáva pred-



derne znejúcim performance" (Slovenský variant moderny, Pallas, Bratislava 1992, s. 101) uvažuje skôr o pohybe v kruhu a o nadväzovaní na tradíciu: zdôrazňuje, že to neznamená doslovný návrat a opakovanie, nemá však na jednej strane dostatok domáceho materiálu, na druhej strane pravdepodobne ani nevyužíva materiály z významných medzinárodných stretnutí venovaných problémom performance v roku 1979 (Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou - Centre d'Art et Communication de Buenos Aires, Journées interdisciplinaires sur l'art corporel et performance, Paríž, 15.-18. február; New York University, Art Department - Center of Art and Communication Buenos Aires, Benátky, Palazzo Grassi, 8.-12. august), iniciovaných najmä Jorge Glusbergem. Na tieto hodnotenia i publikácie v špeciálnom vydaní "t a c" (číslo 2 z decembra 1979) reaguje až Vlasta



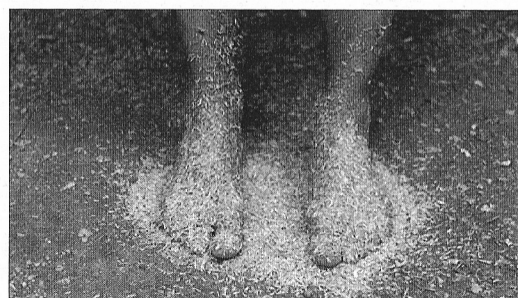
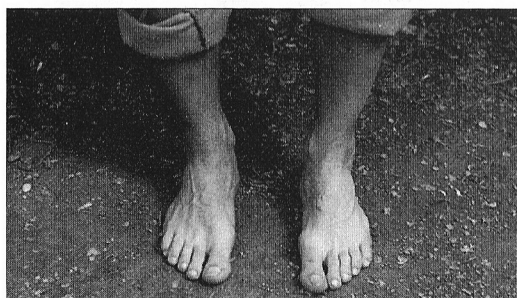
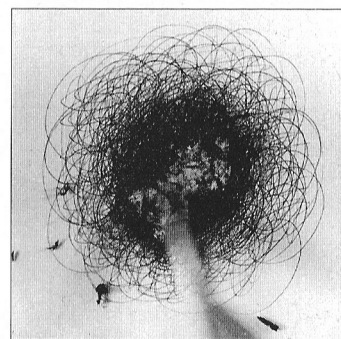
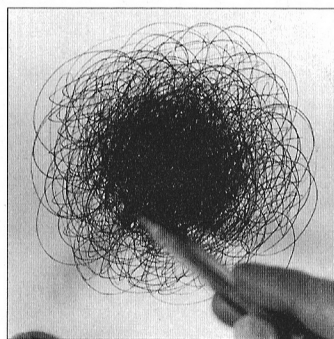
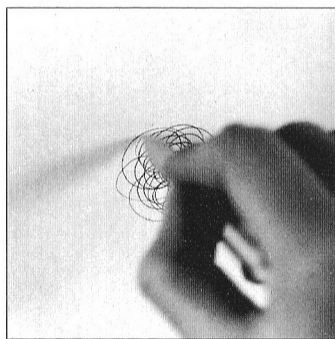
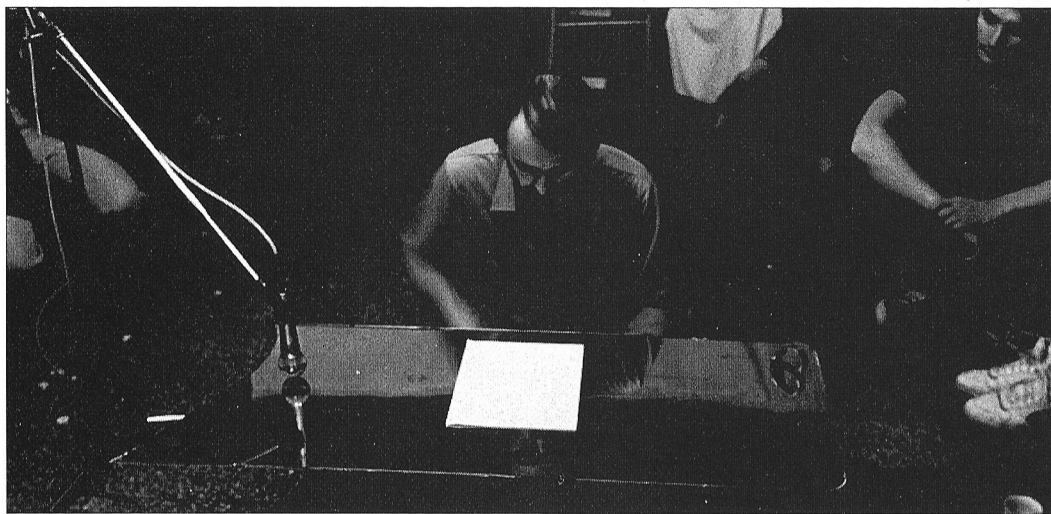
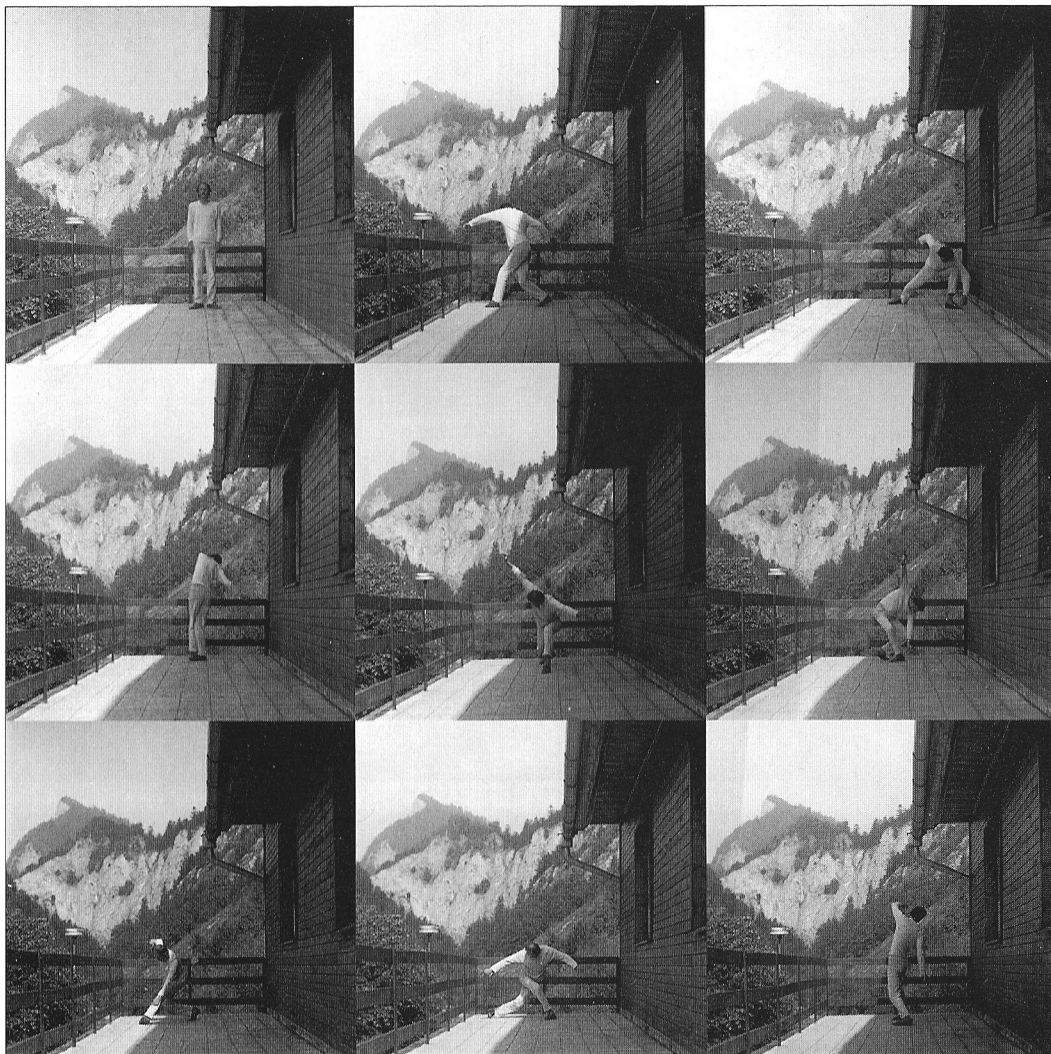
nosť fotografickému sprostredkovaniu pred live vystúpením pred divákmi. Takúto prezentáciu akčného dieľa otvára 1968 v *Nocturne Danuvius 68*, sprevádzajúcom Luborom Károm vynikajúco koncipovanú medzinárodnú výstavu mladých, Ivan Štěpán. Paralelne s hlavným záujmom o prostredie, ktoré divák nevytvára, ale ktorým je testovaný a formovaný (*Optiterciárny stabiloid*, Bratislava, Danuvius, 1968), prípadne so záujmom o relácie medzi hudbou a farebným svetlom (*Optipolytón*, Piešťany, Polymúzický priestor I, 1970; nesprávne zaraďované v *UMA*, s. 2), pripravil Štěpán pre nocturno performance realizovaný prizvanou dvojicou performerov. Osobný kontakt obradníka-hostiteľa s návštevníkmi výstavy objektov a assembláží roku 1966 (*Menu*) je takmer výnimkou: pokračoval "vystúpením pre fotoaparát" roku 1970 (manipulácia s časťou "luxusného vydania" katalógu Polymúzického priestoru I). K zakladateľským činom patrí aj činnosť s piešťanským bahnom a plátom, ktorú predviedol Peter Bartoš roku 1970 na 1. otvorenom ateliéri.

Po veľkých slávnostiach, ktoré otvárajú Mlynárčikove Svätocňné hody a Juniales (*Polymúzický priestor I*, Piešťany, 1970), ako aj Snúbenie jari Jany Želibskej (*Dolné Orešany*, 1970), prichádza roku 1972 obdobie akcentujúce individuálne akčné prejavy. Nejde len o ústup od fascinácie kolektívnym, charakterizujúcej šesťdesiate roky s výraznými vplyvmi rozličných podôb new left. Ani o silnejší podiel konceptu na našom vývine, o pôsobenie jeho vzťahu k fotografii. Motívom odchodu "do klauzúry" a vylúčenia divákov je nesporne aj stupňujúci sa dozor nad umeleckou obcou, nad "podozrivými" jedincami, nad "nezákonnými" (t.j. napríklad všetkými mimozvázovými a netradičnými) činnosťami. Fotografický záznam osobnej miniacie, gesta a mimiky využíva v akčné-konceptuálnej rovine významne Peter Bartoš, Juraj Bartusz, Július Koller, Dezider Tóth, neskoršie Michal Kern, Vlado Kordoš, Matej Krén, Peter Rónai a i. Fotografie, fotografické sekvencie, prípadné sprievodné texty z rokov sedemdesiatych a osemdesiatych nepredstavujú iba doteraz nevystavené svedectvo o sile jednej z tendencií konceptuálneho umenia u nás (v definícii idea artu), ale aj životnosti akčného prejavu, ktorý sa spojením s konceptuálnym trvalo obohatil (napr. o nový význam a dimenzie dokumentácie). Túto živosť a životaschopnosť potvrdzujú i v novej podobe sa vracajúce kolektívne aktivity skupiny okolo Jána Budaja (napr. *DSIP* 1979), skupinové realizácie "partitúr" Lubomíra Ďurčeka v rámci "divadla na ulici" 1979, široko koncipovaný *Fotbal Petra Meluzina* (1981).

