

TERITÓRIUM

ULICA

Recenzenti

Prof. PhDr. Zora Rusinová, PhD.

Prof. PhDr. Peter Michalovič, PhD.

Text © Ján Kralovič

Design & layout © Peter Gála

Slovak edition © Vydavateľstvo Slovart, spol. s r.o., VŠVU, 2014

ISBN 978-80-89259-85-4

U V	VYSOKÁ ŠKOLA	<	CENTRUM VÝSKUMU VŠVU
V F	VÝTVARNÝCH UMENÍ	>	SEKCIA VIZUÁLNYCH A KULTÚRNYCH ŠTUDIÍ
> S V	ACADEMY OF FINE ARTS	<	AFAD RESEARCH CENTER
V D	AND DESIGN	>	DIVISION OF VISUAL AND CULTURAL STUDIES

slovart

TERITÓRIUM

ULICA

**UMENIE AKCIE V MESTSKOM PRIESTORE
V ROKOCH 1965–1989 NA SLOVENSKU**

JÁN KRALOVIČ

OBSAH

<u>1 ÚVOD</u>	9
1.1 TEMATICKÝ RÁMEC	9
1.2 STAV BÁDANIA	16
1.3 CIELE A METÓDA	25
<u>2 K CHARAKTERU UMENIA AKCIE</u>	31
2.1 TERMINOLOGICKÁ DIFERENCIÁCIA	32
2.2 ČO JE AKCIA?	36
2.2.1 VYBRANÉ TEORETICKÉ MODELY AKCIE	40
2.2.2 AKCIA AKO HRAVÝ PRINCÍP	45
2.3 AKCIA A FOTOGRAFICKÁ DOKUMENTÁCIA	49
2.3.1 CHARAKTER FOTOGRAFIE	49
2.3.2 FOTOGRAFIA A ČAS	52
2.3.3 DOKUMENTOVANIE AKCIE	54
2.3.4 FOTOGRAFIA AKO DOKUMENT AKCIE, AKCIA AKO OBJEKT FOTOGRAFIE	56
<u>3 SPOLOČENSKO-POLITICKÝ A UMELECKÝ KONTEXT ROKOV 1965 – 1989. MESTO AKO PRIESTOR AKCIE</u>	63
3.1 „ŠESŤDESIATE“ – PREKROČENIE HRANÍC	63
3.2 (NE)NORMÁLNE SEDEMDESIATE ROKY	69
3.3 „OSEMDESIATE“ – NÁZNAKY HORIZONTU	77
3.4 MESTO A JEHO CHARAKTER	82
3.4.1 TERMINOLOGICKÉ VYMEDZENIE	82
3.4.2 ŠPECIFICKÝ CHARAKTER MESTSKÉHO PRIESTORU NA SLOVENSKU	86
<u>4 PRECHÁDZKA AKO UMELECKÁ AKTIVITA</u>	91
4.1 TEORETICKÉ VÝCHODISKÁ	92
4.2 CHÔDZA AKO PROCES	102
4.3 CHÔDZA A JEJ LIMITY	113
4.4 PRECHÁDZKA AKO KONCEPT	122

<u>5 SVIATOK A SKUTOČNOSŤ</u>	127
5.1 HAPPENING AKO UDALOSŤ A SVIATOK	128
5.2 KOLEKTÍVNE UDALOSTI V MESTE	134
5.3 SVIATOK V KONTEXTE AKCIE	142
5.4 AKCIA AKO SÚČASŤ KAŽDODENNOSTI	156
<u>6 AKCIA AKO FORMA HRY</u>	163
6.1 PROBLEMATIKA HRY	164
6.2 HRA V KAŽDODENNOM ŽIVOTE	172
6.3 ULICA AKO JAVISKO	184
6.4 KOLEKTÍVNE HRY	188
<u>7 INTERVENCIA, SITUÁCIA, ŽIVÁ PLASTIKA</u>	199
7.1 POULIČNÉ INTERVENIE	201
7.2 AUTOR – SUBJEKT V MESTSKOM PRIESTORE	222
7.2.1 UMELEC AKO TVORCA SITUÁCIE	223
7.2.2 ŽIVÁ PLASTIKA	231
<u>8 ZÁVER</u>	243
8.1 SOCIÁLNE TELO	243
8.2 KONTEXT M(I)ESTA	246
8.3 VYBRANÉ ASPEKTY UMENIA AKCIE V MESTSKOM PRIESTORE	149
8.4 SUMÁR	253
SUMMARY	255
BIBLIOGRAFIA	261
ZOZNAM SKRATIEK	278
ZOZNAM OBRAZOVEJ PRÍLOHY	279
<u>OBRAZOVÁ PRÍLOHA</u>	284

*„Zmena spôsobu, akým sa dívame na mestské ulice,
je dôležitejšia, než zmena spôsobu, akým sa dívame
na umelecké diela.“*

Guy Debord

PREDHOVOR

Publikácia *Teritórium ulica (Umenie akcie v mestskom priestore v rokoch 1965—1989 na Slovensku)* je výsledkom dlhšieho procesu, ktorého zámerom bolo sledovať problematické aspekty umeleckých akcií. Detailnejším výskumom a interpretáciou vybraných umeleckých akcií som sa začal zaoberať už počas doktorandského štúdia na Katedre dejín a teórie umenia Trnavskej univerzity v Trnave pod vedením školiteľky prof. PhDr. Zory Rusinovej, PhD. Predložený výsledok práce reprezentuje dlhodobejšie úsilie kontextualizovať a zhodnotiť vybrané akcie naviazané na mestský priestor a jeho špecifické urbánne i spoločensko-politické podmienky.

Text vznikal priebežne medzi rokmi 2009—2012, pričom časti práce boli publikované alebo prezentované na domácich i zahraničných konferenciách. Počas nasledujúcich dvoch rokov ležal rukopis „v šuplíku“ a tak som dnes nesmierne rád, že sa ho zásluhou podpory Ministerstva kultúry SR a Centra výskumu – Sekcie vizuálnych a kultúrnych štúdií Vysoké školy výtvarných umení v Bratislave podarilo vydať a sprístupniť širšej verejnosti.

Motiváciou k spracovaniu zvolenej témy boli dva aspekty. Prvý bol osobný – vyplývajúci z dlhotrvajúceho záujmu o alternatívne, neoficiálne umelecké prejavy v oblasti výtvarnej scény aj širšom kultúrnom kontexte. Rozhodnutie venovať sa téme vyplynulo z jej potenciálu prepájať rôzne žánrové i formálno-výrazové umelecké polohy. K záujmu sa pridala snaha vymedziť ich rámcom, ktorý by bol blízky prostrediu, ku ktorému mám vzťah. Mesto je priestorom, v ktorom žijem. Môže sa stať odrazom revízie stereotypných predstáv, platformou nezvyčajných, subverzívnych aktivít, ktoré odkláňajú pohľad od obvyklého k novému a neočakávanému pocitu.

Druhý aspekt rozhodnutia bol podmienený štúdiom literatúry venujúcej sa problematike umenia akcie, situačných a interaktívnych praktík. Keďže som nebol priamym účastníkom udalostí spomínaných v texte, zaujímala ma konfrontácia (teoreticky) poznaného materiálu s osobnými výpoveďami autorov, ktorých som, výberovo, za týmto účelom oslovil. Snahou bolo, na základe dostupného (často archívneho) materiálu, reinterpretovať umelecké aktivity, zbaviť ich puncu „neuchopiteľného“ a venovať im pozornosť porovnateľnú s inými výtvarnými dielami produkujúcimi materializovaný artefakt.

Odkrytie motivácie a významovej predispozície formou súkromných rozhovorov s autormi, ako aj komparáciou so zahraničným materiálom, mi napomohlo prehodnotiť aspekt *neopakovateľnej* koncepcie akcie.

Na tomto mieste by som rovnako rád poďakoval ľuďom, bez ktorých podpory, úsilia a času by táto kniha nevznikla. V prvom rade by som rád za konštruktívne a vecné pripomienky k téme, ako aj stálu podporu počas realizácie textu poďakoval Zore Rusinovej.

Počas prípravy textu som sa stretol s viacerými teoretikmi a umelcami, ktorí mi svojimi informáciami, sprostredkovaním dokumentov a autorských materiálov umožnili dôslednejšie spracovanie témy. Rád by som vyslovil vďaku: Petrovi Bartošovi, Zuzane Bartošovej, Jurajovi Bartuszovi, Pavlovi Blažovi, Jánovi Budajovi, Daniele Čarnej, Ľubomírovi Ďurčekovi, Květe Fulierovej, Petre Hanákovej, Petrovi Kalmusovi, Mire Keratovej, Vladimírovi Kordošovi, Petrovi Meluzinovi, Petrovi Michalovičovi, Alexovi Mlynárčikovi, Milanovi Pagáčovi, Ladislavovi Snopkovi, Ľubovi Stachovi, Petrovi Rónaiovi, Lucii Gregorovej-Stachovej a Deziderovi Tóthovi.

V neposlednom rade chcem poďakovať rodine a všetkým blízkym a priateľom, ktorí ma pri realizácii publikácie podporovali.

Ján Kralovič, 2014

1

ÚVOD

Primárnym východiskom textu zameraného na interpretačno-teoretické uchopenie témy umeleckých akcií v mestskom priestore je bližšie vymedzenie kľúčových pojmov. Vzhľadom na skutočnosť, že témou práce je oblasť, ktorá sa dotýka viacerých umeleckých i humanitných disciplín, je nutné koncentrovať pozornosť na určitý rámec, ktorý tematiku limituje a zároveň prehľbuje v stanovenom hľadisku. Na základe kvalifikácie bude rámcom umelekohistorický pohľad s presahom do širšieho kultúrneho prostredia, ktorého je súčasťou. Predmetom vedy o umeleckom diele je vzťah medzi dvoma štruktúrami; štruktúrou produkcie umeleckých vzťahov a štruktúrou objektívnych vzťahov v priestore diel, ktoré determinuje pole kultúrnej produkcie, a teda aj inštitucionálne a sociálne faktory.¹ Kým pomenujem okolnosti i topologické „limity“, predstavím tematické vymedzenie práce.

1.1 TEMATICKÝ RÁMEC

Tematický rámec práce je vzhľadom na jej názov *Teritórium ulica (Umenie akcie v mestskom priestore v rokoch 1965–1989 na Slovensku)* vymedzený širším okruhom problematiky umenia akcie a užším okruhom – zameraním

1 K problematike vedy o umení a jej predmete porov.: BOURDIEU, Pierre: *Pravidla umění*. Brno: Host, 2010, s. 301n.

sa na mestský priestor (v zohľadnení priestoru predmestského, periférie, industriálnej krajiny). Vychádza zo široko definovanej umeleckej formy, ktorej kladie isté obmedzenia na základe lokalizácie.

V prvom rade považujem za potrebné vyšpecifikovať, ako chápem termín *umenie akcie*. Rozumiem mu ako živému predvádzaniu udalosti či deja vo vymedzenom priestore a konkrétnom čase, za prípadnej aktívnej alebo pasívnej účasti divákov (prípadne bez divákov). Možno povedať, že v samotnej podstate aktivity je prítomné prepájanie viacerých rovín (čas, priestor), psychofyzických aktivít (pohyb, gesto, vnem) a kontakt s prostredím a materiálom.² Okrem uvedených elementárnych prvkov, ktoré sú prítomné v každom umeleckom diele, je v umení akcie položený dôraz na priebeh udalosti a zážitok z nej.

Z kritérií, ako aj z pohľadu dnešného vnímania akcií, sa mi ako podstatný znak vidí schopnosť priamej a často otvorenej reakcie na aktuálnu situáciu, na rôzne spoločenské, politické udalosti a nuansy, ako aj moment začleňovania diváka (chodca) do ich priebehu. V kontexte s aktívnou účasťou diváka na diele je dnes preferovaný pojem „participatívneho umenia“ a korešponduje s „obratom k spolupráci“, ako ho vymedzila a zadefinovala americká historička a teoretička umenia Claire Bishop vo svojom texte *The Social Turn: Collaboration and Its Discontents* (Řízení reality. Spolupráce a participace v současném umění).³ Termín „participácie“ však súvisí skôr s aspektmi, ktoré sa v rámci umeleckého prostredia začínajú objavovať v 90. rokoch – vznik mnohých bienále, umeleckých veľtrhov, s výraznejšou úlohou kurátora v procese vytvárania nielen výstavy, ale aj samotného diela, so snahou po širšej komunikácii, so sociálnou inklúziou, prípadne so snahou

2 K terminologickej komparácii porov.: JANČÁR, Ivan: Akčné umenie. In: GERŽOVÁ, Jana (ed.): *Slovník světového a slovenského umění druhé polovice 20. století*. Bratislava: Profil, 1999, s. 19–23.

3 Text *The Social Turn: Collaboration and Its Discontents* vyšiel pôvodne v časopise Artforum (február 2006, s. 178–183). Dostupné na internete:

[https://www.gc.cuny.edu/CUNY_GC/media/CUNYGraduateCenter/PDF/Art%20History/Claire%20Bishop/Social-Turn.pdf]

Vychádzam z dostupného prekladu: BISHOP, Claire: Řízení reality: Spolupráce a participace v současném umění. In: *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, 2007, č. 1–2, s. 8–36.

pretavenia autorskej individuality do sociálneho prostredia.⁴ Nazdávam sa, že umenie akcie 60.–70. rokov v mnohom anticipovalo participatívne praktiky neskoršieho obdobia. Dôležitým sa stal moment aktivizácie subjektu, rozšírenie pojmu autorstva (ktoré však v skúmanom období ostáva ešte stále silne zvrchovanou, individuálnym programom formovanou stratégiou),⁵ ale aj snaha po znovuoobnovení „sociálneho puta“ skrze kolektívne vytváranie (tvorbu) udalosti.⁶

Mňa v kontexte publikácie *Teritórium ulica* zaujímajú počiatky snahy zapojenia a aktivizovania diváka, často nezainteresovaného a nepoučeného, do diania, do procesu akcie. Snaha o vytvorenie situácie, ktorá sa z významňuje zdieľaním. Zaujímať ma tak bude skôr metóda zapájania vnímateľa do aktivity, akcie, ako aj autorská snaha vystúpenia z ateliéru do ulíc, túžba po priamej konfrontácii s publikom.

V kontexte umenia nie je forma spolupráce ničím novým. Ako píše švédka kurátorka a kritička Maria Lind v texte *Obrat k spolupráci*, vyskytovala sa v hierarchickej štruktúre umeleckých dielní už v období baroka, v avantgardných divadelných tendenciách ruských konštruktivistov, v surrealistických experimentoch, v hrách Fluxu či aktivitách The Factory Andyho Warhola.⁷ Kritik a historik umenia Christian Kravagna pojem participatívnej praxe vymedzuje voči interaktivite kolektívneho jednania. Participácia podľa

4 Porov.: *Tamže*, s. 9–14.

5 Claire Bishop v úvode k antológii *Participation* vymedzuje ako jeden z hlavných znakov „participatívneho umenia“ snahu vzdať sa autorskej kontroly, keď sa vznikajúce dielo má stať rovnostárskym, demokratickým produktom, a zároveň jeho estetická výhoda má vyplývať z nepredvídateľnosti a väčšieho rizika. K takémuto plnému vzdaniu sa autorstva v akciách 60.–80. rokov, ktoré sú predmetom mojej práce, nedochádza. Sú typické skôr pre postmoderný prístup autorskej decentralizácie a kolaboratívnu prax. Porov.: BISHOP, Claire: Introduction. In: BISHOP, Claire (ed.): *Participation*. Cambridge: MIT Press – London: Whitechapel, 2006, s. 12.

6 V rámci nášho geopolitického priestoru je systematickou a komplexnou publikáciou zaoberajúcou sa participatívnym umením kniha *Umění spolupráce* Jana Zálešáka. Zálešák rovnako upozorňuje na rozvinutie kolektívnych, situačných a kolaboratívnych akcií už v období 60. rokov v súvislosti s happeningom a performance. Porov.: ZÁLEŠÁK, Jan: *Umění spolupráce*. Praha: Akademie výtvarných umění – Brno: Masarykova univerzita, 2011.

7 Porov.: LIND, Maria: Obrat ke spolupráci. In: *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, 2007, č. 1–2, s. 41.

neho vychádza z diferencie medzi producentom a recipientom. Má záujem o účasť recipientov a prevádza na nich podstatnú časť zodpovednosti – buď v čase formulovania koncepcie, alebo neskôr.⁸ Nazdávam sa, že mnohé akcie, ktoré sú spomenuté a interpretované v texte publikácie, boli svojou koncepciou zameranou na interaktívnosť istým predvojom snáh o spoluprácu v umení. Rovnako sa snažili o vyvolanie reakcie, o narušenie jednodimenzionálnej štruktúry a o jej rozvetvenie do komunikačného modelu. K akciám 60. či 70. rokov však možno nachádzať východiská v iniciatívach raných avantgárd (konštruktivizmus, dadaizmus, surrealizmus a i.), ktoré sa rovnako snažili o narušenie exkluzivity umeleckého diela v snahe pretaviť tvorbu do intenzívnejšej reakčnej alebo komunikačnej praxe. Priestorový či sociopolitický kontext bol dôležitý aj v zohľadnení faktoru miesta, na ktorom sa akcia odohrávala.

Akcie sa diali mimo inštitucionalizovaný rámec umeleckého prostredia. Boli realizované na vratkej verejnej pôde a počítali s prítomnosťou diváka (často náhodného okoloidúceho) a s jeho reakciou. Z toho vyplýva, že akcia v mestskom priestore je otvorená forma, ktorá sa napája na súbor jedinečných podmienok priestoru a času, rovnako ako intervenuje do sociálneho a politického kontextu. Akcia je *site-specific* udalosťou. Vytvára nové pole „situácie akcie“, ktoré prezrádza nevyspytateľnosť verejného priestoru. Situačnými umeleckými aktivitami alebo akciami rozumiem práve toto vstupovanie do existujúceho priestoru v konkrétnom, jedinečnom čase a zároveň prostredníctvom aktivity (pohybu, gesta, vnemu) pretváranie (alebo iba drobné vychýlenie, komentovanie) potenciálu daného miesta. V akcii je potom položený dôraz na jedinečnosť priebehu, na zážitok. Akciu (resp. termín *umenie akcie*) teda chápem v kontexte textu ako situačnú prax odkazujúcu k prostrediu, v ktorom prebieha, rovnako ako k novej (a často i prítomnej) konfrontácii s publikom. Dôraz je položený na individuálny a jedinečný prežitok. Ten sa vo svojej neopakovateľnosti a nereprodukovateľnosti stáva podstatným znakom.

8 Porov.: KRAVAGNA, Christian: Pracovat na společenství: Modely participativní praxe. In: *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, 2007, č. 1–2, s. 65–80.

Načrtnutý problematický okruh je potrebné metodologicky vyriešiť a pozornosť venovať aj problematike dokumentácie. Z faktu neopakovateľnosti akcie pramení problém pri výskume, keďže ťažiskovým materiálom sa stáva záznam redukujúci zážitok na popis a dokumentáciu, ako aj prípadnú reprodukciu subjektívnych dojmov účastníkov vo forme orálnej histórie. Napriek „prekážke“ priamej neúčasti považujem za legitímne skúmanie podstúpiť a sledovať, ako sa na procese aktivít odzrkadľuje priestorové ukotvenie, ktoré vzhľadom na politicko-spoločenské pomery predstavuje určité obmedzenie. Pokiaľ narábam s pojmom „verejný“, chápem ho v jeho konvenčnej podobe ako miesto voľne prístupné všetkým občanom a obyvateľom. V názve je použitý pojem „mestský priestor“ v snahe vyhnúť sa ideovým konotáciám, ktoré sa s „verejným“ spájajú.⁹ Cieľom nie je nezohľadniť tieto významové prvky v texte, ale nevsugerovať ich na základe názvu. „Mestský“ zároveň používam ako antagonizmus k „prírodnému“, so snahou akcentovať prítomnosť umeleckých akčných aktivít i v priestore, ktorý bol pred rokom 1989 miestom permanentného dozoru a absentovala v ňom potrebná miera slobody. Zároveň by som rád upozornil, že v práci sa venujem akciám, ktoré boli realizované v exteriérovom mestskom prostredí (ulice, námestia, verejné priestranstvá, ale aj okrajové zóny medzi intravilánom a extravilánom, sídliská, periférie).

Mesto a mestské prostredie je do 60. rokov v slovenskom umení tematizované pomerne nekonzistentne. Súvisí to s celkovým agrárnym charakterom krajiny, rurálnou zakorenenosťou obyvateľstva, absenciou väčších kultúrnych a intelektuálnych centier. Ján Abelovský v tejto súvislosti píše: *„Proces urbanizácie, ktorý inde začal už na začiatku storočia, tu nikdy nebol dokončený, respektíve bol chaotickou industrializáciou našich malomiest pokrivený, stal sa paródiou samého seba. Nikdy nedosiahol takú kvalitu, aby postavil výtvarné umenie do produktívnej konfrontácie s duchovnými formami*

9 Porov.: HABERMAS, Jürgen: *Strukturální proměna veřejnosti*. Praha: Filosofia, 2000; SENNETT, Richard: Veřejný prostor. In: *Zlatý řez*, 2009/2010, č. 2, s. 4–7; IREGUI, Jaime: Veřejný prostor. In: BALADRÁN, Zbyňek / HAVRÁNEK, Vít: *Atlas transformace*. Praha: Tranzit, 2009, s. 767–769.

života, ale i vizuálnym štýlom ,megapolis‘.“¹⁰ V období 20. rokov 20. storočia sa zhodnotenie tematiky mestského objavuje hlavne v košickom prostredí (napr. František Foltýn, Gejza Schiller, Eugen Krón). Tu rezonovala najmä civilná problematika, ktorá sa zameriavala na akcent každodennosti s výrazne sociálnym podtextom. Tematika mesta sa začala výraznejšie objavovať na prelome druhého a tretieho decénia aj v oblasti literatúry a prirodzene aj s tým súvisiacej knižnej ilustrácii. Z najvýznamnejších ilustrátorských počinov spomeniem aspoň Galandov cyklus *Láska v meste* (1924–1926) či jeho ilustrácie k Novomeskému zbierke *Nedeľa* (Bratislava: DAV, 1927).

S nástupom a rozšírením fotografie sa detailnejšie reflektovala typicky mestská mentalita, ako aj vizuálne znaky mestskej kultúry. Do popredia sa dostávala sociálne determinovaná fotografia (Karol Aufricht, Miloš Dohnány), ako aj modernistická obraznosť založená na technickom a spoločenskom pokroku (Viliam Malík, Štefan Tamáš).¹¹ S postupnou industrializáciou (v 40. a 50. rokoch) sa tematika mesta dostávala do prirodzeného záujmu výtvarníkov. Až 60. roky priniesli závažnejšie problematizovanie života v meste ako špecifického životného štýlu. Mestský priestor sa začínal umelecky reflektovať vo vzťahu k spoločensko-kultúrnym produktom a zároveň začínal byť vnímaný ako priestor osobitých estetických kvalít. Nasledujúce dekády sa stávali platformou permanentných umeleckých intervencií a revízií, a to aj v kontexte politického potenciálu mestského prostredia.

Tretím v názve naznačeným problémom je chronologické vymedzenie, ktoré v obsahu zohľadňujem. Ťažiskovo orientujem pozornosť na akcie 70. a 80. rokov ich interpretačným prehodnotením, doplnením a zasadením do tematického rámca. K obhajobe daného stanoviska je potrebné použiť silnejší argument ako vlastnú inklináciu k umeniu spomenutých dekád. Zameranie vychádza z pocitu pomerne dôsledného spracovania periódy 60. rokov, ktoré predstavovalo i z hľadiska širšieho euro-amerického kontextu časovo paralelné napojenie sa na najaktuálnejšie umelecké trendy.¹² Svojím

10 ABELOVSKÝ, Ján: Umenie na pozadí kultúrno-spoločenských súvislostí. In: RUSINOVÁ, Zora (ed.): *20. storočie: Dejiny slovenského výtvarného umenia*. Bratislava: SNG, 2000, s. 11.

11 Porov.: HRABUŠICKÝ, Aurel (ed.): *Nové Slovensko*. Bratislava: SNG, 2011.

12 Okrem množstva článkov, štúdií, katalógov, monografických statí a súbernej publikácie

charakterom súviselo s politicko-spoločenským uvoľnením, ktoré umožnilo odvážnejší umelecký výstup. Čiastočný presah „zlatých šesťdesiatych“ do nasledujúcej dekády, v zmysle možnosti realizovať monumentálnejšie koncipované akcie, bol násilne umlčaný represívnymi opatreniami.¹³ Sedemdesiate roky v sebe zhodnocovali potenciál predošlého obdobia a zároveň v nich boli autori nútení tento potenciál prispôbovať nepriaznivým pomerom. Sklon k efemérnejším, výrazovo redukovanejším akciám, ktorý vychádzal z objektívnych príčin represívnejšieho nastavenia systému, mal vplyv na subjektívnu nutnosť získania adekvátneho zážitku použitím minimálnych prostriedkov. Forma (auto)cenzúry bola narušená koncom decénia úsilím o intenzívnejšiu interakciu predovšetkým v akciách mladých, prevažne výtvarne neškolených autorov (Ján Budaj a okruh Dočasnej spoločnosti intenzívneho prežívania – ďalej DSIP). Osemdesiate roky rovnako nepredstavovali jednoliatu periódu, ale možno ich vymedziť na obdobie pretrvávania ospalej inercie systému prejavujúcej sa v neskorototalitných praktikách, ktoré naštrbila „nová vlna“ udalostí a aktivít druhej polovice dekády. Pole umeleckej produkcie v oblasti umenia akcie sa rozširuje a mestská periféria získava, s odstupom času, podobu metafory postavenia umelca v spoločnosti. Záver 80. rokov v umení akcie už predznamenáva neskoršie sústredenie na subjektívno-telesné, teatralizované či mediálne (a medializované) performance, ktoré predovšetkým v prvej polovici 90. rokov získali prevahu.

Vzhľadom na okruh problému (formálny, priestorový, časový) možno tematicko-ideový zámer publikácie zhrnúť uvažovaním: prekročenie hraníc ateliérov, galérií, bytov a vstúpenie na „verejnú“ pôdu mesta bolo nielen

k tematike umenia 60. rokov (RUSINOVÁ, Zora (ed.): *Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení*. Bratislava: SNG, 1995) mám na mysli aj publikovanú dizertačnú prácu EURINGER-BÁTOROVÁ, Andrea: *Akčné umenie na Slovensku v 60. rokoch 20. storočia: Akcie Alexa Mlynárčika*. Bratislava: Slovart / VŠVU, 2011.

- 13 Okrem zásadných spoločensko-politických udalostí „augusta 1968“, ktoré ešte z hľadiska umeleckej produkcie neznamenali úplnú nemožnosť slobodnej tvorby, to bol najmä XIV. zjazd KSČ v roku 1971 a pre výtvarné umenie dôležitý II. Novembrový zjazd ZSVU v roku 1972. K tendenčne zámerným materiálom, hodnotiacim krízový vývoj porov.: Kol. aut.: *Za socialistické umenie*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1974; PLEVZA, Viliam (red.): *Dejinné poučenie*. Bratislava: Pravda, 1979; PAŠKA, Pavol (red.): *Dejinné poučenie KSČ a kultúra*. Bratislava: Pravda, 1983.

signálnym znamením potreby prezentovať vlastnú tvorbu, komunikovať so širším, často i nezainteresovaným publikom, či zbavovať banalitu jej pejoratívneho povlaku, ale aj smerovaním k novému zážitkovému priestoru sociálno-kultúrnych a privátno-verejných väzieb. Otvorenie sa každodennej situácii či program vťahnutia bezprostredných aktov do umenia je javom zasluhujúcim si historicko-teoretickú reflexiu.

1.2 STAV BÁDANIA

Umenie využívajúce model interaktívneho, situačného či akčného princípu tvorby na Slovensku patrilo pred rokom 1989 do sféry tzv. alternatívneho, resp. neoficiálneho umenia,¹⁴ preto sa mu v oficiálnych periodikách a štátnymi inštitúciami organizovaných výstavách nevenovala (resp. venovala minimálna, väčšinou negatívna) pozornosť. Hlavne v 70. a 80. rokoch bola nielen aktívna účasť či organizácia akcií, ale aj výtvarná publicistika reflektujúca tému akčného umenia pod kontrolou cenzorov. Napriek tomu sa v čase medzi rokmi 1967–1989 objavilo niekoľko textov a publikácií reflektujúcich akcie.

V roku 1967 publikoval Tomáš Štraus na stránkach *Výtvarného života* esej *K otázke premeny „umenia-diela“ na „umenie-čin“*, v ktorej reagoval na prvé environmenty a happeningy 60. rokov (Yves Klein, Allan Kaprow, Claes

14 K problematike vymedzenia termínu „alternatívne umenie“, ako aj jeho pendantov (neoficiálna scéna, underground, „umenie na okraji“) porov.: ALAN, Josef: *Alternativní kultura jako sociologické téma*. In: ALAN, Josef (ed.): *Alternativní kultura: Příběh české společnosti 1945–1989*. Praha: Lidové noviny, 2001.

V slovenskom kontexte, ktorý bol v tomto ohľade špecifický, sa rozlíšeniu pojmov medzi „alternatívnou“ a „neoficiálnou“ scénou detailne venovala Zuzana Bartošová. Bartošová alternatívnou scénou rozumie výtvarné dianie do roku 1972, kedy bolo možné ponúknuť variabilné možnosti tvorby a prístupov, zatiaľ čo po roku 1972 (po II. Novembrovom zjazde ZSVU) je umenie akcie sférou neoficiálneho, zakázaného, nežiaduceho umeleckého prejavu. Porov.: BARTOŠOVÁ, Zuzana: *Slovenská neoficiálna výtvarná scéna 70. a 80. rokov z aspektu literatúry a terminológie*. In: BELOHRADSKÁ, Luba (zost.): *Cesty a príbehy moderného umenia 2*. Bratislava: Združenie historikov moderného umenia, 2002, s. 24–57; BARTOŠOVÁ, Zuzana: *Napriek totalite*. Bratislava: Kalligram, 2011, s. 36–56, s. 320–322.

Oldenburg a i.).¹⁵ O rok neskôr vyšla Štrausova kniha *Umenie dnes* (v inšpirácii Chalupeckého publikáciou s rovnakým názvom, ktorá vyšla v Prahe v roku 1966), ktorá naznačila vzťah medzi ranými formami happeningov a dadaistickými kabaretmi, akciami ruských kubofuturistov, „krutým“ (Antonin Artaud) či „chudobným“ divadlom (Jerzy Grotowski).¹⁶ V texte približoval aj Mlynárčikom, Filkom a Kostrovou koncipovaný Manifest HAPPSOC ako jeden z prvých prejavov akčného umenia u nás, s výraznou rezonanciou Restanyho myšlienok uplatňovaných v okruhu francúzskych Nových realistov. V čase „oteplenia“ sa v dôsledku Pražskej jari na stránkach kultúrno-umeleckých, ale aj literárnych periodík objavili články reflektujúce aktuálne umelecké trendy. Prístup k informáciám sa otváral a kontakt so súčasnou umeleckou scénou bol tesnejší aj vďaka fundovaným textom renomovaných zahraničných prispievateľov (na stránkach najdôležitejšieho slovenského výtvarného periodika *Výtvarného života* to boli napr. Pierre Restany, Michel Ragon, Ivan Jirous, Jiří Chalupecký a i.). Z hľadiska spoločensko-politického usporiadania a jazykových možností bola dostupná hlavne česká výtvarná publicistika, v ktorej rezonovala snaha legitimizovať a kontextualizovať domáce umelecké dianie v porovnaní so zahraničím.¹⁷

Dôsledkom „interrupcie“ (po XIV. zjazde KSČ v roku 1971) kvantitatívne i kvalitatívne prosperujúceho stavu výtvarnej teórie a kritiky bol centrálny riadený cenzorský systém, kádrové čistky v redakciách i akademických a vysokoškolských ústavoch. Ďalšie texty museli byť písané „do zásuvky“ alebo vydávané formou samizdatu. K publikovaniu pripravená, no neskôr

15 ŠTRAUS, Tomáš: K otázke premeny „umenia-dieľa“ na „umenie-čin“. In: *Výtvarný život*, roč. 12, 1967, č. 4, s. 146–151.

16 ŠTRAUS, Tomáš: *Umenie dnes*. Bratislava: Pallas, 1968.

17 Z relevantných článkov možno upozorniť na texty: KORÁN, Jaroslav: Happening včera a dnes. In: *Sešity pro mladou literaturu*, roč. 1, 1966, č. 4, s. 3–13; CHALUPECKÝ, Jindřich: Experimentální umění. In: *Výtvarná práce*, roč. 13, 1966, č. 9, s. 1, 7; BURDA, Vladimír: Exil a utopie: Osudy pražského happeningu. In: *Výtvarná práce*, roč. 15, 1968, č. 18, s. 10–11; BURDA, Vladimír: Happening ve smyčce. In: *Výtvarná práce*, roč. 15, 1968, č. 9, s. 1, 10; CHALUPECKÝ, Jindřich: Happening a spol. In: *Sešity pro literaturu a diskusy*, roč. 4, 1969, č. 33, s. 13–16. Ku komplexnej bibliografii pozri: MORGANOVÁ, Pavlína: České akční umění šedesátých let v dobovém tisku. In: HAVRÁNEK, Vít (ed.): *Akce, slovo, pohyb, prositor*. Praha: GHMP, 1999, s. 54–61.

zamietnutá Matuščíkova kniha ...*predtým. Prekročenie hraníc 1964–1971* sa objavila v roku 1983. V desiatich exemplároch kolovala medzi úzkym okruhom výtvarníkov a oficiálneho vydania sa dočkala až v roku 1994.¹⁸ Autor podrobne mapuje priebeh a kontext umeleckých podujatí, výstav a akcií vymedzených rokov s prislúchajúcou dávkou akribie. Podobným osudom poznačená kniha Tomáša Štrausa *Slovenský variant moderny* (vydaná samizdatovo v roku 1980, oficiálne až v roku 1992) prezentuje súbor statí zaoberajúcich sa širokým tematickým i časovým rozpätím umeleckého diania na Slovensku od obdobia medzivojnového modernizmu až po súčasnosť.¹⁹ Obsahom knihy sú dva výrazné, pre túto publikáciu podstatné texty: *Tri modelové situácie súčasných umeleckých hier* a *Umenie kontestácie a kontestácia umenia*,²⁰ ktoré sa zaoberajú metodologickou kvalifikáciou (modelom) akcie a reflexiou akcií Jána Budaja a jeho okruhu DSIP. Obaja (Matuščík aj Štraus) predstavujú ťažiskových teoretikov umenia akcie v období normalizácie, aktívne sa podieľajúcich na organizácii, diskusiách, interpretácii i dokumentácii umeleckého diania.²¹

Suplovaním absentujúcej publikačnej možnosti v oblasti výtvarnej kritiky na Slovensku boli v 70. rokoch publikácie Klausa Groha *Aktuelle Kunst in Osteuropa*²² a Genevieve Bénamouovej *L'art aujourd'hui en Tchécoslovaquie* mapujúce aj slovenské prostredie.²³ V nich sa predstavili projekty, dokumenty, fotografie, ktoré v domácom prostredí nemohli byť zverejnené. Z kultúrne blízkeho českého prostredia možno spomenúť výraznú iniciatívu vydávania tzv. zborníkov „k pamiatke“ (napr. zborník k pamiatke Václava Navrátila, Alberta Kutala, Václava Nebeského, Jiřího Padrtý a i.), ako aj občasníkov mapujúcich výtvarné dianie s názvom *Někde Něco*, v ktorých sa objavovali

18 MATUŠČÍK, Radislav: ...*predtým. Prekročenie hraníc 1964–1971*. Žilina: PGU, 1994.

19 ŠTRAUS, Tomáš: *Slovenský variant moderny*. Bratislava: Pallas, 1992.

20 Text bol publikovaný už v roku 1990. In: *Výtvarný život*, roč. 35, 1990, č. 6, s. 17–26.

21 Medzi oboma teoretikmi existovali viaceré názorové rozpory. K problému je možné porovnať polemické Matuščíkove texty reagujúce na Štrausov *Slovenský variant moderny* na stránkach časopisu *Profil súčasného výtvarného umenia* (roč. 3, 1993, č. 1–5) alebo Matuščíkov cyklus textov *Návraty* vychádzajúci na pokračovanie v časopise *Výtvarný život* v rokoch 1994–1995.

22 GROH, Claus: *Aktuelle Kunst in Osteuropa*. Köln: M. DuMont, 1972, nepag.

23 BENAMOU, Genevieve: *L'Art aujourd'hui en Tchécoslovaquie*. Paris, 1979.

aj texty slovenských teoretikov a umelcov (Tomáš Štraus, Radislav Matuščík, Aurel Hrabušický, Róbert Cyprich).

S mnohými akciami sa širšia verejnosť oboznámila až v čase znovuoobnoveného záujmu o danú umeleckú aktivitu už s istým historicko-kritickým odstupom. Osud alternatívneho akčného zoskupenia Terén, pôsobiaceho v rokoch 1982—1987, bol spropagovaný a širšie predstavený až sumarizovaním Matuščíkových textov a ich vydaním v roku 2000.²⁴ Základom publikácie je samizdatová textová a fotografická dokumentácia doplnená o autorove komentáre. V období 80. rokov boli zošity z *Terénov* šírené len medzi užšou skupinou participantov či známych.²⁵ Spomenuté udalosti odkazujú k existencii umeleckých akcií na poli komunitného, širšej reflexii neprístupného fenoménu, ktorý, prezentovaný v istej uzavretosti (akcie v bytoch, ateliéroch či naopak odľahlejších miestach v prírode), predstavoval podstatný prúd tzv. „druhej“, respektíve „paralelnej“ kultúry.

So zámerom nadviazať „kontakt“ s verejnosťou vzišla iniciatíva Jána Budaja a DSIP. Aktivity smerovali k úmyselnej provokácii a stimulácii „apatickej“ spoločnosti. Samizdatovú publikáciu *3SD (Tri slnečné dni)* sa v roku 1980 vydať nepodarilo. Akcia, ktorej snahou bolo prepojenie alternatívnych umeleckých prístupov, ako aj viacerých generácií umelcov, bola zakázaná, texty k nej skartované. Nakoniec sa zborník objavil v obmedzenej samizdatovej verzii až v roku 1988. Publikácia obsahovala texty k pripravovanej „slávnosti“, rozhovory s výtvarníkmi a divadelníkmi, ako aj fotodokumentáciu konceptov a pripravovaných diel.²⁶

V období druhej polovice 80. rokov treba na poli neoficiálnej výtvarnej scény upozorniť aj na organizačné a kurátorské aktivity Zuzany Bartošovej a Ladislava Snopka (napr. cyklus výstav *Dotyky a spojenia*, Snopkov a Ferusov projekt *Archeologické pamiatky a súčasnosť*, združenie Gerulata). Krátko

24 MATUŠČÍK, Radislav: *Terén: Alternatívne akčné zoskupenie 1982—1987*. Bratislava: SCCA Slovensko, 2000.

25 Okrem účastníkov jednotlivých *Terénov* boli samizdaty distribuované aj českým teoretikom – Jindřichovi Chalupckému, Jiřímu Valochovi a Petrovi Rezkovi. Porov.: MATUŠČÍK, Radislav: *Terén: Alternatívne akčné zoskupenie 1982—1987*. Bratislava: SCCA Slovensko, 2000, s. 7.