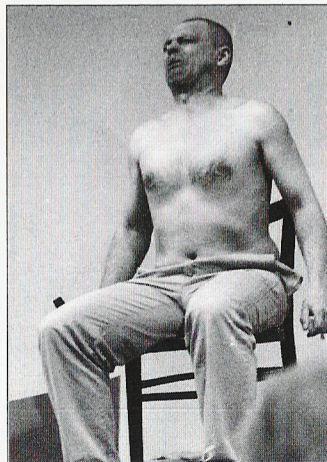
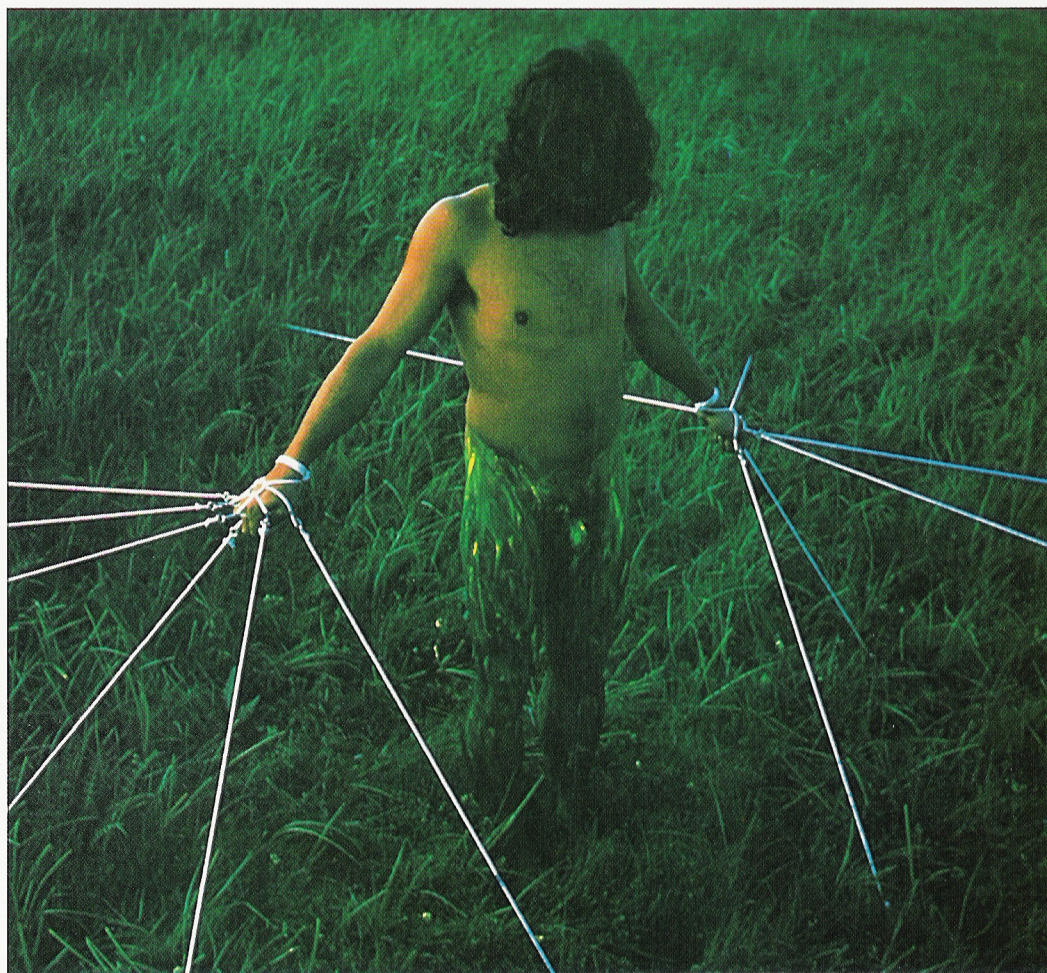
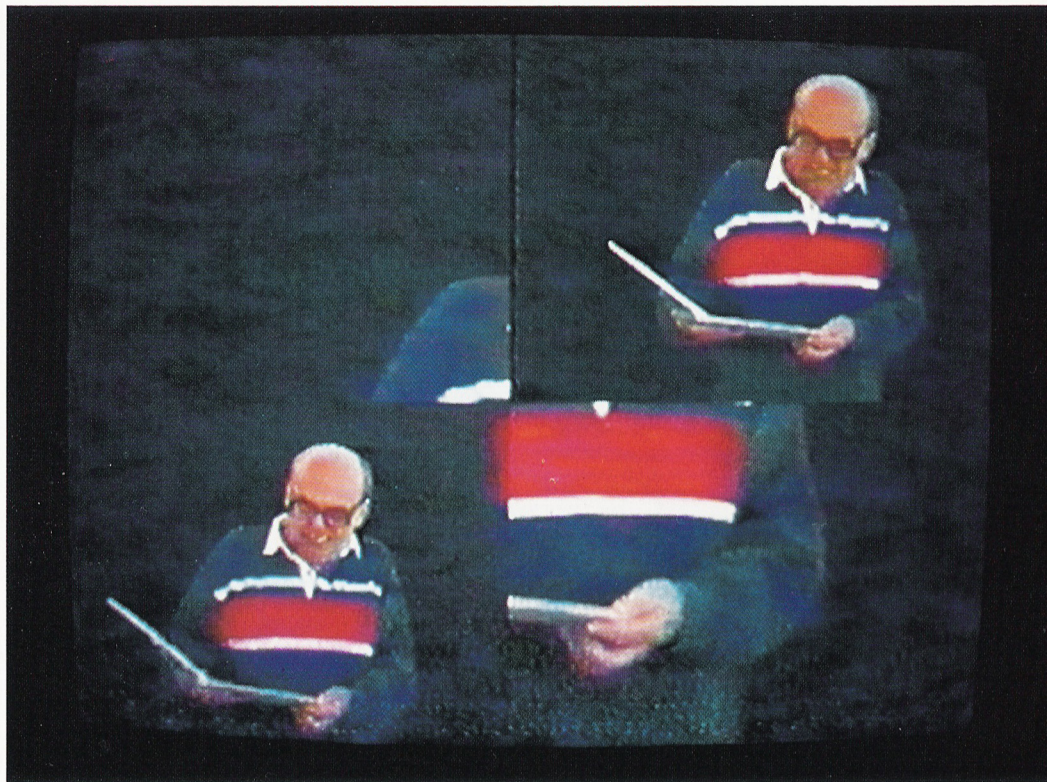
Najvýznamnejším predznamenáním súčasného performance sú však (napriek prevažujúcej absencii divákov) rituály, iniciácie, endurances a i. skupiny P.O.P. vo väčšine z 50 pieces ide - v súlade s definíciou performance - o "telo ako znak" (Glusberg), o semiotickú perspektívu, v ktorej je "performer znakom seba samého, nie niečoho iného, a to ani sekundárne" (Glusberg). Oravec a Pagáčovci, pracujúci s charakteristickou množinou kódov, predstavujú v našom kontexte tie inšpirujúce typy, tie osobnosti performance, ktoré Glusberg na benátskom stretnutí v Palazzo Trasi (1979) nadšene označil titulom "semiotic magician".

Mladší z bratov Pagáčovcov, Milan, spolu s Viktorom Oravcom pokračujú v performance, najmä v spojení s inštaláciou a v osobitnom čítaní príbehu tohto typu akcie, v čítaní, ktoré by sme mohli označiť ako kriticko postmoderné. Podobne ponímajú podstatu a podobu súčasného performance Juraj Bartusz, Lubomír Ďurček, Július Koller, Vladimír Kordoš, Peter Meluzin, Miro Nicz, Peter Rónai a i. Z hľadiska chronologického je významný rok 1988: Meluzinov performance *Z* novej tvorby vtedy polemizuje s patológiami súčasnej umeleckej situácie, Juhász organizuje novozámocký festival, na ktorom verejne predvádza Ďurček "remake" performance z roku 1977, Koller predznamenáva účasť na ročníku 1992 (akýsi "maliarsky" performance); od Meluzinovej "výstavy" *Z* novej tvorby vedie cesta k inštalácii a jej spojeniu s performance, založenie novozámockého festivalu, ku ktorému pribúdajú aktivity FIT a i., aktivizuje a koncentruje performance v konfrontácii s inými alternatívnymi prejavmi, domácimi i zahraničnými. Z hľadiska myšlienkového kontextu je podstatné, že prevaha diferencovaného prejavu nie je nostalgickým pohľadom do minulosti, ale diskusiou prelomu osemdesiatych a deväťdesiatych rokov poučeným hľadaním. Tu a dnes.

Radislav MATUŠTIK



■ Lubomír Ďurček: Pieninský hieroglyf, Pieniny, akcia, 1990 ■ Lubomír Ďurček: Demonstrácia, akcia, 1977
 ■ Lubomír Ďurček: Demonstrácia, akcia, detail, 1977 ■ Dezider Tóth: Púť k milosrdným putám, akcia, 1984. Foto z archívu Radislava Matuštiča



3 OTÁZKY

VLADIMÍROVI KORDOŠOVI

PROFIL: Čo zo svojej tvorby považujete za performance a čo už nie. Teda, kde je hranica performance?

Vladimír Kordoš: Úvodom predpokladám, že by bolo vhodné definovať význam slova "performance", ktoré sa u nás absenciou slovníka súčasného výtvarného jazyka často interpretuje nejasne alebo nesprávne. Bol som i z tohoto dôvodu rád, keď sa mi v minulosti popri zahraničnom slovníku dostal do rúk český slovník. Vydal ho ešte za totalitý Krajský pedagogický ústav v Brne, zostavila Helena Štefanová s recenziou Jiřího Valocha. Z neho citujem: Performance je anglický výraz pre "predvádzanie" alebo "predstavenie". Označuje typ akcií, predvádzaných pred publikom. Má nebadateľné presahy k happeningu, od ktorého sa líši hlavne tým, že nepredpokladá aktívne zapojenie publika, časť obecenstva na akcii. (Podrobnejší výklad tohto pojmu prezentuje A. Kaprow, ktorý ho delí na divadelný... a nedivadelný...) čiže, aby som sa vrátil k otázke, - z mojich aktivít, ktoré zodpovedajú uvedenému významu, sú to napríklad: "Salomé", "Pocta F. X. Messerschmidtovi", "Pálenie vlastného tieňa", "Orfeus a Euridika" (spoluautor M. Krén), "Pocta Brautighanovi", atď. Akcia: "Veď človek nie je blázon, aby zmokol" (spoluautor M. Krén) zodpovedá svojím významom happeningu. Niektoré z týchto aktivít sú prepojené s multimediálnymi prvkami - hudba, tanec, film, svetlo, televízia a pod.

PROFIL: Ktoré informácie - vplyvy zo zahraničia svojho času zohrali pre vás dôležitú úlohu?

V. K.: Mnohé informácie z tejto oblasti som získal od R. Filu, P. Bartoša, A. Mlynáříka, M. Adamčiaka, J. Valocha a R. Matušitka. Mimoriadnu zásluhu na získavaní aktuálnej literatúry z pražských zdrojov mal R. Cyprich, ktorému viacerí vďačíme za slušnú kolekciu zviazaných samizdatov. Nemôžem obísť jazzovú sekciu v Prahe, ktorá napriek silnému policajnému tlaku dokázala vydať niektoré vynikajúce periodiká z tejto oblasti.

PROFIL: Performance uvažuje s divákom. Aká bola účasť divákov na vašich performance - kto sa na nich zúčastňoval? Zmenila sa situácia, keď prichádzate do kontaktu s väčším množstvom divákov?

V. K.: V minulom režime sa takéto aktivity považovali takmer za kriminálnu činnosť, preto nie div, že skupina výtvarníkov ich realizovala z hľadiska bezpečnosti v uzavretých spoločnostiach. Divákmi niektorých akcií, napríklad "posunu", mohli byť len autori ďalších príspevkov. Počet účastníkov kolísal od cca 10 do 30. Výnimku neskôr predstavovala aktivita novozámockého tria R. Juhász, I. Németh a O. Meszároš, ktorí zorganizovali ako prví v ČSSR medzinárodný festival alternatívneho umenia (1978), za veľkého počtu divákov i účinkujúcich. Otvorenie hraníc umožnilo väčšiu komunikáciu i realizáciu podobných aktivít. Jedna z nich - "Cesty európskej kultúry" na ktorej participovala SNG, a na ktorej som sa zúčastnil, potvrdzovala, že podobné aktivity nepredpokladajú masovú účasť (môžu byť intímne), ale i tak všeobecne malý záujem divákov o umenie je podľa mojej mienky podmienený nízkou kultúrnou vzdelanosťou.

Zhovárал sa Michal MURIN

Podobne ako mor, aj divadlo je kríza, ktorá sa vyrieši smrťou alebo vyliečením. Mor je však vyššia choroba, pretože je absolútnou krízou, ktorá zanecháva len smrť alebo drastickú očistu ... divadelná akcia je rovnako prospešná ako mor, núti nás vidieť samých seba, akí sme, strháva masky a prezrádza ľži nášho sveta, bezcieľnosť, priemernosť, ba aj dvojitávnosť. Striasa obmedzujúcu materiálnu tuposť, ktorá prekonáva aj najbrilantnejší úsudok a hromadne odhaľuje ľuďom ich temné sily i skrytú moc, a nabáda ich zohrať šľachetnejšiu, statočnejšiu úlohu vo svojom osude, ktorý by bez nej vyzeral celkom inak."

(Antonin Artaud)

Performance art sa v mnohých svojich aspektoch zaoberá extrémami. Od začiatku 60. rokov performance európskych a potom aj amerických umelcov zápasili so zavrnutím konvenčných estetických hodnôt a definícií spochybnením a dokonca porušovaním sociálnych a morálnych tabu. Znepokojujúca povaha performancov "viedenských akčných umelcov" (Vienna Actionists) od roku 1960, ako aj "umelcov tela" (Body Artists), ktorí sa dostali do popredia začiatkom 70. rokov, tvorí dva hlavné príklady tendencie, ktorá sa často znovu presadzuje. Je to druh diela, ktoré je často charakterizované väzbou s predstavovaním intenzívne osobných, bolestivých alebo krvácajúcich akcií transformovaných do verejných rituálov, výkonov, ktoré často akoby prekračovali hranice medzi obetou a sebaukájaním.

Nezvyčajný charakter týchto performancov a silná reakcia, ktorú vyvolávajú sú do značnej miery výsledkom ich formálnej podoby. Umelec opakovane rozvíja performance so zámerom rozvinúť priamu akciu s obecenstvom. Namiesto dramatickej fikcie kladie teda dôraz väčšmi na prevedenie než napodobňovanie, čím vytvára jazyk performance art-u a odlišuje ho od ostatných divadelných žánrov. Takto však do jeho slovníka prenikajú aj vyslovene dvojzmyselné akcie, ktoré by mohli úplne rozbiť estetický rámec.