26 BUDAJ, Ján (ed.): *3SD*. Bratislava, 1988. 2. vyd. Nepag.

pred novembrovou revolúciou sa podarilo zrealizovať zborník príspevkov o súčasnom slovenskom umení v editorskej koncepcii Dagmar Srnenskej, v ktorom sa objavuje aj z hľadiska témy publikácie súvisiaci text Tamary Archlebovej *Príspevok k problematike konceptuálneho umenia na Slovensku*.²⁷

Paradoxne krátko po zmene politicko-spoločenskej situácie nebol dlh, ktorý umelecká publicistika voči umeniu akcie mala, „splatný“ ihneď. Priestor ku kritickej diskusii a polemike sa pomaly otváral napríklad na stránkach *Výtvarného života*²⁸ či *Profilu pre súčasné umenie*²⁹ (ďalej *Profil*) formou reprintov starších textov.³⁰ V roku 1991 prebehla v pražskom Máneze výstava *Umění akce* (v kurátorskej koncepcii Vlasty Čihákovej-Noshiro), ktorá ako prvá v „ponovembrovom“ období vyhodnocovala aktivity performance, happeningu, body-artového či land-artového umenia v Čechách a na Slovensku.³¹ Katalóg k výstave sprevádzal text *Vývoj na Slovensku* Radislava Matuščíka³² (krátený zo samizdatovej verzie z jesene 1983), ako aj text *Umění akce – umění žít* Vlasty Čihákovej-Noshiro,³³ sledujúci aj rámec akcie na území Slovenska. Paralelne sa objavila skôr metodická publikácia kolektívu Zhoř—Horáček—Havlík *Akční tvorba* prezentujúca východiská a stručné zhrnutie umenia performance v euro-americkom prostredí, v snahe odkázať na niektoré synchronicky prebiehajúce akcie na území Československa.³⁴ Štrausov retrospektívny text *Tri otázky – od päťdesiatych k osemdesiatym rokom* je podstatnou publikáciou osvetľujúcou autorov osobný i profesionálny „príbeh“, ako aj „objektívnejší“ spoločensko-politický a kultúrny rámec.³⁵ Už

27 SRNENSKÁ, Dagmar (ed.): *Súčasné výtvarné umenie*. Bratislava, 1989, s. 98–132.

28 KOVALČÍKOVÁ, Mária (red.): Skepsa kontra optimizmus. In: *Výtvarný život*, roč. 35, 1990, č. 7, s. 1–10; Skepsa kontra optimizmus II. In: *Výtvarný život*, roč. 35, 1990, č. 8, s. 1–12.

29 GERŽOVÁ, J.: Umenie akcie. In: *Profil*, roč. 1, 1991, č. 13–14, s. 2–4, tematické číslo venované performance – *Profil*, roč. 3, 1993, č. 3.

30 Napr.: GAZDÍK, Igor: Pokus o fiktívnu typológiu futbalového zápasu. In: *Výtvarný život*, roč. 35, 1990, č. 9, s. 51.

31 ČIHÁKOVÁ-NOSHIRO, Vlasta (ed.): *Umění akce*. Praha: Mánes, 1991.

32 MATUŠČÍK, Radislav: *Vývoj na Slovensku*. In: *Tamže*, s. 12–15.

33 ČIHÁKOVÁ-NOSHIRO, Vlasta: *Umění akce – umění žít*. In: *Tamže*, s. 16–28.

34 ZHOŘ, Igor / HORÁČEK, Radek / HAVLÍK, Vladimír: *Akční tvorba*. Olomouc: Pedagogická fakulta Univerzity Palackého, 1991.

35 ŠTRAUS, Tomáš: *Tri otázky: Od päťdesiatych k osemdesiatym rokom*. Bratislava: Pallas, 1993.

spomínané Matuščíkovo *Prekročenie hraníc* predstavovalo dôsledné zmapovanie doposiaľ bieleho miesta v (ne)dávnej histórii umenia na Slovensku.³⁶ Zhodnotenie nostalgiou opradeného, ešte stále romanticky nazeraného obdobia 60. rokov prináša obsiahla publikácia *Šesťdesiate roky* v koncepcii Zory Rusinovej.³⁷ Popri širokom spektre umeleckých aktivít sa v nej objavuje kapitola Ivana Jančára venovaná umeniu akcie, zhodnocujúca tvorbu najvýraznejších osobností „zlatého veku“ umenia 20. storočia v danej oblasti (A. Mlynárčik, S. Filko, J. Koller, P. Bartoš, V. Popovič, J. Želibská, M. Adamčiak, R. Cyprich).³⁸ V druhej polovici 90. rokov sa okrem antológie,³⁹ zborníkovej publikácie,⁴⁰ objavuje aj súbor Štrausových esteticko-filozofických esejí⁴¹ či jeho epištolárne komponovaná kniha.⁴² Návratom ku komplikovanej historickej perióde je štúdia Zuzany Bartošovej *Askéza privilegovaných – Niekoľko poznámok k formovaniu neoficiálnej výtvarnej scény obdobia normalizácie na prelome 60. a 70. rokov*, ktorá objasňuje vrstevnaté dobové súvislosti.⁴³

Rok 2000 priniesol viaceré veľké projekty, ktoré rehabilitovali neoficiálne umenie a začlenili ho do súvislostí dejín výtvarného umenia na Slovensku. V kolektívnej práci *20. storočie. Dejiny slovenského výtvarného umenia*, sprevádzajúcej rovnomernú výstavu na pôde SNG, dostáva akcia priestor

36 MATUŠČÍK, Radislav: *...predtým. Prekročenie hraníc 1964–1971*. Žilina: PGU, 1994.

37 RUSINOVÁ, Zora (ed.): *Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení*. Bratislava: SNG, 1995.

38 JANČÁR, Ivan: Happening a performance. In: *Tamže*, s. 232–251.

39 BARTOŠOVÁ, Zuzana (ed.): *Očami X: Desiat autorov o súčasnom slovenskom výtvarnom umení*. Bratislava: Ornan, 1996. V súbore sa nachádzajú viaceré pre tému podnetné texty: CORNEVIN, Etienne: Základné pojmy k legende o umení dada v Bratislave, s. 147–180; SNOFKO, Ladislav: Situacionizmus na Slovensku – kapitola z dejín apelatívneho umenia, s. 201–220; Rozhovor Zuzany Bartošovej s Pierrom Restanym, s. 183–200.

40 KUSÁ, Jolana / ZAJAC, Peter (eds.): *Prítomnosť minulosti, minulosť prítomnosti*. Bratislava: Nadácia Milana Šimečku, 1996. V zborníku je obsiahnutý komplexný a objasňujúci príspevok Eugénie Sikorovej: Umenie na okraji – Poznámky k situácii slovenského výtvarného umenia v r. 1970–1990 (s. 96–125).

41 ŠTRAUS, Tomáš: *Provokácie*. Bratislava: H&H, 1996.

42 ŠTRAUS, Tomáš: *Utajená korešpondencia*. Bratislava: Kalligram, 1999.

43 BARTOŠOVÁ, Zuzana: *Askéza privilegovaných – Niekoľko poznámok k formovaniu neoficiálnej výtvarnej scény obdobia normalizácie na prelome 60. a 70. rokov*. In: *Umenie Slovenska – jeho historické funkcie*. Bratislava: SAV, 1999, s. 121–133.

v štúdiu Radislava Matušťíka,⁴⁴ ale čiastočne sa jej problematiky dotýkajú aj iné príspevky, komponované do kapitoly *Preskupovanie médií*. K rozsiahlej výstave sa uskutočnilo i medzinárodné sympóziu s výstupom v podobe zborníka, s textami renomovaných historikov a teoretikov umenia.⁴⁵ V spomínanom roku sa, okrem už uvedených Matušťíkových *Terénov*, objavuje aj „katalóg“ podstatnej výstavy z počiatku 70. rokov *Otvorený ateliér* doplnený o text Eugénie Sikorovej *Nástup jednej generácie*.⁴⁶

Monotematická, do medailónov jednotlivých umeleckých osobností koncipovaná publikácia Zory Rusinovej *Umenie akcie 1965—1989* je prvým súborným dielom k problematike.⁴⁷ Kniha, ktorá je súčasne katalógom výstavy, je doplnená o rozbor interpretačných a kontextuálnych aspektov, o históriu Studia erté (Gábor Hushegyi), ako aj dobové súvislosti na základe samizdatových textov (zost. Radislav Matušťík), kontextu objasňujúceho hlboko zapustené korene „akcionizmu“ (Tomáš Štraus) či širších kultúrno-filozofických konotácií (Ivo Janoušek). Na základe koncipovanej sumárnej publikácie sa otvára priestor k terminologickej diskusii,⁴⁸ komparácii a hľadaniu analogických súvislostí so zahraničným prostredím.⁴⁹ Výstavný projekt *Slovenské vizuálne umenie 1970—1985*⁵⁰ na pôde SNG priniesol ozrejmienie a presnejšie definovanie hraníc (ne)oficiálnej kultúry,⁵¹ katalóg k výstave objasňuje umenie akcie v striktnejšie vymedzenom politicko-spoločenskom, represívnymi opatreniami poznačenom období.⁵² Sleduje podstatný vplyv konceptuálneho umenia v motíve zdôraznenia myšlienky pred telesným

44 MATUŠŤÍK, Radislav: *Umenie akcie*. In: RUSINOVÁ, Zora (ed.): *20. storočie: Dejiny slovenského výtvarného umenia*. Bratislava: SNG, 2000, s. 163—169.

45 MRENICOVÁ, Ľubica / RUSINOVÁ, Zora (eds.): *Na križovatke kultúr?: Stredná Európa a umenie 20. storočia*. Bratislava: SNG, 2002.

46 SIKOROVÁ, Eugénia: *Nástup jednej generácie*. In: MUDROCH, Marián / TÓTH, Dezider (eds.): *Otvorený ateliér*. Bratislava: SCCA Slovensko, 2000, s. 10—30.

47 RUSINOVÁ, Zora: *Umenie akcie 1965—1989*. Bratislava: SNG, 2001.

48 BARTOŠOVÁ, Zuzana: *Slovenská neoficiálna výtvarná scéna 70. a 80. rokov z aspektu literatúry a terminológie*. In: BELOHRADSKÁ, Ľuba (zost.): *Cesty a príbehy moderného umenia 2*. Bratislava: Združenie historikov moderného umenia, 2002, s. 24—57.

49 ORIŠKOVÁ, Mária: *Dvojhlasné dejiny umenia*. Bratislava: Petrus, 2002.

50 HRABUŠICKÝ, Aurel (ed.): *Slovenské vizuálne umenie 1970—1985*. Bratislava: SNG, 2002.

51 RUSINOVÁ, Zora: *Problém koexistencie kultúr*. In: *Tamže*, s. 9—30.

52 RUSINOVÁ, Zora: *Umenie akcie*. In: *Tamže*, s. 189—208.

gestom.⁵³ Čiastočnú inšpiráciu predstavujú aj texty zborníkov *Konceptuálne umenie na zlome tisícročí*⁵⁴ či príspevok k neoficiálnej výtvarnej scéne 80. rokov v rámci reprintov bulletinov výstav *Dotyky a spojenia*.⁵⁵ Antológia *Slovenské výtvarné umenie 1949–1989*, zoskupujúca v rôznych ohľadoch kľúčové dobové texty, vznikla pod autorským vedením Jany Geržovej v roku 2006.⁵⁶ Prináša prevažne časopisecky, zborníkovo a katalógovo publikované (ale i nepublikované) texty, ktoré sú dokumentom dobovej atmosféry a aj obsažným zdrojom informácií.

Podstatným segmentom umenia akcie boli na prelome 80. a 90. rokov aktivity Studia erté prezentované hlavne na novozámockých festivaloch alternatívneho a akčného umenia. História a kontext mapuje kniha *Transart Communication: Performance & Multimedia art (Studio erté 1987–2007)* vydaná v roku 2006, sprevádzaná textami Gábora Hushegyiho a Zsolta Sőrésa.⁵⁷ Prienik mediálneho umenia s akciou je zhodnotený v publikácii Kataríny Rusnákovej *História a teória mediálneho umenia na Slovensku*, ktorá je ťažiskovo zameraná na obdobie po roku 1989, ale zaznamenáva chronologickú líniu aj hlbšie do obdobia konca 70. a 80. rokov.⁵⁸ Projekt *Osemdesiate* realizovaný v Slovenskej národnej galérii si stanovil za cieľ zmapovať postmoderné prejavy v slovenskom výtvarnom umení.⁵⁹ V rámci okruhov sa k „slovu“ dostala aj sféra umeleckej performance obdobia 80. a začiatku

53 HRABUŠICKÝ, Aurel: Umenie fantastického odhmotnenia. In: *Tamže*, s. 143–188

54 GERŽOVÁ, Jana / TATAI, Erzsébet (eds.): *Konceptuálne umenie na zlome tisícročí*. Bratislava: SCCA Slovensko, 2002.

55 BARTOŠOVÁ, Zuzana: Neoficiálna výtvarná scéna na Slovensku: Medzi Chartou '77 a nežnou revolúciou. In: SNOPKO, Ladislav / BARTOŠOVÁ, Zuzana: *Dotyky a spojenia*. Bratislava: Orman, 2002, s. 15–38.

56 GERŽOVÁ, Jana (ed.): *Slovenské výtvarné umenie 1949–1989 z pohľadu dobovej kritiky*. Bratislava: VŠVU, 2006.

57 HUSHEGYI, Gábor (ed.): *Transart Communication: Studio erté 1987–2007*. Bratislava: Kaligram, 2008.

58 RUSNÁKOVÁ, Katarína: *História a teória mediálneho umenia na Slovensku*. Bratislava: Slovar / VŠVU, 2006.

59 JABLONSKÁ, Beata (ed.): *Osemdesiate: Postmoderna v slovenskom výtvarnom umení 1985–1992*. Bratislava: SNG, 2009.

90. rokov, ovplyvnená obratom k archaickému, ritualizovanému, avšak cez prizmu mediálnych a vizuálnych stratégií.⁶⁰

Príspevkom k analýze doby z pohľadu výtvarnej teórie a publicistiky je kniha Daniela Grúňa *Archeológia výtvarnej kritiky*, ktorá sa sústreďuje na 60. roky, okolnosti „domácej politiky“ a dynamický nástup nových tendencií na svetovej i slovenskej výtvarnej scéne.⁶¹ Bibliograficky i interpretačne nasýteným zdrojom je publikovaná dizertačná práca Andrey Euringer-Bátorovej: *Akčné umenie na Slovensku v 60. rokoch 20. storočia. Akcie Alexa Mlynárčika* zameraná predovšetkým na systematické uchopenie a interpretáciu diela Alexa Mlynárčika, ale objasňujúca aj hlbšie súvislosti.⁶² V roku 2011 bola publikovaná dlhodobejšie pripravovaná kniha Zuzany Bartošovej *Napriek totalite (Neoficiálna slovenská výtvarná scéna sedemdesiatych a osemdesiatych rokov)*,⁶³ ktorá sprostredkovala prehľad a kontext aktivít uvedených rokov, vrátane zamerania sa na umenie akcie. V tom istom roku bola vydaná aj výskumná práca Jany Oravcovej *Ekonomie tela v umeleckohistorických a teoretických diskurzoch*, ktorá sa hlavne v úvodných kapitolách venuje aj významu a funkcii autorského subjektu, jeho performatívneho a telesného začleňovania do prostredia, v ktorom pôsobí a ktoré ho spätne determinuje.⁶⁴

Z dôvodu nezaťažovania textu ďalším selektívnym vymenovávaním monografických publikácií, katalógov, zborníkov, diskusných príspevkov, rozhovorov, štúdií či samotných autorských textov a osobných výpovedí odkazujem k bibliografickým zdrojom. Rovnako sa mnohé z publikácií stanú prostriedkom k prehĺbenému a koncentrovanému pohľadu na problematické okruhy v rámci samotného textu alebo prostredníctvom poznámkového aparátu.

60 GREGOROVÁ-STACHOVÁ, Lucia: Umelci, ich telá a performance. In: *Tamže*, s. 201–213.

61 GRŮŇ, Daniel: *Archeológia výtvarnej kritiky*. Bratislava: Slovart, 2009.

62 EURINGER-BÁTOROVÁ, Andrea: *Akčné umenie na Slovensku v 60. rokoch 20. storočia: Akcie Alexa Mlynárčika*. Bratislava: Slovart / VŠVU, 2011. Pôvodne vyšla dizertačná práca v Nemecku. Porov.: BÁTOROVÁ, Andrea: *Aktionskunst in der Slowakei on den 1960er Jahren: Aktionen von Alex Mlynárčik*. Berlin: Lit Verlag, 2009.

63 BARTOŠOVÁ, Zuzana: *Napriek totalite*. Bratislava: Kalligram, 2011.

64 ORAVCOVÁ, Jana: *Ekonomie tela v umeleckohistorických a teoretických diskurzoch*. Bratislava: Slovart / VŠVU, 2011

1.3 CIELE A METÓDA

Na základe prezentovaných poznatkov je potrebné vymedziť si vlastnú pozíciu v rámci spracováanej problematiky. Keďže literatúra k téme je pomerne bohatá, úlohou bude jej prehodnocovanie a prípadné dopĺňanie „bielych miest“, ktoré sa v oblasti umenia akcie nachádzajú. Týmito „bielymi miestami“ nerozumiem iba ozrejmienie akcií, ktoré boli doteraz málo známe, ale aj možné nepreskúmané hľadiská, ktoré je možné v prístupe k interpretácii uplatniť.

Moment „prehodnotenia“ zamýšľam realizovať v niekoľkých modeloch. Jedným z nich je dôsledná interpretácia známych akcií, vsadenie do nového kontextu na základe prehĺbenia súvislostí či rozšírenia formou analógií a komparácií. Druhým modelom je sústredenie sa na akcie realizované v priestore mesta, ako aj kontextualizovanie vzhľadom na sociálnu, politickú, urbanistickú zložku charakteristickú pre dané miesto. Tretím modelom je rozčlenenie sumarizovaných poznatkov na základe tematických okruhov. V štruktúre publikácie som vymedzil štyri hlavné okruhy:

1. Prechádzka ako umelecká aktivita; 2. Sviatok a skutočnosť; 3. Akcia ako forma hry; 4. Intervencia, situácia, živá plastika.

Zoskupenie akcií na základe významovo-tematickej polohy umožňuje pohľad na umeleckú aktivitu ako na formu príbehu. Variabilné prejavy „akcionizmu“ získavajú podobu autorského „rozprávania“ vypovedajúceho o osobnom postoji i spoločenskej klíme.

V perióde vymedzených rokov 1965–1989 zameriam pozornosť na rekonštruovanie epistemologického rámca a zohľadnenie spoločensko-politického kontextu v snahe stanovenia novej interpretácie. Zamýšľaný prínos práce je možné zhrnúť v pojmoch reštrukturalizácie a redefinície významových rámcov, stanovenia tematických okruhov a hľadania paralelných motívov v širšom zahraničnom kontexte. Spoločenský význam sa odzrkadľuje v detailnejšom pochopení kultúrno-spoločenskej situácie, v ktorej akcia vzniká (a voči ktorej sa často kriticky vymedzuje). Zámerom je teda, v stanovení si vyššie spomenutých kritérií a postupov, pohľad na umenie akcie z „odstupu“. Pohľad na vznik a charakter diela z hľadiska systému dispozícií, ktoré ho utvárali, ale aj zohľadnenie činiteľov súčasného poznania. Posun

je spôsobený prirodzenou časovou dištanciou. Pohľad na akcie, ktorých som sám nebol účastníkom, je pohľadom na procesuálne dielo, ktoré je dnes už súčasťou dejín umenia. Na základe čoho sa utvárali podmienky pre túto kodifikáciu alebo čím dnes prehovára udalosť (zaznamenaná najčastejšie prostredníctvom fotografickej dokumentácie) k autorovi, ktorý sa zaoberá jej vývinom a konceptom umenia akcie, je otázka natolko závažná, že vyžaduje detailné skúmanie.

Zároveň by som rád upozornil, že publikácia nie je vyčerpávajúcim a komplexným zhodnotením všetkých akcií a aktivít, ktoré sa v mestskom či suburbánnom priestore vo vymedzených rokoch na Slovensku odohrali. Prirodzeným mechanizmom výberu je stupeň poznania spomenutých akcií a možnosť oboznámenia sa s ich priebehom. Dôležitým kritériom, a to je potrebné zodpovedne priznať, je aj subjektívna selekcia akcií, ktorá zohľadňovala predovšetkým mieru vzájomného vplyvu umeleckej aktivity na reštrukturalizáciu mestského prostredia a naopak – využívanie mestských reálií a ich vtiahnutie do akcie. Ako dôležitá sa mi zdá nielen kulisa mesta a mestské rekvizity, ale aj spôsob narábania s nimi, využitie socializačného a aktivizačného (a v neposlednom rade aj politického) potenciálu verejnej sféry.

V texte knihy sa prelínajú dva hlavné postupy. Umelecko-historický je založený na zhromažďovaní a komparovaní materiálu formou primárnej dokumentácie, orálnej histórie (rozhovory s umelcami a umeleckými historikmi), ako aj relevantnej bibliografie (články, katalógy, publikácie, monografie). Druhým prístupom je teoreticko-interpretatívny, smerujúci k objasneniu individualizovaných udalostí.

Historická udalosť (akcia a jej kontext) je najdôležitejším predmetom záujmu, keďže má schopnosť individualizovať. Francúzsky historik Paul Veyne tvrdí, že individualizovaná udalosť je okamih, ktorý sa deje v čase, ktorý sa už nezopakuje. Spoznávanie týchto okamžikov je poznaním diferencujúceho a zároveň špecifického momentu.⁶⁵ Znamená to, že v tejto línii ma budú

65 Porov.: VEYNE, Paul: *Jak se píšou dějiny*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 17–18. Paul Veyne píše: „*Historií je to, co není ani univerzální, ani jedinečné. Aby to nebylo univerzální, musí existovat diference; aby to nebylo jedinečné, musí existovat specifické, něco, co je pochopitelné, co odkazuje k zápletce.*“ In: *Tamže*, s. 83.

zaujímať akcie ako udalosti, ktoré sú v rámci chronologickej kontinuity dejín momentmi hodnými prístavenia sa práve v tom, že zviditeľňujú (materializujú) neviditeľné. Sú aktmi reflektujúcimi individualizované prežívanie. Filozofia udalosti, ako ju charakterizuje Michel Foucault, vystupuje vždy vo vzťahu, v koexistencii, v rozptyle, prelínaní či hromadení sa.⁶⁶ Ako som naznačil, mnohé z akcií si vyžadujú zohľadnenie spoločenského a lokalizačného vplyvu. K interpretácii treba pristupovať na základe metód, ktoré si konkrétna akcia vyžaduje, v zohľadnení osobitosti tvorcu (z hľadiska jeho „osobnej mytológie“, dlhodobšieho konceptu práce, filozoficko-ideového ukotvenia a i.). V súvislosti s vyslovenou skutočnosťou by ideálnemu rozčleneniu textu zodpovedal model autorských „medailónov“,⁶⁷ ktorý umožňuje vystihnúť umelecké špecifiká a uplatniť metódu, ktorú si konkrétne dielo konkrétneho autora vyžaduje. K zvoleniu štruktúry práve formou tematických okruhov ma viedla snaha vysledovať podstatné črty v rámci jedinečných umeleckých akcií. Metóda indukcie je uplatnená v členení na základe presvedčenia, že takto stanovené okruhy (v podstate ako umelo vytvorený konštrukt) sú rôznymi variantmi (trans)formácie skutočnosti a zároveň sú možnosťami nazerania na priestor mesta cez optiku umeleckej stratégie.

V slovenskom prostredí zohráva výrazný vplyv *habitus* vzniku akcií, t. j. princíp spoločenskej štrukturácie, ako aj systém predpokladov a anticipácií, ktoré charakter akcie určuje.⁶⁸ Keďže akcia ako situačná a interaktívna forma umeleckej tvorby sa v období pred rokom 1989 pohybovala v „okrajovej zóne“, bola formou „neoficiálneho“ umeleckého prejavu,⁶⁹ je prirodzené, že

66 FOUCAULT, Michel: Rád diskurzu. In: GÁL, Egon / MARCELLI, Miroslav (eds.): *Za zrkadlom moderny*. Bratislava: Archa, 1991, s. 40–41.

67 Ku koncipovaniu publikácie do tzv. autorských medailónov pristúpila vo svojej publikácii o umení akcie napr. Zora Rusinová. Porov.: RUSINOVÁ, Zora: *Umenie akcie 1965–1989*. Bratislava: SNG, 2001.

68 *Habitus* charakterizuje Pierre Bourdieu ako systém dispozícií, ktoré sú produktom spoločnosti a pozície umeleckého poľa a ktoré nachádzajú v tejto pozícii príležitosti k svojmu uskutočneniu. Porov.: BOURDIEU, Pierre: *Pravidla umění*. Brno: Host, 2010, s. 427.

69 K terminologickému problému pojmu „neoficiálne umenie“ porov.: BARTOŠOVÁ, Zuzana: Slovenská neoficiálna výtvarná scéna 70. a 80 rokov z aspektu literatúry a terminológie. In: BELOHRADSKÁ, Ľuba (ed.): *Cesty a príbehy moderného umenia 2*. Bratislava: Združenie historikov moderného umenia, 2002, s. 24–58; alebo štúdiu: RUSINOVÁ,

ju dnes vnímam aj z pozície postinterpretácií, prameniáci z neskoršieho objavovania a kodifikácie zo strany dejín umenia. Tým netvrdím, že akcie v dobe svojho vzniku neboli vôbec reflektované. Skôr sa domnievam, že v porovnaní s dnešným stavom neboli tak široko etablované a všeobecne zaraďované do umeleckej sféry.

V tomto bode sa zároveň otvára závažný metodologický problém samotného poznania akcie, resp. spôsobu možností jej poznávania. Medzi uskutočnením a dnešným pohľadom, nezainteresovaným v zmysle priamej účasti na jej dianí, je hrubá vrstva záznamov, dokumentácie, predošlých reflexií a autorských výpovedí. Tento proces „vrstvenia“ môže viesť k čiastočnej nadinterpretácii v zmysle priradovania významov, ktoré priebeh udalosti nesledoval, s ktorým autor v koncepte nepočítal. I takáto cesta môže byť legitímna. Ako píše Umberto Eco v práci *Nadinterpretovanie textov*, interpret má právo mať podozrenie, že to, o čom je presvedčený ako o význame znaku, je v skutočnosti znakom pre nejaký ďalší význam.⁷⁰ Alebo inak: dôležitejšie je samotné dielo, ktoré po svojom vzniku žije autonómny životom, než autorský zámer. Na druhej strane je potrebné vyhnúť sa tomu, čo nazýva „nadmierou zvedavosti“, nadmerným sklonom považovať za závažné také elementy, ktoré môžu byť čisto náhodné.⁷¹ Pre pochopenie akcií treba prihliadať na ich diskurzivitu. Diskurz je v tomto prípade hrou rozmanitých znakových systémov, ktorý z počiatočnej udalosti vytvára vždy nový signifikant – t. j. vždy nový znak referujúci k objektom, ktoré sa môžu stať znakmi pre ďalšie objekty.⁷² Akcia získava svoj význam práve na základe okolností, ktoré utvárajú možnosti poznania na základe konštituovania prostredia. „Archeológia poznávania“ sa musí uberať nielen cez analýzu prostredia,

Zora: Problém koexistencie kultúr. In: HRABUŠICKÝ, Aurel (ed.): *Slovenské vizuálne umenie 1970–1985*. Bratislava: SNG, 2002, s. 9–30.

70 ECO, Umberto: *Nadinterpretovanie textov*. In: COLLINI, Stefan (ed.): *Interpretácia a nadinterpretácia*. Bratislava: Archa, 1995, s. 49–68.

71 Porov.: *Tamže*, s. 49–68. K problému porov.: CULLER Jonathan: Na obranu nadinterpretácie. In: COLLINI, Stefan (ed.): *Interpretácia a nadinterpretácia*. Bratislava: Archa, 1995, s. 109–121.

72 Porov.: FOUCAULT, Michel: Rád diskurzu. In: GÁL, Egon / MARCELLI, Miroslav (eds.): *Za zrkadlom moderny*. Bratislava: Archa, 1991, s. 37.

ale aj cez spätné odkrývanie vlastností a charakteru umeleckej aktivity, jej bazálnych vlastností, formy prezentácie a sprostredkovania (dokumentácia).

Motiváciou teoreticko-interpretáčnej fázy sa stane inšpirácia metódou, ktorej základným predikátom je preskúvanie samotnej „veci“. V tematickom zoskupení akcií vychádzam z ich popisu a ďalšieho odkrývania skrytých významov často za pomoci užitia fenomenologickej terminológie. „Vyjasňovanie“ akcie ako udalosti spočíva v snahe účinenia témou to, čo obvykle chápeme už ako premisu. Presnejšie: budem sa snažiť podrobiť reflexii aj samotný pojem umenia akcie, vysvetliť, čo pod ním rozumiem, prečo a za akých okolností je možné akcii rozumieť ako umeleckému výkonu. Nebudem vytesňovať to, čo o akciách a ich teórii a modeloch viem, ale budem v prospech nich ako umeleckých diel argumentovať.⁷³ Nemám záujem suplovať filozofické hľadisko, skôr sa snažím použiť ho k lepšiemu pochopeniu problému. Metodicky budem vychádzať práve z daných faktov, „pomenovaní“ (Petr Rezek), ku ktorým sa pokúsím nájsť ich obsah.

Spektrum v práci uvedených akcií je pomerne široké a s tým súvisí aj ich významová odlišnosť. Je potrebné odhaliť primárny zámer akcie, rešpektovať ju ako svojbytnú umeleckú skutočnosť. V rámci potenciálu vzájomného „vplietania“ sa rôznych skutočností (umelcovej, diváckej, sociálnej, politickej, topologickej a i.) je možné vysledovať jej sémantický aspekt.

73 Petr Rezek sa v úvodnej stati svojej knihy *Tělo, věc a skutečnost v současném umění* dotýka rozdielu medzi fenomenológiou a vedou o umení. Fenomenológia je preňho predovšetkým „nachádzaním videnia“. Kým umenovedec analyzuje časti, ktoré vytvárajú celok diela (sekundárny popis), fenomenológ odkrýva to, čo ešte nie je dané (primárny popis), to, čo sekundárny popis predpokladá. Fenomenológia zotrúva v nejasnosti, až sa vec sama rozjasní. (Porov.: REZEK, Petr: *Fenomenologie pop-artu*. In: *Tělo, věc a skutečnost v současném umění*. Praha: Jazzpetit, 1982, s.11–13.) Z tohto hľadiska nebudem postupovať ako fenomenológ, ale pokúsím sa zo stanoviska odboru dejín umenia poskytnúť obhajobu v prospech akcie práve odkázaním k jej primárnej funkcii a zmyslu.

2

K CHARAKTERU **UMENIA AKCIE**

V predošlej kapitole som naznačil, že akciu chápem ako živé predvádzanie deja v zohľadnení špecifik miesta a času. Realizuje sa buď za priamej účasti diváka, alebo bez participantov, avšak vždy s dôsledným prihliadnutím na kontext miesta. Chápem ju ako praktiku, ktorá sa vzťahuje k situačnej udalosti alebo vyzýva k (spolu)účasti. Akcii, resp. umeniu akcie rozumiem ako modelu participatívnej, situačnej alebo interaktívnej praxe.

V nasledujúcich riadkoch sa pokúsím naznačiť, prečo obsah termínu „umenie akcie“ súvisí s intervenovaním do sociálneho prostredia, s lokálnou špecifickosťou (v prípade predloženej knihy s problematikou mestského priestoru), s neopakovateľnosťou času a charakteru prostredia (situácie) a účasti divákov či umelcov na procese (spolupráca). Vrátim sa k pojmu „umenie akcie“, ktorý sa v 60.–80. rokoch štandardne používal pre dané procesy a pokúsím sa o jeho ozrejmienie a kontextualizáciu. Postup je zvolený zámerne cez znovunastolenie otázky o povahe akcie, jej napájaní na kontext umeleckej tvorby, až ku konečnému pokusu sumarizovať vlastný súbor všeobecných znakov, ktoré akciu charakterizujú.

2.1 TERMINOLOGICKÁ DIFERENCIÁCIA

Akcia (umenie akcie) prirodzene nie je novým žánrom na poli umeleckej produkcie. Je súčasťou umeleckého diskurzu od počiatku 60. rokov (s mnohými staršími anticipáciami),¹ a rovnako je aj zavedenou súčasťou dejín a teórie umenia. V rozsiahlej literatúre k problematike sa dá najčastejšie stretnúť s diferenciáciou umenia akcie (angl. *action art*, *action*) na tri formy z hľadiska prezentácie: happening, performance a event.

Forma happeningu (angl. *to happen* – stať sa, prihodiť sa) ako kolektívnej udalosti sa vyvinula z akčnej maľby akcentovaním gestických a performatívnych postupov.² Proces kumulácie materiálu a záujem o procesuálnu akceleráciu vedie k prerastaniu maľby do asambláží a ich zapájaní do akčných environmentov. Systém prepojenia objektu s procesom vyústil k prevedeniu stručného textového konceptu do udalosti.³ Allan Kaprow happening charakterizoval: „*Happening je asambláž událostí, predvádaná či viděna ve více časech a místech. Jeho materiální prostředí mohou být vytvářena buď uměle, anebo přebírána z toho, co je po ruce, eventuálně nepatrně pozmněněna; také jeho aktivity mohou být vynalézány anebo zcela všední. Happening se na rozdíl od jevištní hry může přihodit v obchodním domě, za jízdy na silnici, pod kupou hadrů, v přítelově kuchyni, a to buď najednou anebo postupně. Odehrává-li se postupně může trvat déle než rok. Happening je prováděn na základě plánu, ale beze zkoušek, posluchačů a repríz. Je uměním, ale zdá se, že je blíže životu.*“⁴

-
- 1 K prehľadu protoakcií pozri súbornú publikáciu: GOLDBERG, Rose Lee: *Performance Art: From Futurism to the Present*. New York: Harry N. Abrams, 1988.
 - 2 V 50. rokoch sa do procesu maľby často zapájalo nielen gesto, ale celé telo umelca (Georges Mathieu, Jackson Pollock) alebo umelcom používaný živý nástroj (Yves Klein). Dôležitým textom zohľadňujúcim procesuálne aspekty akčnej maľby je Kaprowova esej *The Legacy of Jackson Pollock* (Dedičstvo Jacksona Pollocka) z roku 1958. Porov.: KAPROW, Allan: *The Legacy of Jackson Pollock*. In: WARR, Tracey / JONES, Amelia: *The Artist's Body*. London: Phaidon Press, 2006, s. 194–195.
 - 3 Jeden z prvých happeningov realizoval Allan Kaprow pod názvom *18 happenings in 6 parts* (18 Happenings in 6 Parts) v Reuben Gallery v New Yorku v roku 1959.
 - 4 Kaprowova definícia happeningu sa po prvýkrát v československom prostredí objavila v texte Vladimíra Budru. Porov.: BUDRA, Vladmír: *Happening ve smyčce*. In: *Výtvarné práce*, roč. 15, 1968, č. 15, s. 1.

Popisná definícia je poplatná dobe svojho vzniku. Snaží sa novú umeleckú formu napojiť na kontextuálny prúd výtvarného umenia a zároveň ho vymedziť voči umeniu javiskovému, divadelnému. Problematika terminologického vymedzenia výrazne rezonovala počas celého obdobia 60. rokov. Happening sa chápal ako forma „nového divadla“, ktorý nesie špecifické znaky predovšetkým v absencii dejovej línie či zápletky (*plot*) a nahradenie improvizovanej formy formou otvorenou (*indeterminate form*). K terminologickej diskusii výrazne prispel Michael Kirby, ktorý happening charakterizoval ako cieľavedome komponovanú formu divadla, v ktorej sa pestrosť alogických elementov, zahrňujúcich otvorenú (vopred neurčenú) možnosť ich predvádzania, spája do organizovanej, parcializovanej štruktúry.⁵ Z toho pramenilo radikálne narábanie s časom. Čas nebol striktno vymedzený. Udalosť sa stala nepredvídateľnou, často s absenciou jednoznačného významu (v porovnaní s divadlom, v ktorom zápletká ústi do vyvrcholenia, rozuzlenia). Podľa Susan Sontagovej má happening blízko k snu, ktorý sa vo svojej neuchopiteľnosti a alogickosti stáva vzorom zážitkovej autenticity.⁶ Happening nemá minulosť ani budúcnosť, chýba mu jasne stanovený, racionálne konštruovaný dej. Novátorstvo spočíva v juxtapozícii času a miesta udalosti, v absolútnom dôraze na prítomnosť a zámernej rezignácii na „petrifikovaný“ umelecký artefakt.⁷

Základným aspektom umenia akcie je predvádzanie, vykonanie aktu (angl. *performance*). Problém pojmu *performance* resp. *performancie* je jej široký významový potenciál. Pramení v pôvodnom význame slova, ktoré sa nevzťahuje iba na umelecký akt, ale získava širšie filozofické (John L. Austin), sociologické (Erwing Goffman) či antropologické konotácie (Victor Turner).

5 „Happenings may be describes as a purposefully compose form of theatre in witch diverse alogical elements, including nonmatrixed performing, are organized in a compartmented structure.“ KIRBY, Michael: Happenings. In: SANDFORD, Marillen R. (ed.): *Happenings and Other Acts*. London: Routledge, 1995, s. 11.

6 SONTAG, Susan: Happenings: An Art of Radical Juxtaposition. In: *Against Interpretation and Other Essays*. New York: Strauss & Giromy, 1967, s. 266.

7 V kontexte začlenenia happeningu do umeleckých dejín sa stáva formou artefaktu aj foto či videodokumentácia z akcie. Rovnako sa nenaplnila pôvodná Kaprowova idea nereprízovania happeningov. Sám Kaprow viacnásobne reprízoval svoje happenings (napr. *Yard/Dvor*, 1961/2009, *Household/Domácnosť*, 1964/2008).

Richard Schechner v tejto súvislosti zaviedol termín *performatívne kontinuum*, ktorý zahŕňa široké spektrum vystúpení, čím rozširuje termín performance, okrem divadla, o rituál, šport, hru, politické a spoločenské ceremoniály, psychologickú drámu, tanec, ako aj o umeleckú performance a videoumenie.⁸

Zmyslom odseku je vymedziť chápanie performance v okruhu umeleckej činnosti, zdôrazňujúcej jedinečnosť miesta a času, na/v ktorom sa odohráva. Kým v každodennom živote nie sú „performance“ hrané ani „predvádzané“, keďže „performer“ vopred nevie, čo bude robiť a nerobí to výlučne s tým, aby dosiahol určitý efekt, umelecká performance (angl. *performance art*) je predvádzaním udalosti s cieľom vyvolať reakciu, dosiahnuť žiadaný efekt na strane diváka či autora samotného.⁹ Zámerom umeleckého performeru je osvojenie si techniky, metódy performačných postupov, ktoré do centra udalosti kladú produkciu prítomnosti, intenzitu komunikácie *face to face*.¹⁰ Je problematické vymedziť rozdiel medzi performance divadelnou a umeleckou, a to predovšetkým preto, že obe sa často snažia priblížiť žitej každodennosti. Obe sa v mnohých ohľadoch odvolávajú na antropologické predpoklady, ritualizované úkony, ktoré sú ich zviditeľnením, znovuprítomnením.¹¹ Dôležitým sa stáva kontext, východisko autora, jeho zameranie a okruh pôsobnosti.

Performance súvisí nielen s vlastným predvádzaním, konkrétnym konaním, ale aj referenčným rámcom poukazujúcim k odkazu, ktorý je potrebné dešifrovať a interpretovať. Vzhľadom na tému je javiskom ulica a obecnstvom náhodný chodec, čím performance nadobúda charakter otvoreného konfrontačného média, ktoré na rozdiel od tradičnej javiskovej (divadelnej) performance stiera dištanciu pasívneho pozorovateľa a aktívneho tvorcu. V tejto súvislosti umelecká kritika využíva pojem *expanded performance*

8 SCHECHNER, Richard: *Performancia: teórie, praktiky, rituály*. Bratislava: Divadelný ústav, 2009.

9 Porov.: *Tamže*, s. 264n.

10 K vlastnostiam performance porov.: LEHMANN, Hans-Thies: *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelný ústav, 2007, s. 156–158.