Opis 48. akcie Hermanna Nitscha (1975) od Katie Tsiakma dokazuje tento predpoklad:

"Za zvukov hlasnej hudby dáva Nitsch ako staroveký kňaz pokyny pre začiatok akcie: na javisko prinesú zabitú jahňu a zavesia dolu hlavou, akoby bolo ukrižované; potom ho pitvajú, zatiaľ čo jeho krv a mokvajúce vnútornosti padajú na biele, čisto vypraté plátno. V priebehu performancu ... vnútornosti a vedrá krvi sa opätovne vylievajú na nahého muža a ženu a upravujú sa na ich telách, miešajú sa na nich ďalšie tekuté a tuhé objekty s vnútornosťami, zatiaľ čo vykrvácané telo zvieratá sarkasticky visí nad nimi. Vyvrcholenie rituálu zjavne spočíva v totálnej identifikácii človeka so zvieratom, ľudské bytosti sú - ako ovce - ukrižované a kvapka z nich krv."

Zatiaľ čo rituál vytvára pôdu, na ktorej sa obeť stáva potrebnou a zmysluplnou, kým dramatický rituál, napodobenie akcie, oslobodzuje obecenstvo od pocitu morálnej viny za javiskovú akciu, Nitsch prezentuje zámerné porušenie morálnych a sociálnych tabu na oveľa labilnejšom základe. Podobne ako polonahý Chris Burden plaziaci sa naprieč parkoviskom posypaným sklom pri Through the Night Softly 1973 (Jemne nocou), ukrižovaný Burden, priklincovaný dlaňami k zadnej časti volkwagenu pri Trans-fixed 1974, alebo Vito Acconci masturbujúci na podlahe galérie pred obecenstvom pri Seedbed 1972, aj Nitschove šokujúce aktivity môžu prekonať schopnosť alebo potrebu obecenstva udržať estetický rámec.

Zdá sa však, že Nitschovým zámerom je vyvolávať práve takúto krízu. Jeho téma je násilný prienik cez vonkajškosť, nabúrание umelej morálnosti a správania sa, čím vzbudzuje a odhaľuje v divákovi základné a zvieracie impulzy. Tvrdí, že tým, že nás núti spoz-

návať náš "smäd po zážitku zabíjania", nachádzame svoje autentické ja a znovuoobjavujeme svoj vzťah k svetu:

"Zabiť znamená preniknúť, násilne roztrvať puklinu vo svete, ktorý nás obklopuje, a ustanoviť s ním hlboký vzťah." Z toho vyplýva, že extrémna povaha jeho performancov pôsobí ako nevyhnutný stimul pre kontakt s týmito prudkými impulzmi a tiež pre "dôkladnú katarziu", do ktorej tieto impulzy vyúsťujú:

"...je to práve táto krajnosť vo svojej najúplnejšej reprezentácii, ktorá na konci vyvoláva s pôsobivou zreteľnosťou skutočnú katarziu. Toto je najdramatickejší moment akcie. Hlboký pocit odporu preniká všade a najskôr pôsobí na diváka negatívne, ale zároveň jemne pôsobí pod povrchom predstavenia: inštinkty sú upokojené, otupené, sublimovali sa."

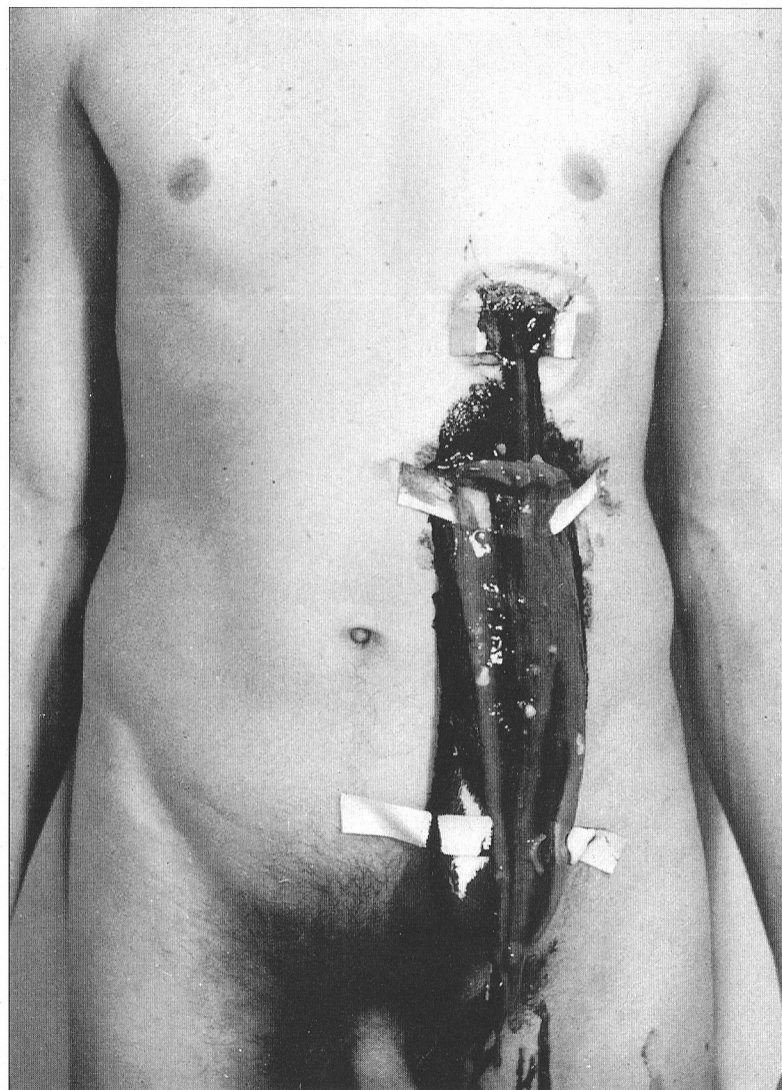
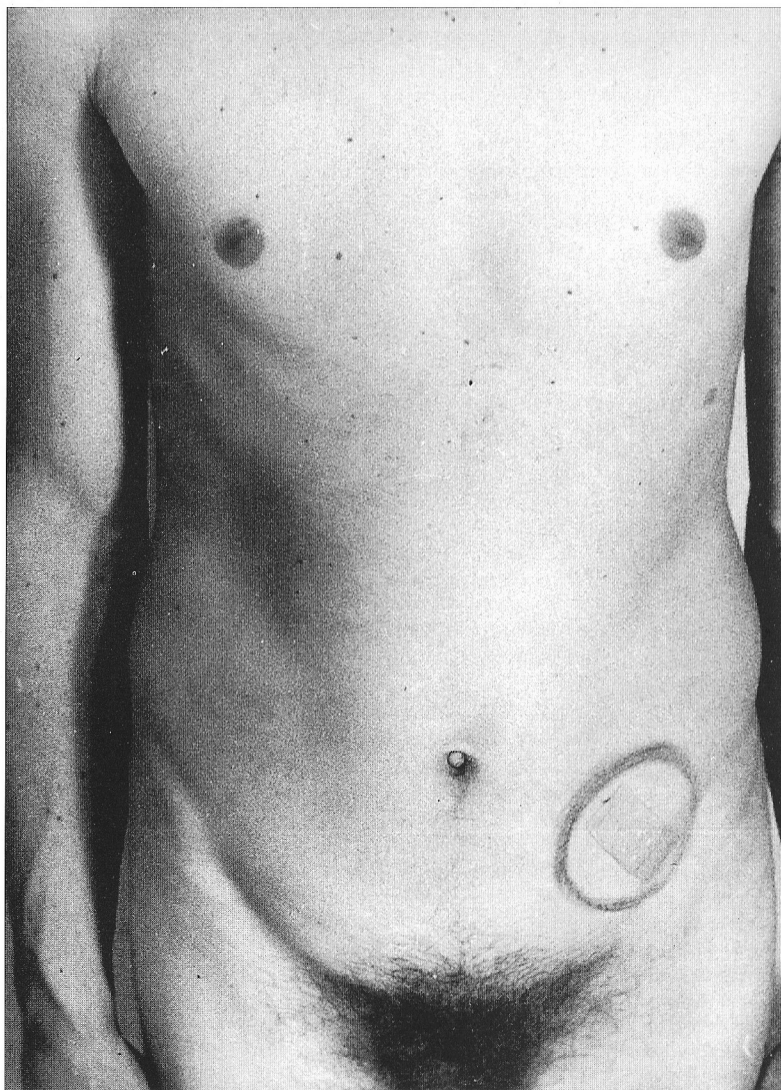
Akoby si Nitsch želel prinavrátiť do divadla bolestivý element priameho násilia. A tak odmieta fikciu "typickú pre klasické divadlo" v prospech krvavých rituálov, využívajúcich teplú krv a vnútornosti čerstvo porazených zvierat, ktoré, ako verí, môžu vyvolať hlbšiu odozvu. Avšak práve Nitschovo úporné hľadanie krajností odhaľuje základné nepochopenie povahy katarzickej odozvy. V skutočnosti práve odstránením morbidnosti zo scény vtiahneme diváka do akcie a umožníme mu hlbšiu emocionálnu skúsenosť.

S. H. Butcher vo svojom komentári k Aristotelovým Básňam zdôrazňuje práve tento moment konštatovaním:

"Tragický strach, aj keby vyvolal vnútornú triašku v krvi, neparalyzuje myseľ ani nechromuje cit, tak ako to dokáže priamy pohľad do tváre hroziacej katastrofy. A to preto, lebo tento strach, na rozdiel od strachu všednej reality, je založený na myslenej jednote so životom iného. Divák sa povzniesie nad seba samého. Stotožňuje sa s tragicky trpiacim a cez neho s celým ľudstvom.

Vtip je v tom, že najhlbšou katarziou je estetická skúsenosť. Navrátiť bolesť do akcie na scéne, a tým ohroziť estetický zážitok obecenstva, znamená jednoducho riskovať krok späť do "všednej reality", a tým "paralyzovať myseľ a ochromiť cit."

Problémy bytostne obsiahnuté v Nitschovom diele jednako vyslovili priamo mnohí umelci a je jasné, že takéto dielo často nabúrava krehkú rovnováhu tým,



že "hrozbu" voči divákovi presúva do centra účinnosti diela.

Nitschova potreba útočiť na "masku", prelomiť aké si odcudzenie použitím extrémnych metód, je napriek filozofickým a formálnym rozdielom paralelná s mnohými európskymi a americkými prácami. Umelci ako Chris Burden, Vito Acconci, Barry Le Va, Marina Abramovic, Gina Pane predvádzali pôsobivé a bolestivé performance, ktoré ich privádzali do centra fyzickej a psychologickéj krízy. Tu často akcie umelca napáda formálny vzťah medzi vystupujúcim a divákom, zámerne podryva divákovu schopnosť udržať si odstup od estetického objektu. Pri skúmaní týchto procesov sa však takéto dielo nepokúša iba zničiť formálny odstup diváka, ale usiluje sa skôr zvýšiť vedomie extrémnej obtiažnosti kontaktu ako takého. Performance Vita Acconciho zo začiatku 70. rokov smerujú práve k takýmto napätiam. "Hand and Mouth" (Ruka a ústa), nafilmované v roku 1970, Acconci opisuje ako "strkanie ruky do úst, až sa dusím a som nútený vytiahnuť ju - čo sa opakuje počas celého filmu".

V Conversione 1, ktoré boli najprv vydané a dokumentované ako "photo-piece" v októbri 1970 a neskôr sfilmované, pokúšal sa Acconci "zmeniť svoje pohlavie", vyformovať sa do podoby ženy "prikladaním horiaceho plameňa na svoje prsia, vypálením chlpkov. Pokúšam sa urobiť si ženské prsia tým, že sa za ne fahám." Vito Acconci v "A Retrospective: 1969-1980" opisuje nasledujúci film: "Conversions 1 (svetlo/odraz/automatika). Obrazovka je tmavá; je tu pohybujúce sa svetlo; postupne vysvitá, že zdrojom je sviečka, pohybujem sviečkou pred sebou. Kamera je statická, sviečka osvetľuje časti môjho tela v tme, vidno ma od pásu nahor. Keď si zdvihnem sviečku k prsiam, kamera sa prudko zdvihne: potom znehybnie, kým si sviečkou vypalujem chlpy na obidvoch prsiach a potom, keď mám hrud' odchlpenú, potahujem každý prsník v márnom pokuse vytvoriť ženské prsia." Acconciho "esej" Adaptation Studies opisuje osobné následky takýchto performancov a objasňuje štruktúru a účinok jeho akcií. Činnosť, ktorá ho vedie k cieľu; pchanie si ruky do úst, pálenie chlpkov; je "stresovým činiteľom". V dôsledku odozvy na "stresový činiteľ" predstavenie vzniká a napreduje, počiatočná "poplašná reakcia" a "hľadanie smeru" prekoná vedomá "adaptácia" na stres, pohyb k cieľu a rozhodnutie dospieť tak ďaleko, ako je to len možné. Toto v zásade vedie k "zlomu"