11 Kľúčová osobnosť poľského avantgardného divadla 2. polovice 20. storočia Jerzy Grotowski vo svojom manifeste *Performer* píše: „Rituál je performance, uskutočnená akcia, akt. Zdegenerovaný rituál je predstavením. Nechceme objavovať to, čo je nové, ale to, čo je zabudnuté.“ GROTOWSKI, Jerzy: *Performer*. In: *Divadlo a rituál*. Bratislava: Kalligram, 1999, s. 196.

vo význame rozšírenej pôsobnosti účinku a významu akcie. Na rozdiel od pouličného divadla sa umelecká performance viac zameriava na situačnú zložku a rezignuje na dejovú líniu. Je v nej potlačená spektakulárnosť udalosti na úkor sprítomnenia ideového zámeru. Umelecká performance sa blíži k tomu, čo Petr Rezek vo svojej *Prolegomene k performanci* sformuloval ako dôraz na „holú prítomnosť“, kde je nadosobný spôsob prezentácie (nadosobný v zmysle, že vystupuje zo súkromného do verejného priestoru) konfrontovaný s osobným životom divákov.¹²

Silná subjektivita tvorcu sa prejavuje v jednoduchej, prevedení často nenáročnej akcii – evente. *Event* (slov. udalosť) sa objavuje v druhej polovici 50. rokov, či už formou jednoducho koncipovaných udalostí, alebo formou návodov a partitúr.¹³ Event nie je odkázaný na priamych divákov, môže byť realizovaný ako privátna súkromná akcia, rovnako ako súčasť štruktúrovanejšie komponovaného happeningu. Ako píše Vlasta Čiháková-Noshiro v texte katalógu výstavy *Umění akce*: „*Eventem se rozumí: jednoduchá a krátká událost s jednotnou základní myšlenkou. Ta je velmi často průvodního charakteru, t. j. váže se k jiné, větší myšlence, kde autor předpokládá, že bude-li objektivován, tak z hlediska události, jež novou objektivaci předchází. (...) Už to není asambláž lidského života vržená do života a potřebující lidský materiál, ale vcelku zprivatizovaná komorní akce, nežádající si ani diváků, minimalizovaná i co do úspornosti použitých prostředků vzhledem k ověření záměru.*“¹⁴ Z uvedeného vyplýva koncentrovanie sa na gesto, priebeh udalosti (Lubomír Ďurček: *Dotýkanie – ukazovanie. Dotýkanie sa Košíc*, 1975), na upriamenie pozornosti diváka (Peter Bartoš: *Činnosť snehu vo vzduchu a na zemi*, 1969), paródiu (Peter Meluzin: *Give piece a chance*, 1985) či poetizáciu skutočnosti (Dezider Tóth: *Korunovácia*, 1985).

12 REZEK, Petr: Holá přítomnost (Prolegomena k performanci). In: *Tělo, věc a skutečnost v současném umění*. Praha: Jazzpetit, 1982, s. 121.

13 Eventy možno považovať za jadro fluxusovej estetiky. V roku 1959 usporiadal George Maciunas v New Yorku výstavu pod názvom *Towards Events* (Smerom k udalostiam). V roku 1963 vyšla zbierka partitúr Georgea Brechta s názvom *Water Yam*. Predstavovala jednoduché výzvy, slovné hry alebo návody.

14 ČIHÁKOVÁ-NOSHIRO, Vlasta: *Umění akce*. Praha: Mánes, 1991, s. 24.

V rámci cudzojazyčnej literatúry, ktorá determinovala aj pojmoslovie v našom prostredí, sa využíva aj termín *piece* (slov. kus, kúsok, časť), ktorý označuje krátky výstup, gesto. *Piece* môže byť samostatným výstupom s vlastnou ideou alebo časťou širšie komponovanej akcie (performance, happeningu). Forma elementárnych udalostí (*event, activity, piece*) sa vzhľadom k pomerom a možnostiam realizácie akcií v našom prostredí stala rozšírenou podobou intervencie do mestského priestoru.

Akciu možno diferencovať podľa formálnych hľadísk na vyššie spomenuté prejavy. Tieto formy podmieňujú aj obsahovú náplň, charakter „vysielanej“ správy. Každé členenie je zásahom do systému, ktorý sa vyvíja prirodzene, teda na základe istých ukazovateľov vytvára teoretickú konštrukciu. Tými-to ukazovateľmi môžu byť: dejová línia, náročnosť kompozície, početnosť diváckej účasti, recepcia či participácia.

2.2 ČO JE AKCIA?

Akcii rozumiem ako štruktúrovanému sledu alebo kombinácii udalostí, fyzických a psychických aktov, s použitím materiálu alebo vlastného tela, uskutočnených „tu a teraz“. Na základe formálnych znakov je možné vymedziť tri spôsoby realizácie akcie ako happening, performance, event. Toto sumarizovanie poznatkov je nekritické, keďže vychádza z vopred známych definícií, bežne používaných v odbornej literatúre. Ak sa vrátim k pojmu akcia ešte raz, bude potrebné vymedziť ju voči každodennému konaniu a rovnako ozrejmiť, na základe ktorých vlastností ju zaraďujem do sféry umenia. Zjednodušene: zaujímať ma budú tie zložky, ktoré odkazujú k vlastnej danosti a umocňujú výraz či obsah natolko, že ju považujem za umeleckú činnosť.

Konanie je bežnou súčasťou každodenného života. Ide o akúkoľvek aktivitu (spôsob ľudského chovania), ktorá sa spája s istým subjektívnym úmyslom a smeruje ku konkrétnemu cieľu.¹⁵ Možno povedať, že konanie je istým prostriedkom k dosiahnutiu účelu. Konáme vtedy, keď sme schopní dať

15 Porov.: WEBER, Max: *Metodologie, sociologie a politika*. Praha: OIKOYMENH, 2009, s. 134.

odpoveď na otázku: „Prečo?“ Povedané fenomenologickým jazykom: konanie je pohyb tela reagujúci na okolie a vzťahnutý k určitej účelovosti.¹⁶ Je subjektívnym činiteľom, ktorý je prepojený so zámernosťou – intencionalitou. Širším kontextom konania je udalosť (angl. *event*). Tá nie je vzťahnutá iba k našej subjektivite, ale súvisí s objektívnejším, časopriestorovým poľom, ktoré podmieňuje účel a úspešnosť samotného konania. Konanie zakladá udalosť tak, ako udalosť spätne determinuje konanie.

Francúzsky filozof Vincent Descombes k problematike píše: „*Existují události, která jsou rozhodující v tom smyslu, že rozhodnou o zdaru či nezdaru jednání; a tyto události – skutečně vnější vůči pohybům našeho těla – jsou vnitřní vzhledem ke skutečnosti jednání, nakořik jsou to podmínky možnosti jeho završení.*“¹⁷ V každodennom živote je rozlišovacím znakom medzi konaním a udalosťou *úmysel*, v zmysle jeho chápania ako situačne vyvolanej modifikácie úkonov.

Z pohľadu fenomenologického je každá umelecká akcia konaním. Je špecifickou aktivitou, ktorá z hľadiska na cieľ zameranej aktivity (utilitárnosti) nie je podriadená jednoznačnému účelu. Akcia funguje ako znakový komunikačný akt, ktorý na základe svojej funkcie odkazuje mimo seba, prípadne jej znaky odkazujú k nej samej s cieľom intenzívnejšieho prežitia a koncentrovania sa na konanie samotné. Z pohľadu každodennosti je (umelecká) akcia konaním bez účelu, konaním, ktoré zakladá samotnú udalosť. Blíži sa konaniu v zmysle, ako ho formuloval francúzsky filozof Paul Ricoeur: „*Jednání je přímo událostí, otevíra ve světě něco nového.*“¹⁸ Domnievam sa, že k tomu, aby bolo možné odlišiť umeleckú akciu od bežnej aktivity, je potrebné položiť si bazálnu otázku: Čo je akcia?

Otázku možno rozviesť: akými svojimi prejavmi sa akcia stáva umeleckým dielom (lepšie: umeleckou činnosťou)? Ako sa podieľa na produkcii, ktorú možno považovať za umeleckú? Aké znaky umenia nesie? V čom sa

16 Porov.: ČAPEK, Jakub: *Jednání a situace*. Praha: OIKOYMENH, 2007, s. 14.

17 DESCOMBES, Vincent: *L'action*. In: KAMBOUCHER, Denis: *Notions de philosophie II*. Paris, 1995, s. 171. Cit. podľa: ČAPEK, Jakub: *Jednání a situace*. Praha: OIKOYMENH, 2007, s. 21.

18 RICOEUR, Paul: *Filosofie vůle I.: Fenomenologie svobody*. Praha: OIKOYMENH, 2001, s. 219.

odlišuje od recesistického gagu, demonštrácie, manifestácie či skutočnosti vôbec? Jednoducho: Kedy je akcia umením?

Umenie akcie je dejom, ktorý je vyplnený rôznymi obsahmi: symbolickými odkazmi, reflexiou sociálnej a politickej reality, testovaním fyzických či psychických limitov umelca, rituálnym posvätením každodennosti, či naopak, koncentrovaným upriamením sa na žitú skutočnosť, hravým ozvláštnením, katarziou alebo privlastnením reálneho. Mnohorakosť formálnej aj obsahovej stránky komplikuje jednoznačné vymedzenie a jasnú, prehľadnú charakteristiku. Otázka hľadajúca podstatu tak znie: Čím sa akcia zaraďuje do sféry umenia?

V umeleckej teórii poznáme viacero definícií umenia, ktoré možno vztiahnuť k problému. Je zrejme jej organické prepojenie so staršími vzormi v rámci umeleckých dejín. Možno odkázať k východiskám vo futuristických *grande serrata*, v provokatívnych vystúpeniach ruských kubofuturistov, v dadaistických kabaretoch, v surrealistických inštaláciách či materiálových udalostiach prerastajúcich od obrazu k objektu, od objektu k environmentu. Akcia je vnímaná ako umelecké dielo vďaka vzťahu k dielam minulosti, ktoré boli ako umelecké klasifikované.

Estetik a filozof Jerrold Levinson, ktorý obhajuje „historickú“ definíciu umeleckého diela, však nepopiera možnú originálnosť a progresívnosť tvorby.¹⁹ Originálne dielo sa svojimi štrukturálnymi i estetickými vlastnosťami líši od diel predošlých, ale stále si vyžaduje byť vnímané ako umelecké dielo (t. j. spôsobom odvodeným od vnímania umeleckých diel v minulosti), keďže musí nasmerovať divákov, aby ho vnímali spôsobom, aký prislúcha umeniu. V umeleckej produkcii existuje silná súvzťažnosť, keďže nové diela nutne intencionálne zapájajú do svojej interpretácie aj svojich predkov. Jerrold Levinson to sformuloval jasne: „*Co se umění stane, závisí nejen kauzálně, ale i konceptuálně na tom, čím umění bylo.*“²⁰ Táto analýza vychádza z inštitucionálnej definície umenia, tak ako ju obhajovali Arthur Danto a George Dickie. V stručnosti ju možno charakterizovať ako určenie umenia na základe

19 Porov.: LEVINSON, Jerrold: Definovat umění historicky. In: KULKA, Tomáš / CIPORANOV, Denis (eds.): *Co je umění?* Praha: Pavel Mervart, 2010, s. 133–157.

20 *Tamže*, s. 149.

statusu umelca a inštitucionálneho rámca, ktorý sa umeleckého diela zmocňuje (kurátor, galéria, múzeum). George Dickie v texte *Co je umění? Institucionální analýza* zavádza definíciu: „*Umělecké dílo v klasifikačním slova smyslu je: (1) artefakt, (2) jehož souboru aspektů byl udělen status kandidáta na hodnocení osobou (či osobami) jednající jménem určité společenské instituce (světa umění)*.“²¹ Takéto určenie umeleckého diela je anglo-americkým produktom v čase, keď je postavenie umelca inštitucionálne podporované a posilňované aj v záujme komodifikácie jeho diel. Utvára sa mechanizmus tvorby umeleckých diel, ktorého zložkami je nielen autor a inštitúcia, ale aj umelecká teória a v neposlednom rade trh. Pokiaľ sa obzriem do histórie k prvým akciám, možno si všimnúť, že boli realizované etablovanými umelcami, konali sa v priestoroch galérií (či iných umeleckých inštitúcií) alebo nimi boli podporované a zastrešené. Trend, ktorý vedie k čoraz väčšej výpravnosti a atraktivite, je konfrontovaný s kritickou reakciou.

Kritická parazitizácia na inštitucionálnom rámci umenia (dobrým príkladom je napr. tvorba Piera Manzoniho) napokon vedie k jej zrastaniu a začleneniu do koncepcie dejín umenia. Pokiaľ vzniká snaha vymedzovať sa voči umeniu (vymaniť sa z jeho inštitucionálneho rámca), z hľadiska dnešného pohľadu možno iba potvrdiť slová Milana Knížáka z polovice 60. rokov, že každé antiumenie je len umením s predponou „anti“.²² V silách umelca (a ani širšej iniciatívy, ako tomu bolo v prípade hnutia Fluxus) nie je rozvrátiť „svet umenia“, ktorý ho presahuje a pohlcuje.

Napriek relevantnosti inštitucionálnej definície umenia ju nepovažujem za natolko vyčerpávajúcu, aby som si vystačil iba s ňou. Mám pocit, že umenie by malo priniesť niečo viac ako odkaz k historickému pozadiu, umeleckej súvzťažnosti či inštitucionálnej príslušnosti. K takémuto uvažovaniu prispel aj relevantný text Nelsona Goodmana *Kdy je umění?*, ktorého obsahom je argumentácia, že jednou z primárnych funkcií umeleckého objektu (resp.

21 DICKIE, George: *Co je umění? Institucionální analýza*. In: KULKA, Tomáš / CIPORANOV, Denis (eds.): *Co je umění?* Praha: Pavel Mervart, 2010, s. 122.

22 Porov.: KNÍŽÁK, Milan: *Co je nutná činnost*. In: HAVRÁNEK, Vít (ed.): *Akce, slovo, pohyb, prostor*. Praha: GHMP, 1999, s. 336. Knížák sa v manifeste snaží vyvarovať termínu „umenie“. Nahrádza ho slovom „činnosť“ alebo „akcia“ v zmysle nutného konania, ktoré smeruje k zvýšeniu intenzity životného zážitku.

umeleckej akcie) je jeho symbolický charakter. Akcia sa stáva umeleckým dielom, pokiaľ je naša pozornosť na túto činnosť intencionalne zameraná ako na symbolické znázornenie („exemplifikujúci symbol“), pričom si Goodman dobre uvedomuje, že nápadným rysom symbolizácie je, že v rámci umeleckých periód vzniká a zaniká (t.j. umelecké dielo nie je symbolom konštantným, univerzálnym).²³

Umenie akcie ako spôsob situačnej intervencie či praktiky pracujúcej s výzvou k spoluúčasti nadobúda v našom prostredí osobitý charakter. Absentuje v ňom hlbší historický predvoj a opora v ranoavantgardných protoakciách. Rovnako naň nemôžeme uplatniť (elitársky) inštitucionálny rámec. Na Slovensku nedosahuje spoločenský status umelca rovnaký kredit ako v krajinách vzniku inštitucionálnej teórie. V období 60.—80. rokov 20. storočia je v tomto prostredí navyše umenie akcie aktivitou prísne sledovanou, proskribovanou. Spoločnosť nevytvára potrebný status, skôr hodnoty umeleckej akcie zámerne devaluje a argumentuje neodobnosťou, epigonizmom „západu“. Akcia je spoločensky marginalizovaná, často paralelnou aktivitou umelcov. Zároveň sa však stáva nositeľom hodnôt, ktoré v neslobodnej spoločnosti nie sú samozrejmosťou.

2.2.1 VYBRANÉ TEORETICKÉ MODELY UMENIA AKCIE

Interpretačné zhodnocovanie akčných umeleckých praktík sa objavuje v 60.—80. rokoch v odbornej publicistike skôr príležitostne, a to hlavne v prostredí mapujúcom neoficiálne umelecké aktivity. Radislav Matuščík patrí

23 Nelson Goodman v tejto súvislosti uvádza príklad akcie Clesa Oldenburga, ktorý v Central parku vykopával a následne zasypával jamu (išlo o akciu *Hole dug*/Kopanie jamy z roku 1967). Goodman si kladie otázku, či v tomto prípade išlo o umelecké dielo, keďže akciu vykonával umelec, resp. či je možné považovať všetky predmety a javy (jama, kamene, akt kopania) za umelecké diela. Následne argumentuje: „*Kopání a zasypávání jámy naplňuje funkce uměleckého díla, pokud je naše pozornost na tuto činnost zaměřena jako na exemplifikující symbol, na druhé straně může třeba Rembrandtův obraz přestat fungovat jako umělecké dílo, je-li použit na zakrytí rozbitého okna nebo jako obal.*“ GOODMAN, Nelson: Kdy je umění? In: KULKA, Tomáš / CIPORANOV, Denis (eds.): *Co je umění?* Praha: Pavel Mervart, 2010, s. 264.

k dôsledným kronikárom umenia akcie. V jeho textoch je možné stretnúť sa s faktografickou akribiou, ktorá často prevyšuje úsilie o interpretačnú analýzu. Dôkazom historicko-deskriptívneho prístupu je samizdatovo vydaná publikácia *predtým... Prekročenie hraníc 1964–1971* (oficiálne vydaná v roku 1994), ktorej názov i obsah sugeruje dôležitý pojem „hranice“ ako momentu prepájania (či naopak vymedzovania sa) umenia a skutočnosti, umenia a ne-umenia. Kým publikácia je skôr chronologicky zoradeným katalógom umeleckých akcií, výstav a diel, obsiahlejšiemu objasneniu významu a funkcie umenia akcie sa Matuščík venuje v textoch pre alternatívne združenie *Terén*.²⁴ Tu odkazuje k podstatným sociologickým a sociopsychologickým aspektom akcie (v prípade Alexa Mlynárčika), zdôrazňuje ju ako komunikatívnu a informačnú činnosť nahradzujúcu esteticko-teoretickú zahľadenosť do seba oslovením individua v prostredí, ktoré mu je vlastné (mesto, príroda, športoviská). Priznáva akcii symbolickú funkciu (s častým využitím antroposemiotických znakov) či inšpiráciu rituálnymi praktikami (Dezider Tóth, Michal Kern), ktoré sú v prostredí modernej technickej spoločnosti iniciačným prechodom k sebe samému. V neposlednom rade akcentuje poslanstvo akcie ako komunikačnej hry, ktorá overuje nielen sociálne správanie človeka, ale dotýka sa aj zložky archeopsychického.²⁵ Možno zhrnúť, že Matuščíkov model akcie je modelom komunikačného nástroja založeného na spoluporbe a hre, ktorej spontánnosť a kreativita je nielen redefiníciou skutočného, ale aj projektom ustanovenia nového.

Teoretikom reflektujúcim umelecké dianie v oblasti umenia akcie už od polovice 60. rokov bol aj Tomáš Štraus. V texte *K otázke premeny „umenia-dieľa“ na „umenie-čin“* predkladá teoretické predpoklady umenia akcie na základe ich odvodenia z filozofického a svetonázorového stanoviska modernej vedy, počítajúcej so subjektom ako aktívnym účastníkom procesu.²⁶

24 Obsiahlejšie sú predovšetkým texty k *Terénu III – jeseň 1983 a Terénu IV – jar 1984* (Porov.: MATUŠČÍK, Radislav: *Terén, alternatívne akčné zoskupenie 1982–1987*. Bratislava: SCCA Slovensko, 2000, s.83–97, 127–135), ako aj text *Dva náčrty vývinu akcie (Tamže, s.221–236)*.

25 Porov.: *Tamže*, s.132.

26 ŠTRAUS, Tomáš: *K otázke premeny „umenia-dieľa“ na „umenie-čin“*. In: *Výtvarný život*, roč.12, 1967, č.4, s.147. Stanoviskom nadväzuje na trend estetickej teórie zastúpený

V knihe *Umenie dnes*, vydané v roku 1968, je umenie akcie (happeningy a tzv. *games of art*) spomínané v širokej súvislosti aktuálnych umeleckých aktivít ako prelomový okamih premeny statického artefaktu na dynamickú a stimulačnú udalosť. Opätovne zdôrazňuje hľadisko konzumenta diela i moment aktivizácie „*inak spoločnosťou (i súčasným umením a kultúrou) dezaktivizovaného človeka*“.²⁷ Okrem tejto sociálnej zložky dochádza aj k odstráneniu dištancie medzi mnou ako vnímateľom a tvorcom. Štrausova gnozeologicky podmienená metodológia zároveň vykazuje znaky marxistickej teórie, ktorá chápe poznanie ako spôsob odrazu skutočnosti vo vedomí človeka. Znamená to zároveň, že vznik nových umeleckých tendencií je podmienený obratom človeka (umelca-tvorcu, ale i recipienta) ku kritickému prehodnocovaniu spoločnosti ako celku.²⁸ Dôkazom záujmu o spoločensky angažovanú a konfrontačnú tvorbu je aj text *Umenie kontestácie a kontestácia umenia* (v ktorom sa venoval popisu a interpretácii akcií DSIP), ktorý sa objavil ako súčasť samizdatovej publikácie *Slovenský variant moderny* (pôvodne 1980, oficiálne vydanie pochádza z roku 1992). V rovnakej publikácii sa objavuje aj text *Tri modelové situácie súčasných umeleckých hier*, ktorý je prvým pokusom klasifikovať akcie do kategórií, na základe ich priebehu a možného „vstupu“ do ich štruktúry.²⁹ Dôležitým termínom sa stáva hra ako „medzisféra“ medzi umením a životom. Štrausov variant akcie je založený na dôslednom poznaní jej umeleckého pozadia

predovšetkým osobnosťou Johna Deweyho. Ten vo svojej knihe *Art as Experience* (Umenie ako skúsenosť, 1934) zdôrazňuje interakciu ako prostriedok skúsenosti jedinca so svojím prostredím. Umelecká skúsenosť je v podstate procesom hľadania, ktoré nám prináša bezprostrednú a úplnú radosť (*fulfillment*). Skúsenosť sa stáva zavŕšenou (a teda aj estetickou) iba v prípade, že sa na nej môžu podieľať (že ju môžu vnímať) aj ostatní. Porov.: MORPURGO-TABLIAGUE, Guido: *Současná estetika*. Praha: Odeon, 1985, s. 174–180.

27 ŠTRAUS, Tomáš: *Umenie dnes*. Bratislava: Pallas, 1968, s. 96.

28 Porov.: GRŮŇ, Daniel: *Archeológia výtvarnej kritiky*. Bratislava: Slovart, 2009, s. 129.

29 Štraus navrhuje tri základné modely: A) Umenie ako uzavretá (totálna) akcia. Tu sa estetický dej prezentuje ako do času skomponovaný výtvarný sujet – živý obraz. B) Otvorená akcia, v ktorej je estetický dej chápaný ako sociopsychologický impulz zvýznamnený participujúcimi spoluúčastníkmi. C) Akcia s posunutým (iným) zmyslom, v ktorej otvorený, estetický dej odkazuje mimo a za seba. Predstavuje prechodnú vrstvu medzi umením a priamo prežívaným bytím. Porov.: ŠTRAUS, Tomáš: *Tri modelové situácie súčasných umeleckých hier*. In: *Slovenský variant moderny*. Bratislava: Pallas, 1992, s. 101–113.

i geopolitických špecifik, z ktorých vyrastá, a predstavuje preňho možnosť reflexie spoločenskej reality. Jej funkciou sa stáva „skúšobné ohmatávanie nosnosti obklopujúceho prostredia a seba samého v ňom“. ³⁰

Tretím variantom je model mýtckej exkluzivity umenia, ktorý reprezentuje český historik a teoretik umenia Jindřich Chalupecký. V knihe *Umění dnes* (1966) predstavuje happening a event ako konanie pohybujúce sa na hranici rituálneho konania. ³¹ Základom pre správne pochopenie umeleckých aktivít založených na akcii je odvrhnutie predošlého spôsobu používania a vnímania umenia a zrušenie binárnosti polarít umenia a života. Kľúčovým pojmom a charakteristikou happeningov sa stáva motív „ozvláštnenia“. To nepredstavuje iba vytrhnutie jednotlivostí zo súvislostí, ale samotnú reštrukturalizáciu nášho vedomia. Možno povedať, že umelecké dielo má byť schopné podrobiť život premene tým, že spôsobí premenu nášho vedomia, pričom objekt premeny nie je mimo mňa, ale som ním ja sám. Text *Happening a spol.* je obhajobou takéhoto konceptu sebaapremeny skrze umenie. ³² Chalupecký sa rovnako dotýka aj problému „hranice“, ktorý sa v prípade umenia akcie nanovo objavuje. Kládne si otázku, čo sa stane, ak bude raz táto „deliaca čiara“ medzi životom a umením zmazaná. Pokúša sa ju vymedziť na základe obrazného, metaforického významu, ktoré dielo nesie. ³³ Umenie je činnosťou symbolickou, ktorá nikdy nie je iba konaním, ale je konaním niečoho a k niečomu. ³⁴

30 ŠTRAUS, Tomáš: Umenie kontestácie a kontestácia umenia. In: *Výtvarný život*, roč.35, 1990, č.9, s.19.

31 Porov.: CHALUPECKÝ, Jindřich: *Umění dnes*. Praha: Nakladatelství českých výtvarných umělců, 1966, s.41–42.

32 CHALUPECKÝ, Jindřich: Happening a spol. In: *Sešity pro literaturu a diskusy*, roč.4, 1969, č.33, s.13–16.

33 Porov.: CHALUPECKÝ, Jindřich: Umění, šílenství, zločin. In: *Sešity pro mladou literaturu*, roč.2, 1967, č.11, s.207.

34 V 70. rokoch vypracoval funkcionálnu teóriu Nelson Goodman. Jeho model je založený na symbolckej hodnote umenia. Kým pre Chalupeckého táto symbolická hodnota smeruje k transcendentálnemu, pre Goodmana (ktorý vychádza zo semiotiky) je tento symbol exemplifikujúcim. Porov.: GOODMAN, Nelson: Kdy je umění? In: KULKA, Tomáš / CIPO-RANOV, Denis (eds.): *Co je umění?* Praha: Pavel Mervart, 2010, s.255–267.

Zároveň je u Chaluppeckého, smerom k 70. rokom, cítiť príklon k fenomenológii. Zdôrazňuje nielen hodnotu diela odkazujúceho mimo seba, ale aj fakt, že sa tak deje len na základe jeho „tu“ prítomnosti. V texte *Příběh Alexe Mlynářčika* z publikácie *Na hranicích umění* píše: „*Smyslem uměleckého díla je, aby odkazovalo mimo sebe, k něčemu, co nemůže být v jeho hmotnosti. Přesto není toto dílo pouhým odkazem: je vždy také a zároveň i novou hmotností, a odebere-li se mu tato přítomnost, zničí se jeho funkce stejně, jako odebere-li se mu jeho odkazování mimo sebe, zůstane-li pouhou tou hmotnou přítomností. Dílo musí zůstat uvnitř skutečnosti proto, aby v ní sloužilo jako nástroj iniciace, aby svazovalo náš zdejší život a naši zdejší skutečnost s oným nehmotným původem a smyslem, který tímto dílem prosvítá a činí je tím, co se nazývá umění.*“³⁵ Umenie sa neustále dotýka skutočnosti a premieňa ju svojou schopnosťou symbolizovať. Skrže tento akt je naše vedomie zamerané nielen na predmet, ale smeruje poza neho, v čom (umelecké) konanie nadobúda nielen význam exemplifikujúci, ale aj kultový. Je pripomienkou „posvätného“ uprostred všedného.

Posledným prezentovaným modelom bude interpretačná analýza založená na fenomenológii. Hoci je Petr Rezek filozofom, prinášajú jeho texty zo 70. rokov vzťahujúce sa k happeningu a performance veľmi podnetný prístup k možnému vnímaniu a výkladu akcie. Koncentrované sú do publikácie *Tělo, věc a skutečnost v současném umění* vydanej roku 1982.³⁶ Rezek sa pri umení sústreďuje predovšetkým na spôsob vnímania diela a spôsob, akým sa vnímateľovi javí. Vychádza z motívu výkladu pojmov sviatku a oslavy.

Umenie nepredstavuje iba schopnosť prerušenia každodennosti (práce) a jej zasadenia do kontextu sviatku (t. j. „sviatiočného povznesenia“), ale každodennosť musí byť skrže umenie oslávená. Nejde teda o zasadenie (či koncentrovanie pohľadu na určitý akt), ale o premenu. Premenu skrže oslavu: „*Oslavit znamená předvést oslavované tak, že je přítomné ve svém bytostném*

35 CHALUPECKÝ, Jindřich: *Příběh Alexe Mlynářčika*. In: *Na hranicích umění*. Praha: Prostor/ Arkýř, 1990, s. 109–110.

36 REZEK, Petr: *Tělo, věc a skutečnost v současném umění*. Praha: Jazzpetit, 1982. Publikácia bola v roku 2010 vydaná v reedícii pod názvom: *Tělo, věc a skutečnost v umění šedesátých a sedmdesátých let*. Praha: Jan Placák – Ztichlá klika, 2010.

jádře, tedy v tom, co ho činí tím, čím jest.“³⁷ Umenie, resp. akcia, je konanie v určitej naliehavosti. Konanie, ktorého zmyslom nie je jednoznačne stanovený úmysel, ale odkaz k intencionalite. „*Říci, že to, co dělám, je umění, neznamená jen zaujmout nový postoj k činnosti. Spíše to znamená jinak ji vykonávat – jen vykonávat.*“³⁸ Akcia je skutočnou skutočnosťou, ktorá nie je dejom niečoho, ale zakladá toto dianie, udalosť.³⁹ Rezkova metóda je založená na chápaní akcie ako fenoménu, ktorý treba redukovať na čistý jav. V tom je obsiahnutá samotná podstata udalosti ako diania. Znamená to teda, že podľa Rezkovho modelu sa už akcia nemusí diať vďaka niečomu (popiera inštitucionálny model) a pre niečo (popiera funkcionálny model), ale sama môže zakladať skutočnosť – otvára si svoj vlastný časopriestor, v ktorom sa stala. V tom je podstatná radikalita tohto prístupu.

Umelecká aktivita založená na časopriestorovej situácii a kontexte svojím prevedením koncentruje pozornosť na konanie, ktoré je v bežnom živote ignorované alebo nedostatočne reflektované. Sústreďuje pozornosť k sebe a bežné skutočnosti, aktivity, ktoré sú jej súčasťou, zvyšuje na symbolické znaky (Nelson Goodman), alebo ich „vydestiluje“ z reality, a tým sprítomní v ich „vecnosti“ (Petr Rezek). Podnecuje k aktivite nielen autora, ale aj účastníkov (participatívny model), alebo reaguje na charakter miesta, včleňuje sa do sociálneho alebo miestnymi determinantmi ovplyvňovaného kontextu (situačný model). Zmysel je aj v plnosti prítomnosti, ktorá môže odkazovať k evokatívnym významom. V kontexte týchto významov nachádza akcia svoj pendant v hre.

37 REZEK, Petr: Fluxus. In: DORŮŽKA, Petr (zost.): *Hudba na pomezí*. Praha: Panton, 1991, s.177.

38 REZEK, Petr: Setkání s akčními umělci. In: *Tělo, věc a skutečnost v současném umění*. Praha: Jazzpetit, 1982, s.102.

39 Porov.: REZEK, Petr: Happening jako vzpomínka. In: *Tělo, věc a skutečnost v současném umění*. Praha: Jazzpetit, 1982, s.46–47.

2.2.2 AKCIA AKO HRAVÝ PRINCÍP

Hra, ako poznamenal holandský historik kultúry Johan Huizinga, je slobodným, dobrovoľným konaním, vykonávaným v stanovených časopriestorových hraniciach, ktoré má svoj cieľ v samom sebe a je sprevádzané pocitom „iného bytia“, ako je „všedný život“. ⁴⁰ Práve na základe tohto „inobytia“ je symbolom ľudskej existencie, keďže ako upozornil filozof Eugen Fink, má charakter prerušenia, „prestávky“, na základe ktorej sme schopní vlastnú existenciu reflektovať. ⁴¹ Hra nie je samoučelným či bezúčelným konaním, ale je prežívaným výkonom, ktorý má svoj cieľ v sebe. Fink vo svojom diele *Oáza štěstí* k jej charakteru píše: „Je celkove jako jednání účelově určena a má také v jednotlivých fázích svého průběhu vždy v každém okamžiku zvláštní účely, jež se navzájem spojují. Avšak imanentní účel hry není, jako účely ostatních lidských jednání, pojat do plánu nejvyššího konečného účelu. Herní jednání má jen své interní účely a žádné takové jež je překračují.“ ⁴² Hra je zvláštnou „oázou“, existenciou, ktorá nás vytrháva z všednosti, prerušuje kontinuitu nášho životného behu a „obdarováva“ nás prítomnosťou. V neskoršom, obsažnejšom diele *Hra ako symbol světa* jej Fink navyše pripisuje schopnosť transcencie – na základe možnosti sebaoprečenia vytýčených hraníc života, z ktorých vstupujeme do magického sveta hry s vlastnými, odvolateľnými pravidlami. ⁴³

Sociologicky zameraní autori, ktorí sa venujú problematike hry, upozorňujú na jej transakčný potenciál (Eric Berne), schopnosť vyvolať reakciu a stať sa prostriedkom komunikácie, ako aj performatívnu potenciu slobodného utvárania rolí (stavu „akože“) v intenciách pravidiel.

40 Porov.: HUIZINGA, Johan: *Homo ludens*. Praha: Mladá fronta, 1971, s. 33.

41 FINK, Eugen: *Oáza štěstí*. Praha: Mladá fronta, 1992, s. 9.

42 *Tamže*, s. 15–16.

43 „V lidské hře se děje extáze našeho pobytu ke světu. Hrání je proto vždy více než jen chování uvnitř světa, jednání či působení člověka. Ve hře člověk ‚transcenduje‘ sebe sama, překračuje vtyčené meze, jimiž se obklopil a v nichž se ‚uskutečnil‘, takže se neodvolatelná rozhodnutí jeho svobody jakoby znovu stávají odvolatelnými, je pramenem sebe sama a z každé zafixované situace vplývá do životního základu tryskajících možností – vždy může začít znovu a odhodit břímě své životní historie.“ FINK, Eugen: *Hra jako symbol světa*. Praha: Orientace, 1993, s. 252.

Roger Caillois v knihe *Hry a lidé* zhŕňa dovtedajšie poznatky o hre, o jej slobodnom, samoučelnom, spontánnom charaktere, no napriek tomu v nenápadnej poznámke usudzuje, že „*k povaze hry patří, že nevytváří žádné hodnoty, žádné dílo. Tím se liší od práce nebo umění*“.⁴⁴ Ako som sa snažil na základe vymenovania niekoľkých podstatných vlastností hry ukázať, hra vykazuje viacero styčných bodov s umeleckou činnosťou. Na druhej strane umenie nie je „iba“ hrou, ale špecifickou činnosťou, ktorá mnohé jej aspekty obsahuje, ale zároveň jej charakter presahuje.

Na základe hermeneutickej metodiky a v odvolaní sa na antropologický základ ľudskej skúsenosti sa pokúsil o analógiu umenia a hry Hans-Georg Gadamer vo svojej práci *Aktualita krásného (Umění jako hra, symbol a slavnost)*. Hra je podobne ako umelecká tvorba sebaпредstavením, ktoré však vyžaduje participáciu. V prípade hry je ňou spoluhráč, v prípade umeleckého diela vnímateľ či (spolu)účastník na tvorbe. Obe sú komunikačnou činnosťou zahŕňajúcou výmenu informácie. Gadamer píše: „*I pro hru umění má platit to, že principiálně neexistuje dělící čára mezi vlastním útvarem uměleckého díla a tím, kdo tento útvar díla zakouší*.“⁴⁵ V prípade umenia je herný princíp čímsi, čo utvára jeho dynamický, otvorený charakter vyzývajúci k spoluúčasti.

Predložené tvrdenia potom vedú k otázke: Aký je rozdiel medzi umením – akciou a hrou? Hra je neohraničenou otvorenosťou života, oslobodzuje nás od slobody (Eugen Fink), naproti tomu akcia je konaním zodpovedným, ktoré nás k slobode navracia. V hre sa dávame celí, sme ňou pohltení, zatiaľ čo v akcii je naše vedomie zamerané na toto dianie. Toto zameranie je uvedomením, ktoré sa vynára ako spomienka (Petr Rezek).⁴⁶ Akcia je vedomím prítomnej prítomnosti, zatiaľ čo hra je „iba“ prítomnou prítomnosťou. Práve rozmer uvedomenia si vlastného konania, koncentrovaného aktu, je

44 CAILLOIS, Roger: *Hry a lidé*. Praha: Nakladatelství studia Ypsilon, 1998, s.27.

45 GADAMER, Hans-Georg: *Aktualita krásného: Umění jako hra, symbol a slavnost*. Praha: Triáda, 2003, s.33.

46 Petr Rezek charakterizuje happening ako spomienku, keď píše: „(Happening) je rozpo-
menutím, vzpomínkou na přítomnost a připomíná tak naši dějinnou příležitost tím, jak nám
ukazuje, že vzpomínka na přítomnost je dnes možná jako realizace skutečné skutečnosti.“ RE-
ZEK, Petr: *Happening jako vzpomínka*. In: *Tělo, věc a skutečnost v současném umění*. Praha:
Jazzpetit, 1982, s.46.

podstatným momentom presahu umenia do života. Akciu, jej zmysel a odkaz nemožno ukončiť (v zmysle: vystúpiť z hry) práve preto, že jej uskutočnenie je slobodným rozhodnutím, za ktoré je potrebné niesť zodpovednosť. Hra vždy počíta s motívom náhody, nepredvídateľnosti, neurčitosti. Akcia napriek tomu, že pracuje s danými motívmi, si musí vždy stať za svojím rozhodnutím úmyselného konania. Iba tak sa môže stať tvorbou.

Akcia je teda slobodným, dobrovoľným konaním, ktorého účel smeruje k sústredenému vnímaniu samotnej udalosti. Takéto konanie ako následnosť fyzických a psychických úkonov, za možného použitia materiálových „rekvizít“ alebo vlastného tela, sa prezentuje buď vo svojom bytostnom jadre, a tým odkazuje k dôrazu na prítomnosť a konanie, alebo je predvádzaním a vytvára tak komunikačnú dištanciu na základe rolí. Vyrastá zo skutočnosti a na základe vlastného sebauvedomenia a samoučelnosti ju ozvlášťňuje alebo sa rodí mimo skutočnosti a vstupuje do nej s cieľom nachvíľu ju prerušiť a naplniť pocitom slávnosti či oslavy. Pokiaľ akcia vstupuje do úmyselného kontaktu s divákom, jej zámerom je komunikácia a prípadná participácia v momentoch, v ktorých to divák (účastník) uzná za vhodné, alebo v ktorých je to nevyhnutné. V prípade akcie uzavretej, neprístupnej divákovi, sa stáva nástrojom sebareflexívnym, prostriedkom subjektívizovaného komentovania prežitku alebo širšej, objektívnejšej udalosti. Vždy však so spolupričinením situačných podmienok, ktoré určujú jej charakter. V neposlednom rade je akcia konaním navracajúcim k slobode, na základe ktorej je autor nútený kvalifikovať vlastné konanie a intencionálne ho vzťahovať k sebe a svetu.

Nástrojom akcie je samotný autor. Je sprostredkovateľom jej významu. Vstupuje do priamej konfrontácie so skutočnosťou, nemôže sa ukryť za dielo. Výtvarný artefakt zaniká a ontologický status zabezpečuje samotný tvorca. Jeho konanie je reprezentáciou bez reprodukcie.⁴⁷ Strata odstupu

47 Na moment nereprodukovateľnosti upozorňuje Peggy Phellan. Porov.: PHELLAN, Peggy: *The ontology of performance: representation without reproduction*. In: *Unmarked: The politics of performance*. London: Routledge, 1993, s. 146–166.

Mnohé akcie boli reprízované (už som spomenul napr. happeningy Allana Kaprowa). Ich priebeh, prevedenie, publikum a často aj kontext je však vždy odlišný. Tým, že je akcia udalosťou v čase a priestore, jej reprízovaním vzniká vždy nové umelecké dielo, ktoré nikdy úplne nekopíruje svoj pôvodný priebeh.

medzi skutočnosťou a dielom upriamuje pozornosť na prítomnosť. Akcia je životom v prítomnosti. Autentickým a momentálnym zážitkom. Jeho sprostredkovanie formou dokumentácie smeruje k preneseniu odkazu, nesupluje však v plnej miere originálny priebeh udalostí.

2.3 AKCIA A FOTOGRAFICKÁ DOKUMENTÁCIA

Podnetom k napísaniu kapitoly bol pocit absencie detailnejšieho spracovania témy týkajúcej sa vzťahu umenia akcie – praktík založených na neopakovateľnom živom deji, interakcií a situačných momentoch – k jej fotografickej dokumentácii. A to nielen z hľadiska prístupu k dokumentu a jeho možným formám, ale aj z pozície hlbšieho epistemologického vzťahu oboch v názve kapitoly spomenutých komponentov. Text je možné čiastočne chápať aj ako obhajobu relevantnosti vedeckého skúmania udalostí, ktorých som nebol priamym účastníkom.

2.3.1 CHARAKTER FOTOGRAFIE

Filmový kritik a teoretik André Bazin v texte *Ontologie fotografického obrazu* upriamuje pozornosť na výrazný prevrat spôsobený vynájdením fotografie v kontexte problematiky zobrazovania. Fotografia sa stáva mierou „zásadnej objektivity“ obrazu vo vzťahu ku skutočnosti.⁴⁸ Dokonale slúži odvekému úsiliu človeka zanechávať podobu seba a vecí, redefinuje význam pojmu *imago* (lat. obraz) ako maticu podobnosti určenú na potvrdzovanie reálnej existencie skutočnosti. Fotografia sa prilne ku skutočnosti ako „posmrtná maska“ a zanechá nám jej otlačok, záznam momentu, ktorý by sa inak rozplynul bez povšimnutia.