predstavenia, vzhľadom na stres a nedosiahnuteľný cieľ, ktorý by ho zmiernil. Toto "krútenie sa" sprevádza Acconciho "vyčerpanie", jeho osobné pokorenie a vyústenie do stavu, kde sa "rozšypal na kusy" pod tlakom námahy, pod tlakom pokusu "prispôbiť sa". Acconciho záujem o takúto prácu dohnané do extrémnu, korení v emocionálnych dôsledkoch jeho nepretržitej aktivity, ktorú ženie do extrémnu vo svojich poznámkach k "Hand and Mouth". Acconci upozorňuje na svoje "vyčerpanie - čím viac to robím, tým je to horšie - adaptácia tu môže znamenať len to, že by som mal vedieť zhltnúť svoju ruku - tlak do môjho vnútra ma chce roztrhnúť". Tým, že Acconci ide nadoraz, "odhaľuje" sa divákovi, tým, že sa doženie k fyzickej a emocionálnej strate kontroly, vynorí sa jeho "vlastné ja". Poznemenáva, že "...preto som sa vystavil stresu lebo to bol spôsob, ktorým som sám seba doviedol do stavu vyčerpania, inými slovami, straty sebakontroly, aby som bol zraniteľnejší, otvorenejší voči divákovi." Tieto predstavenia sa snažia vyvolať skutočnú krízu v tele a myslí umelca. Acconci takto ponúka samého seba divákovi, akoby sa obetával v zúfalom pokuse nadviazať kontakt. Jednako však sú tieto akcie veľmi rozporuplné. Acconciho fyzické a psychické zrútenie sa "pre" diváka má vyvolať pocit zodpovednosti, ide o priamy útok na diváka. Súčasne s týmto útokom, sa však Acconci výrazne distancuje od svojho obecenstva. "Hand and Mouth" a "Conversions 1" sú zaznamenané na filme. Tak Acconci zdôrazňuje svoju vlastnú izoláciu, neschopnosť obecenstva konať, ich voyeurizmus. Acconci sa otvára divákovi a zároveň mu nedovolí priblížiť sa a nakoniec predstavenie vytvára napätie medzi formálnym vzťahom medzi divákom a interpretom a Acconciho frustrovanou snahou čeliť tejto separácii, jeho zrúteniu a sebaodhalením. Takéto performance majú svoj podiel v širokom toku diel vznikajúcich v rámci rôznych foriem performance art od 50. rokov. Mnohé z happeningov kombinovaním "nájdenných" a urobených objektov podmienených a náhodných aktivít v prírodnom a mestskom prostredí, zámerne podryvajú fyzickú a konceptuálnu integritu umeleckého diela. Dielo predostierajúce divákovi mätúce, všetko zahalujúce množstvo udalostí, zámerne podryva schopnosť diváka pohybovať sa v estetickom rámci. George Brecht, ktorého dielo odráža mnoho z ducha a výrazu Fluxu, sa podobne usiloval o "borderline art" (hraničné ume-

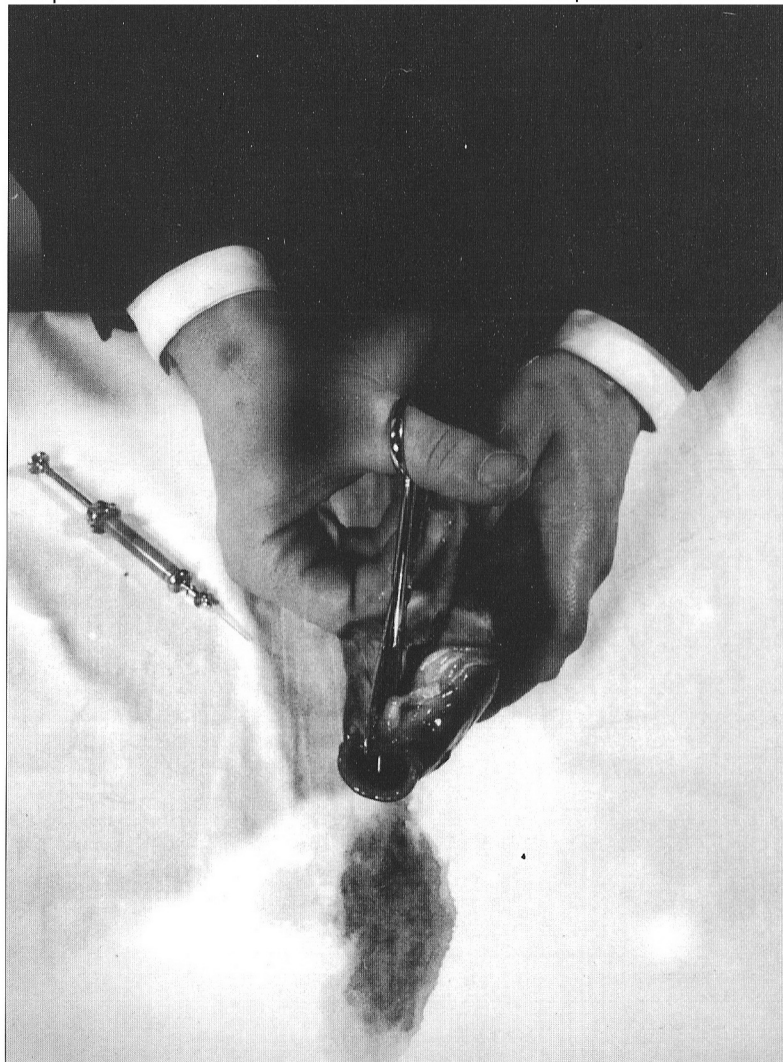
nie), kde sa definície umenia a života zahmlievajú a divák zneistie vo vzťahu k tomu, s čím sa stretáva.

Nebezpečie takýchto nitschovských predstavení tkvie v tom, že pri pokuse vyvolať krízu môže interpret prekročiť istý bod tým, že ignoruje napätia a vzťahy, z ktorých takéto dielo čerpá svoj náboj. Pre Acconciho a mnohých jeho súčasníkov performance predstavuje predovšetkým dohovárание sa s divákom. Prudké zmeny v diele mnohých body-artistov od konfrontatívnych performancov z neskorých 60. rokov až po "inštalácie" a objektovo založené diela z polovice 70. rokov odrážali ťažkosti, ktoré také "interakčné" performance predstavovali. V prípade Acconciho sa jeho práca radikálne zmenila, keď hľadal čo najprimeranejšie spôsoby ako vťahnúť diváka do aktívneho kontaktu.

Pre Artauda, Theatre of Cruelty (Divadlo krutosti), nutnosť extrémnych metód a potreba vyvolať krízu nikdy neznamenala jednoduchú fyzikálnu deštrukciu. Jeho hľadisko bolo pevne zakotvené v poézii a metafyzike, z ktorých jeho divadlo čerpalo svoju silu. Vo svojich poznámkach o Theater of Cruelty uvádza jednoznačne: "... veríme, že v poézii sú živé sily a že obraz zločinu pôsobivo predvádzaný na javisku je pre myseľ nekonečne nebezpečnejší, ako keď sa ten istý zločin spácha v živote."

Preložil Michal MURIN
PERFORMANCE No 56-5

Výstava RÁNY A MYSTÉRIA - Pozice ve Vídeňském akcionismu v Jízdárně Pražského hradu (február - apríl 1993) sprístupňuje tvorbu Hermanna Nitscha a Rudolfa Schwartzkoglera.



FLATZ

Som skôr krysa než...

Justin Hoffmann: Považuješ sa za duševne spriazneného s umelcami ako Nam June Paik, ktorý v záujme oslobodzujúceho šoku roztrieskal husle, šoku, ktorý môže uvoľniť myšlienkové pochody? Naozaj si myslím, že tvoje práce podnecujú nové myšlienky.

FLATZ: Prítom však šokové prvky, s ktorými pracujem, sú vizuálne faktory, ktoré vyžarujú vizuálnu, haptickú brutalitu, ktorá sa uskutočňuje priamo a divák ju môže bezprostredne mentálne sledovať a fyzicky zažiť, a ktorá funguje vo viacerých zmyslových rovinách - vizuálnej, akustickej a čuchovej - v závislosti od prostriedkov, ktoré používam. Úlohu zohrávajú aj ďalšie veci, ako napr. prvky kompozície. Napríklad operná speváčka ako nástroj je perfektne trébované, disciplinované telo, ktoré nedovoľuje žiadny alebo len veľmi obmedzený slobodný pohyb. Keď som pozoroval opernú speváčku a jej telesný tréning, videl som, aký je a aj zostane obmedzený - je to stelesnenie 19. storočia. A práve oddelenie umenia 20. storočia od umenia 19. storočia vzniklo čiasťočne šokom, v maliarstve rozložením alebo rozbitím klasickej kompozície obrazu a obrazových tabu, potom na prelome storočia to boli dadaisti a futuristi...

J: Treba spomenúť aj kubistov, ktorí rozložili predmet obrazu a rozdelili ho na fazety.

F: Správne, ale kubizmus sa ešte odohrával vnútri klasickej disciplíny, ako malba, sochárstvo a kresba, kým dadaisti urobili krok ďalej a zahrnuli aj telo alebo priestor, vytvorili vzťah čas-priestor-telo. Ich umelecké diela boli prvým základným odklonom od tabuových maliieb na dreve, od statických skulptúr a od klasickej médií: dreva, kameňa, papiera alebo plátna. Ďalší odklon sa konal v 50. a 60. rokoch - po Action Painting - v Amerike bol "happening" a v Európe Fluxus s viedenským variantom akcionizmus. Tento vývin bol pre mňa veľmi dôležitý, keď som začal študovať a bol som mladým umelcom, intenzívne som sa tým všetkým zaoberal.

J: Ty si síce rodený Rakúšan, ale napriek tomu v skutočnosti nepatríš do kruhu viedenských akcionistov, lebo v ich prácach, ako napr. u Hermanna Nietscha, je v popredí psychologický aspekt, zatiaľ čo ty vo svojich akciách uprednostňuješ chladnejší a sociologickejší prístup.

F: To je pravda. Ja by som sa označil skôr za "etológa" - v uvoľnených - v umení, ktorý skúma nielen sociologické, ale aj iné javy. Konečným cieľom mojich výskumov nie je varujúco zdvihnutý prst. Oveľa väčšia ma zaujíma poukazovať na simultánnosť vecí alebo sa nimi zaoberať, mám na mysli to, že v tom istom čase niekde prebieha vojna a niekde inde nádherná oslava narodenín. A obidve nemajú priamo nič spoločné, ale v širšom kontexte majú, lebo cyklus života a smrti je uzavretý kruh. Podobne vidím aj umelecký systém. Nakoľko môže mať ešte dnes umenie spoločenský dopad alebo do akej miery sa stalo slepou uličkou, do ktorej môžeš vojsť ale nie vyjsť, lebo sa samo izolovalo od spoločnosti a už nemá spätnú väzbu. Zaujímať sa o spoločenské javy, ktoré sa dajú zaviesť do umenia a ktoré nakoniec majú dopad na spoločnosť. V tomto ohľade je pre mňa dôležitý prístup Warhola a Beuysa. V prípade Beuysa je to menej jeho formálny prístup k umeniu než spôsob, akým sa kontaktuje s verejnosťou, a v prípade Warhola rovnako oboje.

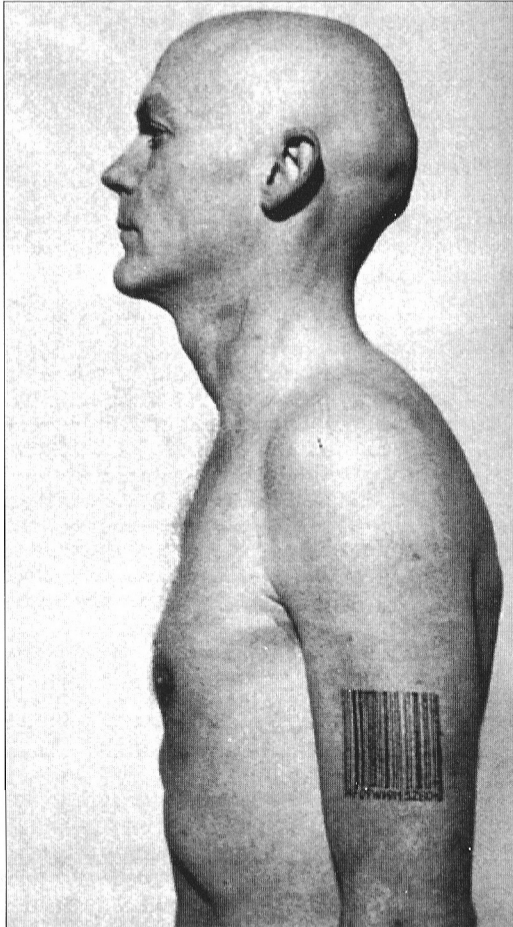
J: Agresívne umenie, ako ho ty prevádzkaš, napr. demontáž, vyjadruje určitý prístup, ktorý je zdanlivo v súlade s príslušnou érou. Považuješ svoje práce za metafory pre deštruktívne procesy, ktoré práve prebiehajú? Kde nachádzaš túto deštruktívnosť, ktorá sa v твоjich dielach objavuje v umelecky transformovanej forme?

F: Agresivita a/alebo deštrukcia existuje v mnohých rozličných formách: niektoré sú veľmi tiché a jemné, iné tiesnivo priame. Názznaky možno vidieť v zmene našich

miest, architektúry, životného prostredia a komunikácie, ktorá napokon pochádza z agresívnych foriem agresívneho systému - kapitalistického systému - ktorý je podľa zásady "Podrob si Zem" založený na kresťanstve. Verím, že kapitalizmus mohol vyrásť len na základe kresťanskej viery, nie je to náhoda, že sa nevyvinul z nejakej ázijskej filozofie. Kresťanstvo so svojimi odchýlkami tiež umožnilo vznik protifilozofie, a to marxizmu.

J: Aký druh agresívnych situácií, momentov, keď systémy do seba narážajú, keď sú ľudia prítlačení k múru, aký typ konfliktného materiálu sa môže stať témou tvojej umenia? V protiklade s ostatnými umelcami, ktorí dnes hľadajú harmóniu.

F: Nezaujíma ma harmónia alebo lepšie povedané nesprávne chápaná harmónia. Myslím, že násilie a agresivita sú vitálne pudy a vlastnosti, ktoré sú v každom člo-



veku - je to len záležitosť ich usmernenia - a že násilie, agresivita alebo deštrukcia sú protiváhou k láske, nežnosti a harmónii. To existuje všade, v každej živej bytosti, dokonca aj v rastlinke, ktorá si nájde puklinu v betóne a razí si cez ňu cestu. Alebo rastlina, ktorá odoberá druhej rastline svetlo. Aj tu existujú formy agresivity, ktoré sú oveľa subtilnejšie, tak ako aj v živočíšnej ríši, ale u človeka sú oveľa zreteľnejšie formy, lebo človek sa naučil myslieť, čiastočne sa stal pánom svojich pudov alebo sa s nimi naučil rátať. Spoločnosť, v ktorej žijeme, je čiastočne poznačená agresiou, ktorá sa celkom otvorene používa ako forma komunikácie vo svete biznisu. Prejavuje sa aj vo svete umenia, najmä na umeleckom trhu. Skupiny ako "Einstürzende Neubauten" (búrajúce novostavby), ktoré majú podobný hudobný program ako mám ja vo výtvarnom umení a ktoré tiež prekračujú hranice rovnako ako ja v mojich prácach, používajú násilné prostriedky, a tým uvoľňujú potlačanú nahromadenú agresivitu.

J: Je pozoruhodné, že ty používaš určité prístupy a motívy zo subkultúry, ako napr. motorové píly, ktoré v "chainsaw massacre movies" (filmoch s masakrami ručnou motorovou pilou) nadobúdajú zvláštnu aktuálnosť. Alebo že vystupuješ podobne ako určití pop-muzikanti a skupiny, napr. Henry Rollins, ktorý používa násilie ako vyjadrovací prostriedok. Tieto formy subkultúry sa znovu a znovu objavujú v твоjich prácach. Vidíš tu nejakú príbuznosť?

F: Veľmi blízku príbuznosť. Násilie je ohromná energia, ktorá je prenosná, lebo pôsobí telesne, dokonca aj keď je človek postavený zoči-voči násilniu alebo keď sa na ňom priamo nezúčastňuje. Ale keď "Neubauten" predvádzajú na javisku spektakulárnu show alebo keď Henry

Rollins privádza svoje telo do úplného vyčerpania, ty, divák, cítiš, ako veľmi sa agresivita - dokonca aj fyzická agresivita - prenáša hlasom, za pôsobenia hudby.

J: Alebo Iggy Popp, ktorý často rozbiť na svojej nahej hrudi fľašu.

F: Samozrejme. To siahla oveľa ďalej, až k Jimovi Morrisonovi. V hudbe cítili mnohí umelci nutkanie robiť také veci. Nie je náhodou, že toľkí ľudia, čo v 70. rokoch študovali umenie alebo boli umelcami, prešli k hudbe, lebo iné umenie im už neumožňovalo vyjadriť životný pocit, o čo skutočne ide. Pre mňa bolo tým médium, do ktorého som ho mohol preniesť, performance. Dobrá hudba podľa mňa vždy prenášala nejaké poslanstvo, a verím, že aj dobré umenie ho vždy prenáša. Formalizmus ma nezaujíma. Preto obsluhujem všetky médiá, alebo lepšie povedané, používam všetky médiá, lebo mi ide predovšetkým o publicitu. Dosiachnutie publicity v umení považujem za podstatnú záležitosť alebo kritérium. Nezaujímať sa o psychoterapeutické umenie, to je ateliérové umenie. Moja práca je kŕmená životom, a ten prevádzkam do reči foriem, ktorá sa reprodukuje v umení. Preto som možno väčším hudobníkom alebo spisovateľom než mnohí umelci, ktorí sedia a onanujú vo svojich slovinových vežiach a nikdy ich neopúšťajú. To je umelý svet, svet púz a zdani.

J: Zdá sa, že ďalšia vec, ktorá v твоjich prácach zohráva úlohu, je smrť. Mám na mysli prácu, kde rozbiť svojím telom zrkadlo, alebo "Demontage IX", pri ktorej sa pohybuješ ako kyvadlo medzi dvoma ocelovými platňami. Približuješ sa tu k istým hraniciam, kde sa už človek bojí o svoj život. Hrá smrť, alebo skôr téma smrti, v tvojej práci špecifickú úlohu?

F: Povedal by som, že nejde o špecifickú tému v pozadí mojej práce, ale že smrť je súčasťou života. Nebojím sa smrti, lebo už som prišiel k takej hranici, kde som jednoducho vedel, že by bol so mnou koniec, keby sa niečo pokazilo. Viac sa však zaujímam o rozvoj vedomia a jazyka foriem, ktoré sú hmatateľné a ktoré skutočne fungujú. To je napokon tiež umenie. Navrhujem niečo, kde pracujem s veľkým rizikom, úmyselne s veľkým rizikom, ktoré však zanecháva len celkom malé zvyškové riziko, ktoré sa nedá dopredu vypočítať. Ide vlastne o plánovanie. Umenie je plánovanie, plánovanie pohľadu na svet, plánovanie formy. Podstatná je tiež realizácia, stelesnenie toho, čo si vymyslíš alebo čo máš v hlave. A preto je pre mňa veľké riziko dôležité: ukazuje mi, či bolo plánovanie presné alebo nie, a ak sa niečo pokazí, potom to bola posledná vec, ktorú som urobil. Ale keď vec, ktorú si vymyslel s takým extrémne veľkým rizikom dobre dopadne, potom prichádza moment naplnenia... môže sa to takmer nazvať spasením, ktoré ňa dovedie na hladinu vedomia, kde si staviaš stále vyššie ciele a jednoducho chceš vedieť, v akom rozsahu môžeš využiť slovník foriem. Si ako jazdec formule 1, ktorý zmechanizoval určité formálne sekvencie a ktorý sa pokúša len zvýšiť svoju silu koncentrácie. Myslím, že podobne vysokú formu koncentrácie a presnosti si vyžaduje aj dobré umenie.

J: Považuješ sa za teroristu umeleckej scény?

F: Nie...

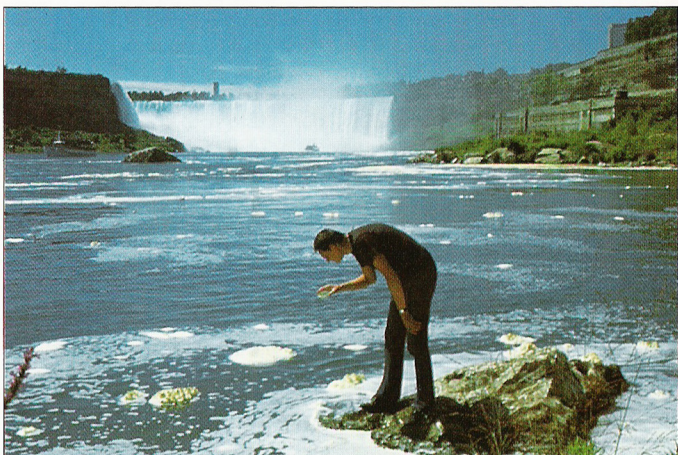
J: Keď niekto robí akcie, súvisí to s tým, že odmieta predovšetkým konvenčný spôsob umeleckej tvorby, že hľadá adekvátny spôsob zaobchádzania s materiálom, že bude do objektu radšej vráť zbijačkou než ho malovať?

F: To samozrejme tiež, ale všeobecne ide o to oslobodiť sa od materiálu, o jeho voľné používanie. Skutočnosť, že už neexistujú produkty, je acyklickým vzťahom k trhu. To, čo som zaviedol, je vedomie alebo účasť alebo možnosť reflektovania. Inými slovami, vezmeš si so sebou mentálny obraz, nie materiálny, hmota tam zničená zostáva.

J: Takže nie sú žiadne relikty?

F: Nejde mi o relikty, ja nebudujem žiadne relikviere. Existujú fotografie a ja používam fotografie ako fotografické práce. Ale keď myslíš na Nietscha alebo Paika, táto rovina ma nezaujíma. Práca sa prenáša len v origináli, to znamená účasťou, byť pri tom.

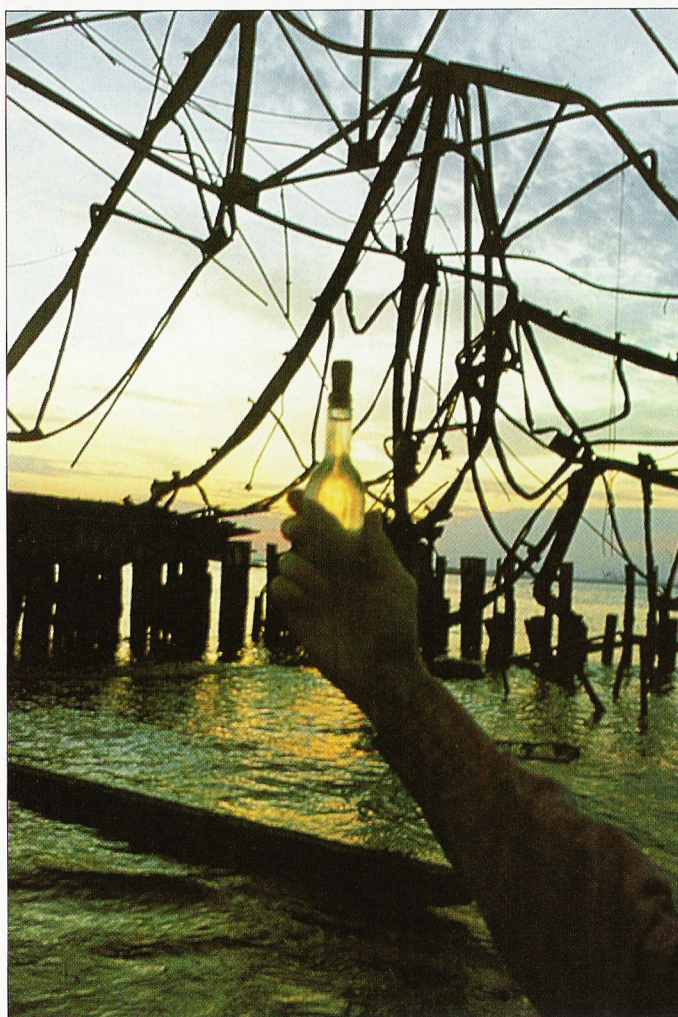
Preložila Eva KEPRTOVÁ
Prebratý z katalógu ARS Electronica,
Out of Control, 1991, Linz



L. Stacho: Odovzdanie, rezonancia, prijatie. Medzikontinentálna akcia s vodou, 1991

Syn Ondrej nabral 26. júna 1991 z Váhu v Piešťanoch vodu do fľaštičky. Vodu som zobral so sebou na cestu do Ameriky a 6. augusta som z nej vylial pár kvapiek do Niagarských vodopádov, 11. augusta do Huronského jazera, 23. augusta do Solného jazera, 29. augusta do Tichého oceánu a 13. septembra do Atlantického oceánu. Na tých istých miestach som nabral do pripravených fliašok vodu a priniesol som ju na Slovensko.

DCéra Pavlína zmiešala tieto vody 2. októbra 1991 v Bratislave a nechali sme ju odparovať. Na akcii spolupracovali Jeff Marko, Yuri Dojc, neznáma Nemka, Gabriel Ariel Levický, jeho syn Daniel, Bryan Waitnez, Juraj Kováčik a Robo Kočan.



TRANSMUSIC COMP

PROFIL: Označili by ste koncerty TRANSMUSIC Comp. (ďalej iba TMC) za performance?

Milan Adamčiak: Neviem prečo ste použili slovo koncert, keď to boli performance. Mohli ste sa tiež opýtať, čo to vlastne TMC robilo. Ja by som povedal, že začalo mojimi "sizyfovskými robotami" (1964, 5, 6 - 1992, 3, 4...) a odvtedy urobilo kus roboty. Teraz, keď SNEHží, TMC má letné prázdniny. Ale aby som to dopovedal, tak z hľadiska koncertného diváka niektoré naše predstavenia boli ako performance a z hľadiska performance to boli klasické koncerty. Nepoznám uspokojujúcu definíciu performance, iba tú, ktorú vyslovil ktosi v jednom reálnom výpove "Gulgutiera je Gulgutiera" (alebo od Gertrudy Stein "ruža je ruža je ruža ...").

PROFIL: Nebola to iba hra na performance?

M. A.: Pre niektorých to bola hra na nekonvenčné nástroje alebo v nekonvenčnej situácii. Pre iných hranie sa, pre niektorých herecký výkon. Niečo bolo hrané a na niekom sa hralo. Aj keď sa herec stáva nástrojom, musí predpokladať, že nástroj je istým spôsobom zvládnuteľný. Pre niekoho to bol gag, pre niekoho hra na život a na smrť.

PROFIL: Je nejaká spojitosť medzi týmito hrami?

M. A.: Určite existuje. Každá hra má svoje pravidlá. V Transmusic Comp. hrali pravidlá alebo "pravidlá" len istú rolu, bolo možné ich v priebehu "hry" meniť a stávalo sa to veľmi často, chvalobohu. Pre nás bolo dôležité predpokladať túto variantu práve tak, ako poznať variabilitu výkladu pojmu TRANSMUSIC alebo COMP. (Company, composition, competition, comparative, computer...). Z osobnej skúsenosti viem, že najmenej 80% publika nepozná súvislosti, odkazy, pramene, impulzy, referencie, podiel osôb i situácie na tom, čo TMC robilo, ale nevadí nám to. Na vernisážach sme neraz hrali s výtvarníkmi "človeče, nezlob se", vediac, že existuje určitý vzťah medzi vystavovaným a hraným. Na "recitáloch" - samostatných programoch z podla hrali vážnejšiu úlohu autentické prejavy jednotlivých účastníkov programu.