Ako upozornil už Walter Benjamin v texte *Umelecké dielo v epoche svojej technickej reprodukovateľnosti*, „tu a teraz“ originálu vytvára dojem

48 Porov.: BAZIN, André: *Ontologie fotografického obrazu*. In: ČÍSAŘ, Karel (ed.): *Co je fotografie?* Praha: Herrmann & synové, 2004, s. 21–25.

prchavosti. Technická reprodukcia slúži k sprostredkovaniu momentu, k jeho zachyteniu. Tým, že sa moment uchová, dokáže dostať originálnu udalosť do situácií, ktoré sú pre ňu samotnú nedosiahnuteľné, umožňuje vyjsť v ústrety vnímajúcemu.⁴⁹ Zároveň sa ale stráca primárny zážitok z udalosti, vytráca sa jej aura. To je podstatný fakt, keďže práve umenie akcie je založené na momente jedinečnosti, neoddeliteľnosti od svojej rituálnej funkcie. Benjamin v tejto súvislosti píše: „*Jedinečná hodnota pravého umeleckého diela sa zakladá na rituáli, v ktorom sa nachádza jeho pôvodná a pravá úžitková hodnota.*“⁵⁰ Fotografia podľa Benjamina zatláča kultovú hodnotu diela na úkor výstavnej, komoditnej. Vo svojom texte hovorí o dielach klasických mediálnych výstupov (socha, maľba). Tieto faktory určite platia pri umení založenom na participácii či interakcii ešte zreteľnejšie.

Fotoaparát či kamera sa v zachytení akcie môže stať nástrojom zviditeľnenia opticky nevedomého, nástrojom detailnejšej analýzy udalosti. V tomto prípade ma bude fotografia zaujímať ako možnosť sprítomnenia udalosti akcie a sprostredkovania jej významov. Je zreteľné, že aura akcie (jej jedinečnosť, neopakovateľnosť, kontakt a komunikácia tvorca s divákom, zážitková situácia) je technickou reprodukciou potlačená. Pre túto chvíľu sa budem zaujímať o fotografiu ako prostriedok k pochopeniu. Ako reprezentuje fotografia udalosť akcie?

Výrazným momentom fotografie je časová kodifikácia („teraz“ sa to stalo) a legitimizácia („toto“ sa stalo). Ako dôkaz je možná práve na základe jej špecifického referenčného vzťahu. Ako upozornil Roland Barthes v práci *Rétorika obrazu* (1964), fotografia síce implikuje isté usporiadanie scény (perspektíva, rámovanie a i.), tento prechod však nie je transformáciou.⁵¹ Dochádza tu k strate ekvivalencie, ktorá je vlastná znakovým systémom založeným na kódovaní. Barthes tvrdí, že fotografia je znakom paradoxným, je „výpoveďou bez kódu“. Je znakom doslovným.

49 Porov.: BENJAMIN, Walter: Umelecké dielo v epoche svojej technickej reprodukovateľnosti. In: *Illuminácie*. Bratislava: Kalligram, 1999, s. 197.

50 *Tamže*, s. 200.

51 Porov.: BARTHES, Roland: *Rétorika obrazu*. In: CÍSAŘ, Karel (ed.): *Co je fotografie?* Praha: Herrmann & synové, 2004, s. 51–61.

Je možné povedať, že v procese fotografovania nie je vzťah označova-ného a označujúceho založený na transformácii, ale na „zaznamenávaní“. Zásah človeka je podmienený vlastnosťami aparátu a jeho vlastnou pozíciou, nezasahuje však „do vnútra“ objektu (pokiaľ vylúčime fotomontáž a ma- nipulovanú fotografiu).⁵² Pre potreby textu sa nebudem zaoberať vzťahom technického aparátu, jeho parametrov a jeho pomeru ku skutočnosti,⁵³ ale zameriam sa na všeobecnejší rys – vzťah fotografie k časopriestorovej udalosti akcie, situačne a participatívne ladenej aktivity. Úlohou je obja- senie vzťahu fotografie a akcie (epistemologický vzťah poznávania akcie na základe dokumentu), ako aj stručná charakteristika možných konotácií, ktorá smeruje od pasívneho dokumentovania k aktívnejšiemu zapájaniu fotografie (a fotografovania) do jej priebehu.

Primárnou úlohou fotografa sledujúceho priebeh situačnej či partici- patívnej akcie je vytvorenie záznamu, ktorý by dokázal z priebehu udalosti zachytiť jej podstatné znaky. K tejto prvotnej úlohe sa môže pridať úsilie o výtvarnú štylizáciu, estetizáciu, čím je základná úloha posunutá do rovi- ny výtvarnej. To je jeden z dôvodov, prečo sa dokumentácie z akcií stávajú súčasťou fotografických výstav a zbierok v múzeách a galériách. Ak však ostanem pri prvom bode – fotografii v úlohe faktu, dokumentu – môžem si povšimnúť základný moment reduktívnej operácie s časom a priestorom.

„Tu a teraz“ môže byť zakonzervované do jedného alebo niekoľkých výstižných okamihov. „Výstižných“ preto, lebo ich predpokladom je vyjad- riť základnú ideu udalosti.⁵⁴ Pri neskoršom prezeraní fotografie nastáva

52 V tomto texte vnímam fotografiu ako fakt, ako dokument, hoci si uvedomujem a držím v mysli aj prípady manipulovanej fotografie a fotomontáže. Azda najslávnejším príkladom je *Le Saut dans la Vide* (Skok do prázdna, 1960) Yvesa Kleina – fotografia publikovaná v autorom vydávaných a distribuovaných novinách *Dimanche*. Záber vznikol za pomoci fotografa Harryho Shunka a bol montážou dvoch fotografických záberov. Fotografia vy- volala šok práve na základe svojej „objektívnej“ povahy. Autor v tomto performatívnom akte vedome manipuluje s úlohou dokumentu a situuje sa do pozície subjektu, ktorý sa „vznáša“ na hranici medzi životom a smrťou.

53 K problematike aparátu a technických obrazov (fotografie) porov.: FLUSSER, Vilém: *Za filozofii fotografie*. Praha: Hynek, 1994; FLUSSER, Vilém: *Do universa technických obrazů*. Praha: OSVU, 2001.

54 K pojmu „výstižný okamih“ porov.: AUMONT, Jacques: *Obraz*. Praha: AMU, 2005,

ďalšia časová reštrikcia uvedením si, že udalosť, ktorá je „tu“ zobrazená, je minulosťou. Roland Barthes v *Rétorike obrazu* upozorňuje, že fotografia ustanovuje novú kategóriu časopriestoru, z hľadiska miesta bezprostrednú a časovo protichodnú: „*Ve fotografii se odehrává alogické spojení mezi zde a tehdy.*“⁵⁵ Fotografia v žiadnom prípade nie je prítomnosťou, je realitou toho, čo bolo. K tejto úvahe sa Barthes dôsledne vracia v texte *Svetlá komora*. Akcentuje, že jedným zo základných odkazov fotografie je, že táto vec tu bola. Fotografický obraz je spojením skutočnosti a minulosti.⁵⁶ Tieto dve charakteristiky sú pre poznanie a výskum umenia založeného na živom deji a interakcii podstatné. Fotografia je ratifikáciou, dôkazom, že akcia sa skutočne udiala. Zároveň sa vo forme fotografického výstupu stáva otvoreným dielom, ktoré môže byť nanovo definované. Stáva sa exponátom pre výstavu, môže byť cieľom pozorovania a výskumu, je predmetom kontextualizovania a analógií v rámci širších umeleckých výstupov.⁵⁷ Umenie zamerané na aktívnu účasť, interaktívnu alebo autorskú reakciu, sa stáva súčasťou etablovaných dejín umenia práve na základe vlastnej dokumentácie. Úvaha zatiaľ smeruje k potvrdeniu fotografie ako „objektívneho“ dôkazu o udalosti, ktorá sa môže stať relevantným predmetom záujmu teoretikov.

2.3.2 FOTOGRAFIA A ČAS

Ak sa vrátim k samotnej podstate fotografie, resp. k momentu jej prehlľadania, treba odlíšiť postoj v zmysle „Pozri!, toto sa stalo,“ od postoja autora či účastníka akcie: „Spomínaš, toto sa stalo,“ resp. „Pamätaj, že sa to stalo“. Z môjho pohľadu je fotografia dokumentom udalosti, ktorej som sa nezúčastnil. Som ochudobnený o podstatný moment akcie, ktorým je spoluúčasť

s. 233–235.

55 BARTHES, Roland: *Rétorika obrazu*. In: CÍSAŘ, Karel (ed.): *Co je fotografie?* Praha: Herrmann & synové, 2004, s. 57.

56 BARTHES, Roland: *Svetlá komora*. Praha: Agite/Fra, 2005, s. 75.

57 Susan Sontagová k významu fotografie poznamenáva: „*Věci se stávají zajímavými, když jsou viděny v analogii s něčím jiným.*“ SONTAGOVÁ, Susan: *O fotografii*. Praha: Paseka/Barrister & Principal, 2002, s. 156.

a z nej vyplývajúci zážitok. Neuchopiteľnosť akcie nespočíva iba v tom, že som udalosť nezažil, ale aj v tom, že nemám prístup k jej času, že nie som súčasníkom viditeľného. Filozof Etienne Tassin v štúdiu *Obrazy neviditeľného – fotografia a časovosť* upozorňuje, že moment fotografie je odňatím času udalosti, je jej znehybnením.⁵⁸ Fotografický obraz paradoxne „teraz“ približuje čosi, čo „včera“ umŕtvil. Tento paradox je zároveň podmienkou existencie fotografie. Tassin píše: „*Fotografia poskytuje dôkaz o svete práve tým, že tento dôkaz je pripravený o svet, ktorý má dokazovať.*“⁵⁹ Jednou z jej charakteristických vlastností je uchovanie momentu, a tým paradoxne poukázanie na neúprosnosť plynutia času. Balzamuje minulosť s cieľom dnes ju sprítomniť. Nie je však oživením minulého, je ukázaním v zmysle „toto sa stalo“. V prípade dokumentácie z akcie je fotografia skôr vektorom poukázajúcim mimo seba, k jej priebehu a významu. Nie je sama o sebe predmetom výskumu a interpretácie, „iba“ vyvoláva spomienky a obnovuje pamäť.

Rosalind E. Kraussová, americká teoretička a historička umenia, vo svojom texte *Obraz, text a index: poznámky k umění 70. let* píše, že touto vlastnosťou fotografie, ktorá zabezpečuje uchovanie veci bez symbolickej intervencie, je jej indexovosť.⁶⁰ Kraussová tvrdí, že fotografia je ikonou zvláštneho druhu, ktorá k svojmu referentovi vykazuje indexový vzťah. Jej efekt je sub-symbolický alebo pre-symbolický. Fotografia reprezentuje svoj predmet (originálneho „patróna“) bez symbolických konotácií, čím zabezpečuje hmotný prenos udalosti alebo veci do (umeleckého) obrazu prostredníctvom jeho vyčlenenia či výberu. Vzťah označovaného a označujúceho je pri fotografii tautologický (Barthes), i keď je zrejmé, že udalosť a jej fotografia sú odlišné systémy poznávania vecí.

Dokument je špecifickou fotografiou, ktorá je poukázaním na udalosť, ktorá sa stala. Dokumentárna fotografia odkazuje k iným fotografiám, spomienkam, podnecuje rozprávanie. Ako píše Petr Rezek v texte *Dokumentované*

58 TASSIN, Etienne: *Obrazy neviditeľného: fotografia a časovosť*. In: KARUL, Róbert / MURÁNSKY, Martin / VYDROVÁ, Jaroslava (eds.): *Vnímať, konať, myslieť*. Bratislava: Filozofický ústav, SAV, 2008, s. 30.

59 *Tamže*, s. 31.

60 KRAUSSOVÁ, Rosalind: *Obraz, text a index: poznámky k umění 70. let*. In: CÍSAŘ, Karel (ed.): *Co je fotografie?* Praha: Herrmann & synové, 2004, s. 251–270.

umění: „Teprve tam, kde se stává náš čin, dokumentem lidské možnosti nestratit se v totálním dění smyslu, tam dovoluje i jednotlivý dokument performance přehlédnout celek života, umožňuje nový rozvrh životní cesty.“⁶¹ Dokument je sebareflexivny akt napomáhající k existenciálnímu vymedzení vlastnej pozície vo svete a hlbšej koncentracii na samotnú udalosť. V takomto prípade už autor netvorí akciu iba pre seba či publikum, ale aj pre fotografa. Tento rozmer fotografie možno ozrejmiť opäť na základe vzťahnutia k času. Stlačenie spúšte je momentom, ktorý nie je okamihom zapadajúcim prachom minulosti, ale momentom nezvratnosti chvíle. Chvíľu Rezek charakterizuje ako časový moment „teraz“, v ktorom sa človek vždy vzťahuje aj k minulosti, aj k budúcnosti.⁶² Chvíľa je momentom možnosti a situovanosti vo svete. Fotografia je pripomenutím tejto chvíle, autentického času. Pri prezeraní fotografie sa autor opäť vzťahuje sám k sebe ako k časovému individu, stojacemu na rozhraní minulosti a budúcnosti. V takomto prípade je fotografia trvácnou, zhmotnenou spomienkou.

Český filozof Jan Patočka v texte *Tělo, společenství, jazyk, svět* charakterizuje spomienku ako vedomie minulej prítomnosti.⁶³ Spomienka je sprítomňovaním minulého prítomného. Tým sa približuje fotografii. Fotografia však na rozdiel od spomienky nepodlieha zabúdaniu. Dokument umožňuje nezapadnúť do minulosti, zotrvať a vždy nanovo sprítomňovať.⁶⁴ Minulosť udalosti umeleckej akcie (jej priebeh, dej, koncept) uchovávaná prostredníctvom fotografickej dokumentácie nie je daná spomienkou, ale vybavuje sa na základe pamäti. Fotografia tak zadržiava prítomnosť, a táto jej retencionalita nám otvára minulosť. Možno povedať, že fotografická dokumentácia uchováva pamäť a vyslobodzuje z ničoty zabúdania.

61 REZEK, Petr: Dokumentované umění. In: *Tělo, věc a skutečnost v současném umění*. Praha: Jazzpetit, 1982, s. 128.

62 *Tamže*, s. 188.

63 PATOČKA, Jan: *Tělo, společenství, jazyk svět*. Praha: OIKOYMENH, 1995, s. 48.

64 K vzťahu dokumentu a spomienky porov.: REZEK, Petr: Památka je dokument? In: *Tělo, věc a skutečnost v současném umění*. Praha: Jazzpetit, 1982, s. 191–193.

2.3.3 DOKUMENTOVANIE AKCIE

Pokiaľ som sa doteraz venoval skôr všeobecným vlastnostiam fotografie vo vzťahu k umeleckým aktivitám, ktoré sú silne zviazané s časopriestorovou rovinou, považujem za potrebné spomenúť niektoré možnosti a koncepcie dokumentácie. Treba upozorniť, že fotografia nebola vždy prirodzenou súčasťou happeningov či performance. Mnohí umelci (a to nielen umelci venujúci sa akcii, ale aj autori inštalácií či land-artových konceptov) sa bránili takejto forme zaznamenávania vlastnej tvorby.⁶⁵ Akčné umenie bolo vo svojom počiatku v podstate vzbúrou proti umeleckému trhu a fetišizácii diel, preto kládlo dôraz na nezobraziteľnosť udalosti a hodnotu zážitku. Strategické pohrdanie umeleckým trhom je nakoniec preklenuté vlastnou potrebou zachovania a kontextualizovania. Fotografia sa stáva podstatnou formou prezentácie diela a je často jediným sprostredkovateľom udalosti pre tých, ktorí sa jej priamo nezúčastnili.⁶⁶ Získava nielen hodnotu umeleckého artefaktu, ale aj funkciu správy. Fotografia sa dostáva do priamej súvislosti s tvorbou. Ako jej výstup sa stáva inscenovaným vizuálnym záznamom, ktorý súvisí nielen s priebehom akcie, ale aj s následnou manipuláciou fotografických záberov.

V slovenskom prostredí nadobúda dokumentácia akcie špecifické vlastnosti. Umelecké akcie nevznikali z potreby nabúrať umelecký trh a zbaviť sa závislosti na inštitucionálnej potrebe artefaktu. Boli skôr spontánnou potrebou uskutočnenia akcie, situačným stimulom zameraným na jednotlivca a spoločnosť. Obmedzenie prináša aj nedostatočná a nie vždy samozrejmä

65 Ku skeptickému a odmietavému vzťahu umelcov k fotografii porovnaj: GRYGAR, Štěpán: *Konceptuální umění a fotografie*. Praha: AMU, 2004, s.72–73.

66 Marina Abramović v rozhovore s Pavlínou Morganovou priznáva, že zatiaľ čo začiatkom 70. rokov zastávala názor nevytvárania dokumentácie, postupne prevládol sklon fotograficky zaznamenávať akcie, vždy s presnou inštruktážou pre fotografa. Pri vydaní publikácie či katalógu vybrala z každej akcie vždy iba jednu fotografiu, ktorou ju dokumentovala. (Porov.: Rozhovor Pavlíny Morganové s Marinou Abramovićovou. In: *Fotograf*, roč. 7, 2008, č. 11, s. 111.) Z fotografie sa tak stáva zástupný znak, jediný dôkaz existencie a priebehu akcie, čím ho nanovo (a možno nevedome) opätovne fetišizuje. Abramovićová obmedzuje poznanie priebehu performance na jej jediný obraz (sprevádzaný často stručným textom), a tým predstavu o udalosti vedome skresľuje a často aj estetizuje.

technická vybavenosť (pred rokom 1989), ako aj „panoptikálna“ atmosféra ústiaca do pocitu strachu a neslobody. Napriek odlišným podmienkam sú kritériá podobné. Akcie sú často dokumentované vo fotografických súboroch, z ktorých sú následne do prípadných katalógov či publikácií autorsky vybrané konkrétne zábery (často je určujúcim kritériom technická kvalita záberu). Koncom 70. rokov, s postupným dôrazom na konceptuálny prejav, koncentrovanejšie a minimalizované prevedenie, sa objavuje forma foto-pieces, ktorá je založená na jednoduchej, krátkej (efemérnej) akcii umelca určenej iba pre fotografa. Vzniká dokument, ktorý má atribúty autonómneho umeleckého diela.

2.3.4 FOTOGRAFIA AKO DOKUMENT AKCIE, AKCIA AKO OBJEKT FOTOGRAFIE

Philip Auslander v texte *The Performativity of Performance Documentation* (Performativita dokumentovania performance) vymedzuje dve základné kategórie performance vo vzťahu k fotodokumentácii – dokumentovanú (*documentary*) a predstieranú (*theatrical*).⁶⁷ Pre dokumentárnu je charakteristický fakt, že samotná akcia stojí „pred“ aktom vytvorenia fotografického záznamu, t. j. je primárnym dejom, ktorý je sekundárne zaznamenávaný. Pre teatrálnu, predstieranú performance platí, že fotografia je jej súčasťou, či dokonca je podmienkou realizácie akcie. Auslander používa všeobecnejší pojem performativita (*performativity*), ktorý rozširuje jeho záber aj o inscenovanú (napr. fotografie Cindy Sherman), manipulovanú (Yves Klein: *Skok do prázdna*), štylizovanú fotografiu (Marcel Duchamp ako Rose Sélavy), keďže všetky tieto formy súvisia s problematikou pre(d)vedenia. Kľúčovým sa tak stáva termín „predvádzaná fotografia“ (*performed photography*). Fotografia je súčasťou performance, je kodifikáciou a ustanovením performatívneho aktu. Je potrebné si uvedomiť, že Auslander pracuje v texte s odlišným kontextom,

67 AUSLANDER, Philip: The Performativity of Performance Documentation. In: *Performing Arts Journal*, roč. 84, 2006, s. 1–10. Dostupné na internete: [<http://www.mitpressjournals.org/doi/pdf/10.1162/pajj.2006.28.3.1>]

založeným na otvorenejších možnostiach a výraznej radikálnosti akcií (príklady z body-artovej, enduračnej performance). Napriek tomu prináša jeho text niektoré inšpiratívne východiská i pre naše slovenské prostredie, ale je potrebné zdôrazniť a presnú jeho špecifiká.