PROFIL: Performance je pre mnohých spojený s autentickou prezentáciou sólového autora s viac alebo menej viditeľnou asistenciou (rekvizity, svetlo, zvuk). Na veľkých koncertoch TMC (PEOPLE TO PEOPLE a Dům u Divého muže v Prahe, Dni slovenskej kultúry v Regensburgu, Dni experimentálnej hudby, Klarisky 90 a FIT v Bratislave) účinkovalo aj 10 hráčov. Ako sa prejavovalo autorstvo v rámci TMC?

M. A.: TMC nemalo v úmysle predstavovať autorov v klasickom slova zmysle ako majiteľov ideí a vecí v podobe diel, ako registrované patentové bytosti. Pokiaľ sa tak stávalo, tak "autorstvo" registrovali participanti TMC v niektorom programe a len zriedka sme (pre orientáciu) dali o tom vedieť publiku. V tradičnom slova zmysle existoval tu autor (lepšie povedané iniciátor, inventor) základnej idey stavby programu. Táto idea mohla byť zaznamenaná a prečítaná z akejkoľvek notácie či partitúry (napr. pri vernisáži umeleckého združenia Gerulata v Rusovciach, alebo pri programe pre TV, kde išlo o kompozície Petra Machajdika alebo Milana Adamčiaka) s možnosťou vnieť autorský či interpretačný podiel ďalších účastníkov vystúpenia. Inokedy sa idea a "dramaturgický plán" predniesol z jedných alebo viacerých úst pred uskutočnením programu. TMC pôsobilo vždy s vedomím, že ktorýkoľvek z účastníkov má právo sa v istom momente (viac alebo menej známom a predpokladanom) stať autorom (determinantom) ďalšieho priebehu programu. Mal som šťastie a radosť z partnerskej interakcie s dobrými autormi ako napr. Michal Murin, Peter Machajdik, Peter Cón, Martin Burlas, Peter Horváth, Juraj Bartusz, alebo príležitostne Dodo Šošoka, Marián Varga, Peter Michalica, Werner Kodytek, Chico McMurtry atď.

TMC malo široký repertoár, ktorý sa ťažko dá definovať zoznamom diel, skôr sa dá definovať účasťou jednotlivých účinkujúcich, bez ktorých by isté "pieces" nezazneli. Modifikácie v programoch boli samozrejmosťou a počítali s aktívnou účasťou autorského performance, ktoréhokoľvek aktéra. Programy vznikali a zanikali počas akcie, niekedy pár hodín predtým, vždy bez škôk, aby boli nezameniteľné. Rozhodujúcou v príprave bola možnosť vystúpenia, programu TMC a najvýraznejším autorom bola Atmosféra (ahasféra).

PROFIL: Aká bola štruktúra predstavení?

M. A.: Dynamika predstavenia závisela od schopnosti a ochoty jednotlivých performerov prezentovať sa; tým pádom dochádzalo k simultánnemu i k sukcesívnemu uvedeniu autorských aktivít, s ktorými sme mohli i nemuseli počítať. Existoval vnútorný dohovor o tom, čo sa nemôže stať: asi takého typu, že keď je (obrazne povedané) na scéne sláčikové kvarteto, publikum nepočuje saxofón. Povedané rečou TMC, keď bol na scéne Murin, nehral Machajdika. V tom smere všetky naše predstavenia boli performance.

PROFIL: Koho a ktoré diela boli takto prevedené?

M. A.: V podaní TMC boli prevedené fragmenty, kompozície a variácie na kompozície niekoľkých desiatok známych i menej známych autorov a hudobných prejavov rôznej proveniencie, napr. slovenské tango, lambda, Dvořák, Cage, Bertold a Georg Brecht, Frederic a Henri Chopin, zo slovenských Hatrik, Salva, Ondrejka, Cón, Schneider Trnavský a prirodzene okrem autorov Fluxu a TMC, ktorých autenticita bola publiku viditeľnejšia. Nebolo dôležité, koľko nôt, taktov, gest, akcií, parafráz a interpretácií toho ktorého autora bolo skutočne rozpoznateľných, pretože akcent stál a padal na zviditeľnení iných a dôležitejších aspektov programu.

PROFIL: Čo bolo najdôležitejšie v TMC?

M. A.: AUTORSKÁ SLOBODA. Právo každého participanta vnieť do diania svoj autentický hlas (súhlas, podpora, opozícia, doplnok, bezradnosť, vynaliezavosť, ignorácia, ironizácia atď.). Pre mňa bolo zaujímavé, že TMC performovalo svoju vlastnú sociálnu štruktúru.

PROFIL: Ako je známe, v určitej fáze bolo slovo TRANSMUSIC COMP, isté pejoratívum, čo nesmierne tešilo tých, ktorí sa k tomu najviac hlásili - samozrejme. Malo to vôbec zmysel? Povedalo TMC aspoň nejaké slovo?

M. A.: TMC nemalo v úmysle nič povedať. Vypovedali situácie, na ktorých sa ensemble podieľal. Inak sa o veľa veciach u nás len písalo a hovorilo a neraz (väčšinou) vznikli legendy a myty. Okrem toho sa veľa kecalo. Niektoré veci museli byť urobené. Bolo treba sa vyrovnat napr. s inštrumentálnym divadlom, s hudobnou grafikou, s eventami Fluxu, s free improvizáciou, fúziami, odkazmi Cagea, zvukovými inštaláciami, experimentálnymi hudobnými nástrojmi, netemperovanými hudobnými systémami, live elektronikou, akčným prednesom textu, intermédiami a podobne, to jest kategóriami, ktoré sú nevymazateľné z dejín hudby a umenia 20. storočia a na ktoré sme v tomto kultúrnom prostredí boli prinútení pozabudnúť. Niečo sa udialo.

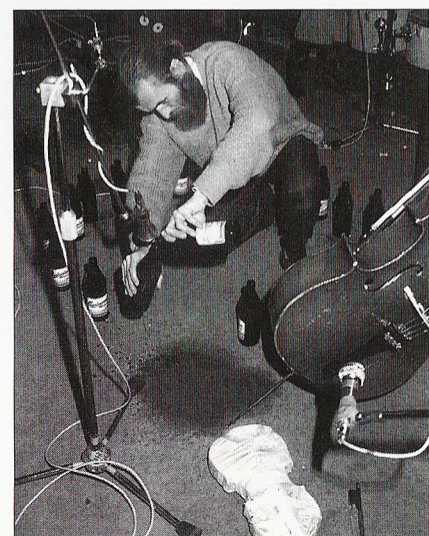
PROFIL: A bolo vôbec TMC "pri tom"?

M. A.: Keďže to neurobil nikto, urobilo to TMC. Záujem o produkciu bol chvíľami taký veľký, že sme ho nemohli naplniť a boli situácie, že zostavy a jednotlivci TMC hrali neraz na troch miestach alebo nehrali nikde. Našími partnermi boli v priebehu necelých 4 rokov desiatky umelcov - hudobníkov, tanečníkov, divadelníkov, výtvarníkov, básnikov i ansámblov domáчих a zahraničných. Nechýbali sme na kľúčových podujatiach umeleckého života tých slobodných pár rokov. Ale to nech posúdia iní, aj keď si myslím, že už nikto nebude mať čas sa k tomu vracat.

PROFIL: A nebola to sizyfovská robota?

M. A.: Naučili sme sa mať zo sizyfovských robôt pôžitok.

Michal MURIN



■ Milan Adamčiak: Transmusic Comp. - Variácie pre Tomasa Schmita, 1991, Fluxfest Bratislava, foto SNEH



PERFORMANCE ?

Pri koncipovaní monotematického čísla PROFILU venovanému performance som sa rozhodoval, či označiť alebo neoznačiť práce niektorých "iných" divadelných skupín na Slovensku (alebo Bednárrikove opery) za performance. Pre niektorých je to pejoratívum, prázdny pojem. Niektorí svoje práce radšej označí za divadlo (hoc aj alternatívne), ako by sa mal dostať pod devalvovaný a dehonestovaný pojem. Viedla ma k tomu aj kniha Rose Lee Goldbergovej, ktorá v rámci historického exkurzu a hľadania vzťahov a prameňov označila za performance nielen práce futuristov, dadaistov, predstavenia Bauhausu, Cagea a samozrejme Kaprowa, Kleina, Manzoniho, Nitscha etc., ale aj Foremanove a Wilsonove diela nevynechajúc pritom Pinu Bausch, Laurie Anderson, či Karen Finlay.

Výrazný vplyv na divadelnej scéne posledných rokov zaznamenali iniciatívy niekdajšej dvojice B. Uhlár a M. Karásek. "Skladáčková" metóda tvorby predstavení spočívala v radení samostatných uzavretých výstupov - akcií za sebou. Zatiaľ čo predstavenia s divadelným súborom Disk (Trnava-Kopánka) napr. TANAP, A čo, a aj neskoršie predstavenie súboru STOKA, najmä IMPASSE, majú v sebe výrazný divadelný základ, nedá sa im uprieť kvantita výstupov, ktorých invenčnosť je neoddiskutovateľná. Enormné množstvo nápadov, z ktorých takmer každý by stál za samostatný performance, kumulované v jednom priestore a v divadelnom časoplynutí možno odrádzalo zástancov performance, ale nie divákov. Jednoduchšie povedané "druhá vlna performance". Teraz mám na mysli veľkorozmerné predstavenie nazývané K.P.B. a neskôr PASOLE, ktoré podľa môjho názoru aj boli narážkami na vyzdvihovanie performance a akcie resp. na koncept v tom období. Tu by som chcel pripomenúť napr. predstavenie Rysavá jalovica (FIT-91) a predstavenie v priestoroch starej radnice v Bratislave (leto 1991). Predstavenie HLT (1991) divadla GUnaGU nieslo v sebe tiež

narážky na ponovembrové zoficiálne spomienky na šesťdesiate a sedemdesiate roky, s tým rozdielom, že zatiaľ čo K.P.B. referovalo o svojom dešpektom postoji kumulovaním "haldy" porovnateľných kusov, GUnaGU sa obmedzilo na intelektuálnu hru termínov, narážok a pejoratívujúcich citácií (na tom hru stali). Pomôžem si citátom žijúceho nemenovaného "keby mali lepšie obsadenie a réžiu, bol by to performance". Istý okruh divákov však ich vystúpenia považuje tiež za performance (Päťročnica divadla GUnaGU, recitácia textov V. Klimáčka).

K dvom spomínaným divadlám by som ešte zaradil súbor Ka z Tvrdošína, ktorých práca väčšmi inklinuje k aktivitám Uhlára. Ich predstavenia sa takisto skladajú z výstupov, ktoré by zniesli rozvinutie, ale dynamické zmeny, vzájomné prelínanie sa akcií a neprizastavovanie sa pri jednotlivom vytváraní kompaktný celok s akčnou scénou.

Hodnotiť aktivity súboru BALVAN mi neprichodí, akož-to som jedným z členov, obmedzím sa iba na konštatovanie, že okrem hier (spočiatku s výraznou divadelnosťou, 1987-90 napr. Aldeabus, Aldechomút, neskôr inklinujúc k teatralizovanému performance napr. Tanec Hypochondra, ARCHEOTEATER) súbor uviedol niekoľko samostatných performance (Objekt a vítr, Sovinec - 1988, na verisázi L.Stacha - 1989, L.Čarného - Marianka 1991) a ako jediné "divadlo" sa zúčastňoval na novozámočkom Performance art festivale. Na inej strane sú individuálne aktivity Michala Murina, člena Balvanu (napr. Pocta Munchovi a Przybyszewskému - Výkrik pod röntgenom - 1987, HEAVENISM - 1987, ??? si vyžaduje amputáciu poslednej končatiny - 1989, Sebalexhumácia - 1989, Sebaukameňovanie 1990 atď.).

Ku skupinám, ktoré svoje aktivity priamo pomenújú slovami akcia alebo performance patria aj členovia Spoločnosti pre šírenie a pestovanie patafyziky (Rožňavské hry, Rekonštrukcia mašiny na myškovanie mozgov, Deväťročlostný oblačný

bicykel). Najmarkantnejším príkladom tejto ich činnosti bol 20-minútový film Patafunus, ktorý bol televíznym záznamom - dokumentáciou naživo a za účasti náhodných divákov zrealizovaných akcií (Predávanie televízora na Nám. SNP, Buráci na Volge pred SNR, Recitácia slovenských básnikov pri slovenskom sústruhu za účasti Slovenskej televízie - v Matadorke).

Za zmienku stojí aj teatralizovaný populárny performance s výrazným sociálnym kontextom Ivana Fodora - Odhalovačka, tanečný performance súboru A DATO, ktorý tiež spolupracuje s divadelným združením HUBRIS. Jedno z ich prvých predstavení - Komické zrkadlo (Klarisky 1990) síce vyvolávalo rozpaky, ale ďalšie predstavenia v kotolni bratislavského bazéna boli prekvapením v pozitívnom zmysle (Krikľavé trúbky ničoty - 1991, ODYSSEUS - 1992). Keďže som mal pocit, že ich osilácia medzi tanečným, výtvarným, hudobným, dramatickým, akčným, tajomným, parodickým, absurdným atď. sa najviac blíži k označeniu performance (v druhej vlne), položil som priamu otázku.

PROFIL: Považujete svoje predstavenia za performance?

M. Ondriska: Je to abstraktné slovo. Široký pojem, to slovo nemám rád. Možno tým, že je v ňom už obsiahnutá forma, nie obsah. Bol som v Anglicku a tam sú na toto slovo dosť alergickí, je to dnes už taký široký pojem, že im to vadí.

J. Vlk: Ja ako performance označujem všetko, čo voľným okom nemôžeš vidieť v prírode. Výsledkom istého kumulovania v čase je vždy performance.

M. Ondriska: U slova performance nastala strata významu slova. Prácu Hubrisu by som tu skôr označil za zachytávanie stavu ducha v istom momente, je to výpoved (nie však o "mindrákoch"), demonštrovanie, zaujatie postoja.

J. Vlk: Nie, nie sme performer, je to ešte neúplnejší pojem ako spektakulum.

PROFIL: To je slovo gréckeho pôvodu. Mne sa zdá, že po terminologickej amerikanizácii by sa mala, mohla urobiť archeologizácia pojmov. Dať im presnejší význam, aj keď na druhej strane, kto to vlastne potrebuje. Časom zdefinitívny pojem zvägnieva, v určitom období je pejoratívom a potom históriou.

M. Ondriska: Ja by som v súvislosti s HUBRISOM k spektakulárnosti pridal ešte kaleidoskop, panoptikum alebo burleskoskop. Slová odvodené z latinského základu sú čistejšie, presnejšie. Ale myslím, že sa nepotrebujeme skrývať za pojem. Úprimnosť v umení je dosť cenná a jazyk v umení (o umení) by sa mal očistiť.

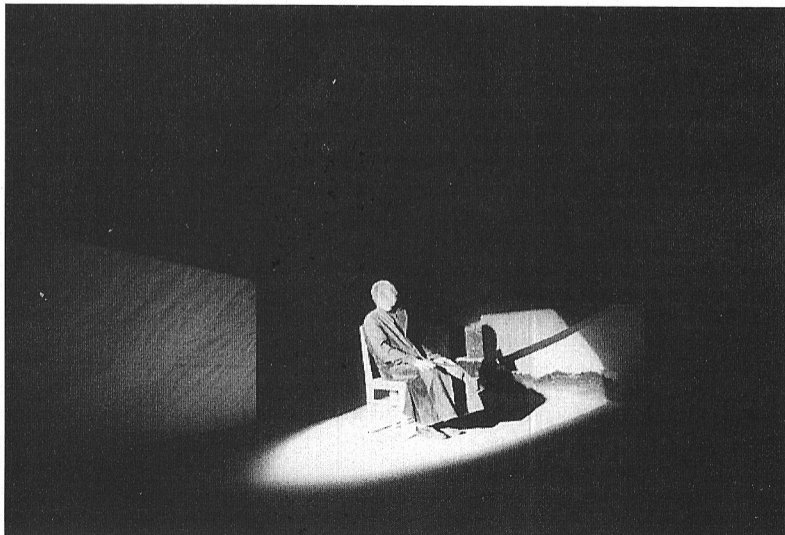
J. Vlk: Niektoré slová už strácajú svoje opodstatnenie a niektoré slová ešte stále nenachádzajú svoje opodstatnenie. Je dobré, že sa ešte nezaobráme minimalizáciou.

M. Ondriska: Za ňu by sa schovalo minimálne dosť veľa.

PROFIL: A čo ešte independent alebo alternatíva ...

M. Ondriska: Alebo postmoderna ...

Michal MURIN



KALIFORNSKÝ PERFORMANCE

DAN KWONG, A.K.A. samurajský strednopoliar, stojí prichystaný na boj. Vyzerá ako kríženec medzi bojovníkom Akiru Kurosawu a Caseyem v Bat, pohybuje sa s premenlivým šarmom po pódiu, zastavuje sa a otáča, tára a rozpráva anekdotické príbehy z málo preskúmaných zákutí ázijsko-amerického dejstva. Fotografie japonsko-amerických internačných táborov osvetľujú širokú stenu nad pódiom, keď titul "How's Camp?" prerušuje obrazy.

Kwong, losangeleský syn čínskeho otca a japonskej matky, je dnes jedným z najslubnejších umelcov-performerov v Los Angeles. Jeho autobiografické historiky spriadajú personálne s antropologickým, mixujú pritom iróniu a humor s horkými pilulami nespravodlivej minulosti. Absolvent Art Institute v Chicagu, vojensky školený umelec i dlhoročný amatérsky baseballový hráč, naplňa svoje dielo technikami získanými z najrozmanitejších oblastí. Tie vizuálne - počnúc scénografiou vysokej úrovne cez abstraktné sochárske objekty až po ako rekvizity používané hračky - sú striedme, avšak výrazné, s jedným alebo dvoma starostlivo vybranými objektmi schopnými evokovať prostredie. Kwong obratne spája všetky tieto prvky dohromady s čo najväčšou vernosťou vlastnému subjektu.

Rozprávač Kwong, so svojimi multimediálnymi kompozíciami, opierajúcimi sa o losangeleskú výchovu s jemným zmyslom pre humor, patrí k avantgarde novej generácie kalifornských performerov. Rovnako zmýšľajúcich rozprávačov však možno nájsť i v inom čase a na iných miestach, v Los Angeles, San Diegu a San Franciscu. Je len jedným z mnohých umelcov zdôrazňujúcich novú sociálnu biografiku a dokumentujúcu súčasnosť, ale aj budúcnosť svojej etnickej a sexuálno-príbuzenskej skupiny, ktorí sa v súčasnosti v Kalifornii vynorili. Ich štýl sa stal poznávacou značkou performance na Západnom pobreží a mohol by určovať v budúcnosti jeho celonárodnú orientáciu, pretože aj agónia demografických zmien sa dnes uberať smerom na Východ. Poháňaní osobnou skúsenosťou a načúvajúc lomu rasy, doby a miesta, vytvárajú tieto ľudia dokumentárne, identické, predefinovávajúce a oslobodzujúce umenie, ktoré sa možno líši od agitpropu 30. rokov, experimentov rokov šesťdesiatych i feministického umenia prekvitajúceho v L.A. v 70. rokoch, avšak jeho rebelantské poslanstvo zostáva nezmenené.

Jednou z kľúčových inštitúcií nielen z hľadiska rozvoja feministického umenia, ale performance vôbec je Los Angeles Woman's Building. Zavretie tejto organizácie v lete 1991 ukončilo éru inovácie, ktorá z kalifornského - a snáď aj z amerického performance art urobila to, čím je dnes. V Los Angeles založené hnutie feministického umenia využilo performance art ako vlastný prostriedok, výsledok čoho dnes možno pozorovať v tvorbe takých významných umelcov akými sú členovia Štvorky Národnej nadácie pre umenie (NEA) Holly Hughes, Tim Miller, John Fleck a najmä Karen Finley, teda umelci, na ktorých v r. 1990 Jesse Helms a ďalší uvalili cenzúru.

Na konci 70. rokov putovali do Los Angeles z celej krajiny ženy lákané Feminist Studio Workshopom, z ktorého sa neskôr vyvinula Woman's Building. Ženy v domácnosti z orangeského okresu, študentky umeleckých škôl zo Stredozápadu, stredoškôlčky zo Severozápadu a výpravy ďalších žien hľadali novú Mekku feminizmu dúfajúc, že v umení nájdú samé seba. Ich cieľ bol jednoznačný: v r. 1973 tromi vzbúrenými členkami fakulty Cal Arts (Arlene Raven, Judy Chicago a Sheila deBretteville) založená Woman's Building, pomenovaná na počesť stavby Chicagskej svetovej výstavy v r. 1893 a plniaca funkciu akreditovanej umeleckej školy ako aj zhromažďovacieho a výstavného priestoru.

Skľamané neúspešnými pokusmi ponúknuť feministické vzdelanie, v ktorom videli mužmi ovládanú inštitúciu, opustili jej zakladateľky Cal Arts a vybudovali vlastnú školu, ktorá sa zakrátko stala nielen ohniskom feministického umenia, ale tiež performance art. Presídliac v r. 1975 do stáleho sídla v losangeleskom

downtowne, prijalo Woman's Building vzdelávaci, kultúrny a sociálny program, ktorý zahŕňoval aj Feminist Studio Workshop. Popularita feminizmu a priaznivá ekonomika v druhej polovici 70. rokov pomohla rozmachu organizácii, ktorá zastrešila dvojročný program interdisciplinárnych a pomocných humanitných vied a umení i širokú škálu výstav a performance events.

V rokoch 1976 až 1980 absolvovala Feminist Art Workers, skupina založená pri Woman's Building s interaktívnymi performance, turné po Stredozápade. Ďalšia, Budovou zrodená skupina Waitresses (Časničky) uvádzala svoje kusy v reštauráciách, používajúc obsluhu jedál ako metaforické vyjadrenie postavenia žien v spoločnosti. Incest Awareness Project (Projekt uvedomovania si incestu) bol v rokoch 1978-79 priekopníckym cyklom inštalácie, performance a media/



performance event In Mourning and In Rage s desiatimi vysokými ženami (zahalenými do čierneho, so zväčšenými hlavami, ktoré ich predlžujú až na sedem stôp) stojacimi na schodoch losangeleskej radnice. Evokujúce časy prípadu hillsideského škrtiča, každá zo žien symbolizovala jednu z obetí série vrážd a tiež štatistiku protizvinského násillia. Redaktor časopisu High Performance, Steven Durland, pripomína, že "roky 1976 a 1977 boli obdobím ozajstnej stagnácie umeleckého sveta, kedy sa zdalo, že jediná zaujímavá práca vykonaná v tejto oblasti vzišla z feministického umenia zásluhou Judy Chicago, Miriam Shapiro, Suzanne Lacy, Leslie Labowitz a ďalších z Woman's Building. Môj záujem si nezískali svojou politikou ale estetiku a spôsobom akým ju spolitizovali. Väčšina toho, čo sa v umení performance dovtedy odohrávalo, malo charakter formálneho experimentovania. Nebyť príchodu feministického umenia, forma by pravdepodobne bola skonala prirodzenou smrťou."

Väčšinu súčasného performance art sformoval zápas. "Bola to forma, čo chýbalo misogynistickej histórii", hovorí Durland v súvislosti s tým, prečo sa feministky uchýlili k performance. "Nielenže formu uchopili a spolitizovali, ale ju aj autobiograficky

orientovali. V súčasnosti sa umelcami z okrajových kultúr využíva na individuálne i skupinové potvrdenie. Je spôsobom ako dať ľuďom vedieť, že nie sú sami."

Umelci z okrajových kultúr sú v skutočnosti priami dedičmi feminizmu a v Kalifornii patria v súčasnosti k najvítanejším performerom. To, čo sa dnes v losangeleských performerských kruhoch deje, má tradičný i antitradičný charakter. Los Angeles postráda východné divadlo, vzdelávacie a literárne tradície, čo je do určitej miery spôsobené blaženou ignoranciou i nepozorným znovuvynachádzaním kola časťou umelcov. Los Angeles však má vlastnú tradíciu v nedostatku tradícií: precedens siahajúci do doby, keď v 70. rokoch Woman's Building euforicky priniesla performance do L.A.

Kalifornský performance je tradičný v rebelujúcej póze. Performance, nakoniec, má svoj pôvod v estetickom rebelantstve, či už datujete jeho začiatky hnutím Dada alebo minimalizmom 60. rokov a rozmachom ďalších umeleckých smerov. Kalifornia je krajinou plnou utečencov, expanzionistov a individualistov. Je typickým slobodným štátom a prirodzene si udržuje slobodné divadelné formy, od rebelujúcich politikov El Teatro Campesino zo 60. rokov až po aktivistické hymny Keitha Antara Masonsa a Tima Millera súčasnosti.

Pre mnohé slobodné divadlá (kolektív partizánskych dramatikov Augusta Boala, americké a britské feministické dramatické umenie prelomu 70. a 80. rokov) je spoločná snaha ukazovať to, čo predtým divadelne nebolo akceptovateľné. Vzájomnými zrážkami poľnohospodárskych robotníkov a armády v latinskej Amerike alebo dokumentovaním spomalených rituálov domácných prác zviditeľňujú tieto divadlá zo scény miznúceho sveta. Odstraňovanie neviditeľnosti je protiútokom na útlak.

Performance art je dnes v L.A. divadlom oslobodzujúcim. Mason, Kwong, Miller, Luis Alfaro, Alan Pulner, Theresa Chavez a ďalší svojím dielom odkrývajú skrytú históriu a nepočuté hlasy multikultúrnych a homosexuálno-lesbických komunit. Ich štýl je rozmanitý - od kvázi-dokumentárnych príbehov Millerových autobiografických rozprávání až po konceptuálne performance-inštalácie Jamesa Lunu, luisenského Indiána žijúceho v okrese San Diego, nositeľa ceny Besie. Najsilnejšími a najvplyvnejšími dielami celonárodne renomovaných umelcov, akými Miller a Luna sú, obracia sa k budúcnosti i minulosti, mapujúc imperatívy pre rasovo i kultúrne pretváranú krajinu.

V tomto zmysle je kalifornské performance najviac zahľadené do budúcnosti. Svojím priekopníckym étosom sú tieto ženy a muži vysunutou hliadkou sľubne sa rysujúcej dekády, v ktorej budú umelecké aktivity spojené s politickými činmi (tak ako tomu bolo v 30. a 60. rokoch). Hranice, ktoré ešte tieto dve sféry oddeľujú, môžu zostať neporušené v mestách s dlhšou inštitucionálnou históriou, akým je napríklad New York.

V Kalifornii sa to však deje na uliciach. Aj tí, ktorí performance art na Západe dlho nebrali vážne, musia dnes uznať jeho špecifickú kvalitu. Práve obrovská spontánnosť a vitalita sú jeho vizitkou.

Preklad J. C.

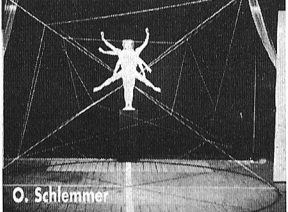
PERFORMANCE

Pojem performance art je mimoriadne nejednoznačný. Od konca 70. rokov sa používal ako najpopulárnejší názov pre rôznorodé umelecké aktivity prezentované najmä pred obecstvom zahŕňajúce prvky (či už klasické - ojak ako paródia, modernej, experimentálnej, minimalistickej či tzv. postmodernej alebo rockovej punk) hudby, tance, poézie, divadla, TV a videa. Tento pojem sa tiež spätne aplikoval na skoršie live art formy ako napr. body art, happening, akcie, fluxus a časť feministického umenia. Toto rozšírenie pojmu spôsobilo jeho zväčšenie, stal sa menej presným a tým aj menej použiteľným.

Koncom 60. rokov sa objavilo viacero umelcov hľadajúcich bezprostrednejšiu komunikáciu s divákmi, než akú ponúkala maľba alebo soľba. Pozornosť obrátili k starším zdrojom siahajúcim od akcii dadaistov a futuristov začiatkom 20. storočia až k maľbám Jacksona Pollocka pre filmovú kameru v 50. rokoch. John Cage nielenže pomohol rozšíriť povedomie o aktivitách v Európe v rokoch 1910-30 v povojnovom New Yorku, ale upozornením na náhodou ako princíp v tvorbe a uvedením "Udalosti bez názvu" (1952) v Black Mountain College sa stal impulzom pre Kaprowa a ďalších, ktorých umeleckou formou sa aspoň na nejaký čas stal happening, ktorý tým, že sa zaoberal každodenným životom bol súčasťou širšieho fenoménu POP ART.

Až do konca 70. rokov umelci vyslovene odmietali pojem performance (tak ako predtým pojem happening) pre jeho divadelné asociácie.

Typ performance art, ktorý začal koncom 60. rokov, bol predovšetkým konceptuálnou aktivitou a predstavením sa podobali na divadlo alebo tanec a na rozdiel od nich sa konali v galériách alebo vonku, trvali od niekoľkých minút až po niekoľko dní a zriedkakedy sa uvažovalo s reprízami. V tomto období bol rozmanitý prístup k performance, napr. britská dvojica Gilbert George sa roku 1969 nazvala "živými soľbami". Vito Acconci v Seedbed (Semenište, Sonnabend Gallery, New York, 1972) masturboval pod



O. Schlemmer

rampou, po ktorej prechádzali diváci, ktorým neostávalo nič iné len počúvať jeho reakcie na ich prítomnosť. Laurie Anderson v Duette na lade (1975) stála na korčuľach a hrala na husliach, kým sa bloky ľadu neroztopili. Mnohí umelci tejto generácie prešli od performance k objektom, videu či inštaláciám. Dominantou feministického umenia v 70. rokoch boli viacmédiálne autobiografické - katarizické a ritualizované performance napr. Mary Beth Edelson: Memorály za deväť miliónov žien, ktoré upľtkali ako čarodejnice v kresťanstve ére.

Druhá generácia umelcov performance sa



2

objavila koncom 70. rokov. Odmietala strohosť konceptuálneho umenia a jeho tradične kritický prístup k populárnej kultúre. Performance sa koncom 70. a začiatkom 80. rokov dal vidieť v divadlách, kluboch - ako hudba alebo sólová "komédia" - na videu alebo vo filme. Performance, zvyčajne s prekvapujúcimi vizuálnymi prvkami, sa často javil ako synonymum k avantgardným, experimentálnym tancom, divadlu (Robert Wilson) alebo hudbe (Laurie Anderson).

Akcia

Idey umelcov ako aktívov a príbuzný záujem umelcov o proces boli plodmi Abstraktného expresionizmu a európskeho variantu Art informel. Predstava maľby ako záznamu (film) narazila na záujem umelcov naziť predvádzat svoje práce. Akcia a akčné umenie je pokračovateľom reťazca happening, FLUXUS, event, ktorý vyústil do performance. Happeningy boli precízne choreografované, formálne aranžované udalosti v čase, väčšinou počítajúce s aktívnou účasťou divákov, ktorý sa vyhýbal akýmkoľvek interpretáciám. Rozmanité aktivity FLUXU sa rozvinuli zo senzibility poézie otvoreného konca príznačnej pre Zen a DADA. Akcie boli komorným názvom pre live works (živé práce) prezentované v galériách, alebo v uliciach mesta umelcami ako Yves Klein a Piero Manzoni (foto č. 2).

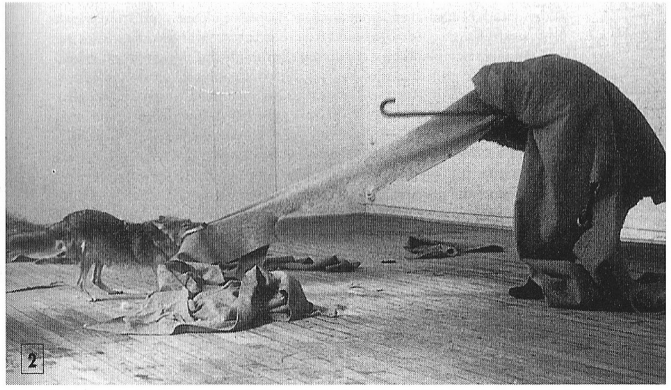
Akční umelci zápasili s vecami, ktoré siahali široko od spirituálnych a estetických až po spoločenské a politické. Okolo roku 1960 Klein začal robiť maľby so ži-

vými "štetkami" - nahými ženami namočenými vo farbe a "robiacimi machule" na plátne. Manzoni podpisoval rôznych jednotlivcov, transformoval ich na živé skulptúry. Začiatkom 70. rokov Joseph Beuys (foto č. 3) vytvoril Free University, multidisciplinárnu informačnú sieť, a nazval ju "sociálnou skulptúrou".

Umelcovia rola šamana a túžba po priamej politickej akcii mimo umeleckého sveta boli charakteristické pre viacerých akcionizmus. Hermann Nitsch, Alfons Schilling, Rudolf Schwarzkogler skúmali freudovské témy erotického násilia v ritualistických performance s využitím telesného materiálu ako napr. krv, semeno, mäso. Typickou bola akcia Schillinga, ktorý prezentoval zakrvavenú ovcu stiahnutú z kože. Biele plátno bolo zakrvavené a stečenú krv vylieval späť na ovcu, ktorá sa hľadala zavesená za nohy. Umelec hádzal o stenu surové vajcia. Takéto teatrálné events sa niekedy hrali špeciálne pre kameru. Tieto výskumy temných stránok psyché boli reakciou na zbožštenie abstraktného expresionizmu a informelu. Akcie a akcionizmus sú mostom medzi hnutiami 50. rokov a performance a body art, ktoré nasledovali koncom 60. a v 70. rokoch.

Body Art, (neskoré 60. a 70. roky)

Ako podskupinu konceptuálneho umenia a predchodcu performance môžeme označiť body art - umelecká forma, v ktorej je umelcov telo médiom. Body art sa objavovalo ako súkromný performance, ktorý sa neskôr dal zhladať na dokumentácii - fotografia, film, video.



2

PERFORMANCE (dokončenie)

Body art, často motivovaný masochistickými alebo spirituálnymi zámierami, bol mimoriadne rozmanitý: Chris Burden sa postrelil, Gina Pane sa porazila v presných vzorkách žiletkou, Terry Fox sa pokúšal leviť vo vzduchu tzv. "superprírodného" galerijného prostredia, Ana Mendita vytvorila zemné siluety samej seba v pózach pripomínajúcich staroveké figúry bohov Blízkeho Východu.

Medzi predchodcov body art patrili niektoré DADA gestá Marcela Duchampa (napr. hviezdový strih vlasov) a akcie Yvesa Kleina a Piera Manzoniho počas 60. rokov. Body art bol reakciou na chladný minimalizmus 60. rokov a uchopením telesne orientovaného kvasu toho obdobia. Experimenty so sexom, drogami a psychosexuálna úprimnosť, ktorou žila spoločnosť, zanechala stopu aj v prácach body artistov.

Prvopočiatky umenia akcie na Slovensku sú situované do polovice 60. rokov akciami Stana Filku a Alexa Mlynárčika (manifest Happsoc z roku 1965) a Antihappeningom (manifest z roku 1965) Júliusa Kollera (a ďalšími od Za 365, 1965-66 po Permanenitku 1968, upozorňujúcu všetkých na účasť vo Veľkom divadle života), private akcie Vladimíra Popoviča (Púšťanie lodičky, 1965). Rozdávanie vlastných obrazov Petrom Bartošom dodatočne označené za happening. Ivan Štěpán prezentuje svoje akčné dielo Optiterciálny stabiloid na Nocturne Danuvius 68

a Optipolytón na Polymúzičkom priestore I, 1970. Vtedajšie aktivity predstavovali aj Robert Cyprich (Čas slnka), Milan Adamciak (Ensemble comp. Dislokácia II, Vodná hudba, 1970), Jana Želbská (Snúbenie jari, 1970), Juraj Bartusz (o.i. Uradné potvrdenie), ktorý s Vladimírom Popovičom organizuje Kondičné dni - 1971. Významný vplyv zohral Festival snehu (Adamciak, Cyprich, Mlynárčik, Urbásek, 1970) a akcie-slávnosti Alexa Mlynárčika (Sviatočné hody a Junídes s tom-bolou - Polymúzičký priestor I, 1970. Keby všetky vlaky sveta - Zakamenné, 1971. Evina svadba - Žilina, 1972). K významným zakladateľským činom patrí akcia Petra Bartoša s piesňanským bahnom a plátanom v roku 1970. Osobitnú skupinu tvoria akcie, inšpirované Adamciakovou výzvou Gaudium et Pax, 1970.

Začiatkom 70. rokov sa brány verejných, otvorených akcií zatvárajú, a tak ako spoločensky nežiaduce umenie sa presúva do súkromných akcií s úzkym okruhom prítomných, divákov. V dokumentáciách autorov nasledného obdobia sa tak vyskytujú fotografie mikroakcií, gest, póz resp. akcie pre fotografiu od humorných, konceptuálnych, až po protispoločensky nalaďených (P. Bartoš, J. Bartusz, J. Koller, D. Tóth (foto č. 5), BAHAMA, neskôr M. Kern, V. Kordoš, L. Durček atd.). Istým prerušením dvadsiat rokov trvajúcich súkromných akcií bola Dočasná spoločnosť intenzívneho prežívania (1979) Jána Budoja, ktorá na

vtedajšiu dobu vážne vykrčila na ulicu (o.i. divadlo Labyrinth), ako aj skupinové realizácie "partitúr" Lubomíra Durčeka v rámci "divadla na ulici".

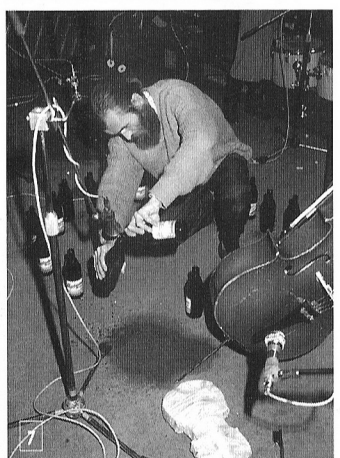
V osemdesiatych rokoch sa akčnému umeniu venovali P.O.P. (Pagáč-Oravec-Pagáč), Peter Meluzin, Lubomír Durček, Vladimír Kordoš, Peter Rónai, Július Koller, Juraj Bartusz, Michal Kern, Matej Krén, Rudolf Sikora, neskôr Lubomír Stacho. V širšom výpočte spomeňme izolované skupiny (Spoločnosť pre pestovanie a šírenie patafyziky, od 1988) či jednotlivcov (M. Murin, od 1987, foto č. 6) alebo divadelné performance (BALVAN, projekty Uhlára a Karáska DISK, K.P.B. a STOKA, GUNA, HUBRIS, ADATO, Slovenské národné patafyzické divadlo), ktoré sa dajú zaradiť do performance chápaného vo svojej "druhej vlne", či hudobné performance (TRANSMUSIC COMP.).

Významnými akciami posledných rokov boli Performan- ce art festival v Nových Zámkoch (od roku 1988), FIT-91, San Francisco performance art festival - Bratislava, 1991, FIT PLUS a BAZEN a výstava Umenie akcie (Praha, Žilina, 1991).

Michal MURIN



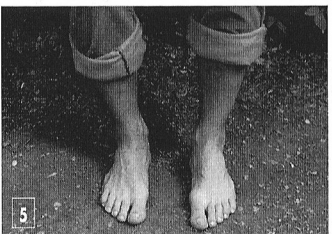
6



7



D. Oppenheim



5