V použitých príkladoch zohľadňujem v záujme kategorizácie širší okruh príkladov, ako je tematické vymedzenie práce. Teda spomeniem aj príklady diel, ktoré neboli realizované priamo v mestskom prostredí.

V období prudkého nástupu happeningov je fotografická dokumentácia akcie skôr sprievodným javom priebehu. Fotografia tu plnila úlohu neumeleckého média, ktoré sledovalo a zaznamenávalo priebeh akcie. Allan Kaprow, ktorý obhajoval nereprodukovateľnosť vlastných akcií, však priznáva, že fotografia je schopná sprostredkovať koncept, nosnú myšlienku deja.⁶⁸ V happeningoch konca 60. a počiatku 70. rokov (do roku 1971) realizovaných na Slovensku, možno z dokumentácie vyčítať predovšetkým úsilie po zaznamenaní spontánnej, radostnej atmosféry zrkadliacej isté spoločensko-politické uvoľnenie. Tieto „sociologické hry“ (Alex Mlynárčik: *Deň radosti/Keby všetky vlaky sveta*,⁶⁹ 1971; *Evina svadba*, 1972) či rituálne ladené slávnosti (Jana Želibská: *Snúbenie jari*, 1970) sú dôkazom ambície prepojenia umenia so životom (A. Mlynárčik) či s určitým nekonvenčným prístupom k archaickým slávnostiam (J. Želibská). Fotografie zachytávajú uvoľnenú, bezprostrednú atmosféru a mapujú skôr rozmer a posolstvo akcie na úkor snahy vytvárať a dokumentovať jej konceptuálny zámer. So striktnjšou, vecnejšou dokumentáciou sa dá stretnúť u autorov, ktorí kladú dôraz na ideovo nosnú funkciu akcie, na jej procesuálnosť a časopriestorové vymedzenie (Peter Bartoš: *Rozptyl čierneho rastra*, 1969).

Neskoršie v 70. a začiatkom 80. rokov sa vytráca masovejšia účasť a akcie sa stávajú záležitosťou úzkeho okruhu participantov alebo súkromným eventom autora. Koncept sa stáva ťažiskovou hodnotou diela, pričom realizácia je určitým výstupom, ktorý je mapovaný prostredníctvom fotografie. Akcia

68 Porov.: GRYGAR, Štěpán: *Konceptuální umění a fotografie*. Praha: AMU, 2004, s. 74.

69 V roku 1971 vytvoril režisér Dušan Hanák na základe Mlynárčikovho happeningu film *Deň radosti*, v ktorom čerpal z autentických záberov z udalosti. Napriek tomu, že krátky film čerpá z motívu akcie, je nutné ho považovať za autentické samostatné umelecké dielo.

nadobúda formu hry, pričom nevyklučuje moment náhody a prekvapenia. Priebeh bol dokumentovaný, aby dôsledne ozrejmil nielen „pravidlá“, ale aj výsledok, ktorý bol často poetickým ozvláštnením skutočnosti (Dezider Tóth: *Dychovky*, 1978; *Deflorácia*, 1984). Akcia sa koncentrovala na minimálne gesto, ktoré bolo snímané a reprodukované. Vytrácal sa akcent na časopriestorovú rovinu akcie, podstatným sa stával jej intelektuálny odkaz alebo meditatívna hodnota. Vznikala osobitá kategória foto-piece (Dezider Tóth: *Transfer*, 1980; Michal Kern: *Hľadanie obrazu I.–III.*, 1980; Ľubomír Ďurček: *IDEA*, 1975; *Obrad*, 1987). Akcia, často realizovaná v súkromí či v prírode, bola v tomto prípade koncipovaná pre fotografa, ktorý ju zachytával ako jednotlivý obraz alebo cyklus. Jej prostredníctvom bolo reprodukované posolstvo, ktoré je primárnym zámerom autorskej intervencie. Špecifickou formou foto-akcie bol konceptuálne ladený projekt *Úradné potvrdenie* (1971) Juraja Bartusza.

Osobité postavenie v rámci dokumentácie mali akcie Jána Budaja a DSIP koncom 70. rokov (Ján Budaj a DSIP: *Prehradenie*, 1979; Vladimír Archleb: *Pouličná akcia – mreža*, 1978) vzhľadom na fakt, že boli realizované v mestskom, kontaktnejšom a v konečnom dôsledku i konfliktnejšom prostredí. Fotografovanie bolo v takomto prípade chápané ako provokácia, spolupodieľanie sa na akcii narúšajúcej uniformnú konvenčnosť socialistickej spoločnosti. Inovatívnym prístupom k médiu fotografie bolo aj jej zakomponovanie priamo do akcie. A to už nielen v úlohe reprodukčného média, ale v úlohe inštalácie (Ján Budaj a DSIP: *Simulácie*, 1978). V sérii akčných intervencií *Simulácie* má fotografia úlohu jednoduchého odkazu relativizovania skutočnosti. S využitím samotnej fotografie v procese akcie sa stretávame i u autorov-fotografov smerujúcich k intermediálnym či akčnejším presahom v rámci vlastnej tvorby. V akcii *Akt vo vode* (1979) pracuje Ľuba Lauffová s fotografiou ženského aktu (interpretácia diela Edwarda Westona) ako poetickou intervenciou do športového zápasu vodného póla. Apropriáciou fotografie Keitha Arnatta *I'm a real artist* prispela skupina BA-HAMA (teoretik Radislav Matuščík, výtvarník Peter Horváth a fotograf Pavol Breier) k prepojeniu akcie s fotokonceptuálnym výstupom. V happeningu *Pridajte ruku!* (1989) vyzýval Ľubomír Stacho okoloidúcich k participácii na generálnom štrajku formou symbolického „priloženia ruky“ k naplneniu „diela“ slobody. Záujmom o fotografiu nielen ako o dokument akcie,

ale aj ako o nástroj zachytenia paradoxných či náhodných každodenných situácií, ironizujúcich momentov smerujúcich k poukázaniu na absurditu spoločenskej situácie, sa vyznačovala tvorba Lubomíra Ďurčeka (*Geometrický priestor*, 1975; cyklus *Analytická štúdia vzťahov, Človek a jeho svet*). V privatej akcii *Mechanické pohľady* (1980) sa Ďurček už približuje chápaniu aparátu v zmysle Flusserovej definície fotografického gesta ako „loveckého pohybu“. Zámerom bolo odosobniť sa od politického kontextu, vytvoriť neangažovaný a objektívny záznam, ktorý by zachytil udalosť v perspektíve, ktorú nie je možné priamo (pohľadom) vnímať.

V okruhu akčného združenia *Terén* začala dokumentácia zohrávať nezastupiteľnú úlohu. Radislav Matuščík v texte k úvodnému „letnému“ *Terénu I* píše: „*Fotografia nie je iba možnosťou dokumentácie, je súčasne nevyhnutnosťou prezentácie, jedinou formou kontaktu s divákom, ktorý už nie je účastníkom.*“⁷⁰ Upozorňuje, že ironické výhrady voči tejto forme prezentácie strácajú „oprávnenie“ a dokumentácia sa stáva súčasťou akcie, jej „vyústením“. Vo všetkých štyroch *Terénoch* sa stretávame s dôsledným fotografickým a textovým záznamom akcií (Peter Meluzin: *Pokus o pracovnú analýzu vlastného tieňa*, 1982; Vladimír Kordoš, Matej Krén: *Človek nie je blázon, aby zmokol*, 1983; Michal Kern: *Prvý sneh, prvý dotyk, prvá stopa*, 1983), následne samizdatovo publikovaným a šíreným v okruhu autorov a vybraných teoretikov. Akčné združenie Artprospekt P.O.P. prináša z pohľadu dokumentácie nový prístup, pri ktorom je okrem dôslednosti a početnosti fotodokumentácie akcentovaná aj estetická, kompozičná stránka samotnej fotografie (Artprospekt P.O.P.: *Daring*, 1981; *Koreň II.*, 1984). Akcie však nie sú inscenované pre dokumentačný záber, vyžadujú dlhú technickú a organizačnú prípravu a značné fyzické sily. Telo je vystavené námahe a záťaži. Fotografia zachytáva telesné vypätie spôsobom, ktorý upozorňuje aj na koncepčné a výtvarné riešenie deja. Dokumentácia nesie znaky umeleckej fotografie, ktorá dokáže výrazovo zaujať aj ako samostatné dielo. S podobne efektným až výtvarno-divadelným riešením fotografickej dokumentácie sa stretávame i vo vybraných akciách Michala Murina. I tu je telo chápané

70 MATUŠČÍK, Radislav: *Terén – alternatívne akčné zoskupenie 1982–1987*. Bratislava: SCCA Slovensko, 2000, s. 14.

ako súčasť časopriestorovej „inštalácie“, ako súčasť subjektívneho výrazu, ktorý je potrebné prostredníctvom fotografie zachytiť (Michal Murin: *Vták a vietor*, 1988).

Forma štylizovanej, „teatralizovanej“ performance (založenej na „performativite“ autora) sa v našom prostredí objavuje azda najvýraznejšie v sebaštylizovaných autoportrétoch „U.F.Onauta“ Júliusa Kollera. Tie predstavujú autorove ironicko-skeptické komentáre spoločenskej i subjektívnej situácie (Július Koller: *U.F.Onaut JK*, 1970). S obdobným „projektovaním vlastnej fyziognómie“ sa stretávame vo fotografiách Ľubomíra Ďurčeka, poeticko-symbolicky (Ľubomír Ďurček: *Prijímanie I–III*, 1980) či skepticko-kriticky (Ľubomír Ďurček: *Horizontála a vertikála*, 1989; *Anafór*, 1989) reagujúcich na dobové podmienky. Z interpretácií klasických diel z dejín umenia vychádzajú štylizované fotografie Vladimíra Kordoša. Zaznamenávajú nielen interpretačné posuny v kontexte vybraného diela, ale aj ironizujúce travestie vlastnej identity (Vladimír Kordoš: *Chorý Bakchus*, 1980; *Chlapec s košíkom ovocia*, 1980).

Z uvedených príkladov vyplýva pomerne široké spektrum foriem dokumentácie, ktorá determinuje interpretačné možnosti i umeleckovednú kategorizáciu akcie ako výtvarného diela. Možno vysledovať niekoľko stratégií dokumentovania akcie:

- „pasívnu“ fotodokumentáciu zachytávajúcu priebeh či atmosféru (A.Mlynárčik, J.Želibská);
- metodickú, koncepcne rozfázovanú dokumentáciu, na základe ktorej sa dá pomerne verne zreprodukovať dej i koncept (D. Tóth, P.Meluzin, okruh *Terénov*);
- foto-piece – akciu realizovanú pre fotografa akcentujúcu posolstvo, ideu, koncept (D. Tóth, J. Kern);
- „teatralizovanú“ fotodokumentáciu, ktorá často súvisí s *foto-piecom* a je založená na sebaštylizácii či pohrávaní s vlastnou identitou (J.Koller, V.Kordoš).

Následne je možné vymedziť prácu s fotografiou, ktorá už nie je čisto dokumentárna, ale podieľa sa na ideovom ukotvení akcie alebo sa ako artefakt stáva jej súčasťou:

- „aktívnu“ fotodokumentáciu, ktorá už nezachytáva iba priebeh a význam akcie, ale sama sa na ňom podieľa (L. Ďurček, L. Stacho);
- fotografiu, ktorá sa v podobe intervencie do prostredia stáva súčasťou akcie či akčnej inštalácie (J. Budaj, DSIP, L. Lauffová).

V zohľadnení uvedených úvah i príkladov možno konštatovať, že fotografia plní dôležitú funkciu pri poznávaní umeleckej produkcie akcentujúcej situa(k)čné, participatívne a interaktívne modely tvorby, a to z hľadiska prezentácie ideového konceptu i kodifikácie v rámci dejín umenia. Predstavuje hranicu medzi viditeľným a neviditeľným, medzi minulosťou a súčasnosťou. Fotografia je priblížením dialky, dotykom neprítomného.⁷¹ Jej nebezpečenstvo však spočíva v jej ambivalentnom charaktere, v ktorom je obrazom a zároveň prezentáciou skutočnosti, konštatovaním i exklamáciou. Na začiatku som fotografiu definoval ako denotovaný obraz (technická kvalita obrazu, fotografia ako výsledok funkcie aparátu), ktorý je však vždy komponovaný na základe konotatívnych zásahov človeka (zarámovanie, vzdialenosť, kompozícia, výber objektu a pod.). Fotografia je vždy komplexom faktického zaznamenania a určitej symbolickej, subjektívnej zložky. Ak vychádzam z týchto konštatovaní, treba pristúpiť k interpretácii akcie na základe fotodokumentácie ako k udalosti, ktorá sa stala, je realitou, pred ktorou sme chránení,⁷² a ktorá sa, napriek určitej časovej „priepasti“, opätovne ponúka k zhodnoteniu. Vytvorenie fotodokumentácie bolo vedomím vzniku tejto „priepasti“, ako aj vedomím neustálej potreby po jej preklenutí. Dôslednosť tohto preklenutia nie je daná vernou rekonštrukciou minulosti, ale aktualizovaním jej odkazu pre dnešok. V tom je aj úloha fotografie ako

71 Analógiu dotyku v súvislosti s fotografickou dokumentáciou akcie používa Kathy O'Dell vo svojom texte *Displacing the Haptic (Performance Art, the Photographic Document and the 1970)*, v ktorom uvádza (predovšetkým na základe body-artovej dokumentácie), že fotografia má schopnosť vyvolať haptický zážitok, pocit silného stimulu, približujúceho psychické vypätie či fyzický zážitok performeru a preniesť ho k divákovi. Porov.: O'DELL, Kathy: *Displacing the Haptic (Performance Art, the Photographic Document and the 1970)*. In: JONES, Amelia / WARR, Tracey (eds.): *The Artist's Body*. London: Phaidon Press, 2000, s. 215.

72 Porov.: BARTHES, Roland: *Rétorika obrazu*. In: ČÍSAŘ, Karel (ed.): *Co je fotografie?* Praha: Herrmann & synové, 2004, s. 57.

diskontinuálneho časového prepojenia medzi „tu a vtedy“.

3

SPOLOČENSKO-POLITICKÝ A UMELECKÝ KONTEXT ROKOV 1965—1989. MESTO AKO PRIESTOR AKCIE

Každé umelecké dielo vzniká a funguje v istom historickom rámci. Ten nie je možné od diela oddeliť. V práci, ktorá sa zaoberá umeleckými akciami v pomerne dlhom časovom úseku, je prítomnosť takýchto „rámcov“ podstatným faktorom. Keďže pozornosť venujem slovenskému prostrediu, situácia sa komplikuje vzhľadom na politickú moc, ktorá túto kultúrno-spoločenskú epochu radikálne determinovala. Na pôde všeobecných úvah nie je možné predstavované obdobie detailne diferencovať, preto považujem za potrebné načrtnúť spoločensko-politický vývoj skúmanej etapy, ktorý nám ozrejmi možnosti vzniku a vývoja umenia akcie na Slovensku.

3.1 „ŠESŤDESIATE“ – PREKROČENIE HRANÍC

V 60. rokoch, hlavne v ich druhej polovici, dochádzalo k postupnému zmierňovaniu politicko-mocenského tlaku, k čiastočnej liberalizácii pomerov, čo bolo príčinou väčších výstavných i vydavateľských možností. Prejavili

sa nové trendy v kinematografii (Nová vlna), v divadle (absurdná dráma) či v literatúre (vydávane dovedy zakázaných, „cenzurovaných“ autorov, rozvoj kultúrnych, umeleckých, literárnych periodík). Vzniklo množstvo záujmových skupín, umeleckých komunit, „malých foriem“, ktoré spoluutvárajú kolorit progresívnejšieho a dynamickejšieho spoločensko-umeleckého vývoja „zlatých“ šesťdesiatych.¹ Z hľadiska ideovo-spoločenského záujmu sa zrodila snaha pretvoriť doterajšiu spoločenskú syntax a klásť väčší dôraz na individuálne prežívanie, na existenciu človeka.² V oblasti filozofického myslenia nastúpil prúd revízie marxizmu, podriadený úsiliu oslobodenia sa od apologetickej úlohy voči ideológii komunistickej strany.³ Výrazne sa presadzoval existencializmus a fenomenologická filozofia, ktorá sa dostala do povedomia prostredníctvom viacerých prekladov, vydaných práve v období druhej polovice 60. rokov. Všeobecne možno konštatovať, že dochádzalo k väčšej stimulácii a možnostiam intelektuálnych podnetov na základe slobodnejších možností v oblasti publikačných výstupov (próza, poézia, odborná, vedecká, umelecká literatúra).⁴ V uvoľnených pomeroch vznikol

-
- 1 Porov.: RUSINOVÁ, Zora: Ad fontes. In: RUSINOVÁ, Zora (ed.): *Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení*. Bratislava: SNG, 1995, s. 16–27.
 - 2 Porov.: ZERVAN, Marián: Gramatika úvah o človeku. In: *Tamže*, s. 28–37.
 - 3 K téme porov.: KUSÝ, Miroslav: O čom som rozmýšľal v šesťdesiatych rokoch? In: *Misunderstanding 68/89*. Berlin: Metropol Verlag, 2008, s. 194–204.
 - 4 V 60. rokoch vzrástol dopyt do dlhodobo zakazovanej literatúry a proskribovaných autoroch. Rovnako sa začali vydávať viaceré relevantné publikácie z umenovedných odborov, často v súborných edíciách. Možno uviesť niekoľko príkladov: Populárne boli nielen Sartrove prózy *Muchy* (Praha, 1964), *Múr* (Praha, 1965; Bratislava, 1966), *Nevolnosť* (Praha, 1967), ale aj jeho filozofický spis *Marxizmus a existencializmus* (Praha, 1966), Camusov *Mor* (Bratislava, 1965), absurdná dráma Eugena Ionesca *Hry* (Praha, 1964) alebo texty Christiana Morgensterna *Palmström a Palma Kunkel* (Praha, 1964). Vyšli Husserlove *Karteziánske meditácie* (Praha, 1968), rozsiahla antológia *Antologie existencialismu* (Praha, 1968), ako aj slovenská antológia *Pragmatizmus, realizmus, fenomenológia a existencializmus* (Bratislava, 1969). K vyhľadávaným a čítaným patril preklad knihy Rogera Garaudyho *Perspektivy človeka* (Praha, 1964), o čosi neskôr zberka esejí Merleau-Pontyho *Oko a duch* (Praha: Obelisk, 1971) a mnohé, hlavne časopisecky publikované preklady textov Ericha Fromma, Herberta Marcuseho, Theodora Adorna, Rolanda Barthesa, Claudea Léviho-Straussa a mnohých ďalších. Z umenovedných a teoreticko-estetických sa objavila napríklad výrazná antológia *Slovo, akce, písmo, hlas* (Praha, 1967), ktorá obsahuje výber umeleckých, avantgardných programov druhej polovice 20. storočia, Zykmondovo *Moderné umenie a dnešok* (Bratislava, 1964), Miroslavom Lamačom zostavená zberka

širší priestor pre polemiku, relativizovanie dovtedajšieho spoločenského i kultúrno-umeleckého vývoja, objavili sa možnosti diskusie a názorovej reštrukturalizácie.

Proces transformácie vyvrcholil nástupom prodemokraticky zmýšľajúceho Alexandra Dubčeka na miesto ústredného tajomníka ÚV KSČ. Z politického hľadiska sa otvoril priestor reformám, ktoré vyústili do krátkej periódy tzv. Pražskej jari. Požiadavka „socializmu s ľudskou tvárou“, ako aj reformné úsilie vo sfére štruktúry komunistickej strany a hospodársko-ekonomickom systéme boli napriek kladnému ohlasu obyvateľstva násilne prerušené. Vstup vojsk Varšavskej zmluvy v auguste 1968 bol ranou, ktorá sa už nezahojila. Bola zašitá hrubými strehmi a obdobie, ktoré jej predchádzalo, vyhodnotené ako krízový vývoj podmienený „buržoáznyimi, sociálnodemokratickými a nacionálnymi názormi“. ⁵ Možno konštatovať, že obdobie rokov 1965–1970 (s doznievaním v roku 1971) patrilo z kultúrno-umeleckého hľadiska k najvýraznejším počas obdobia komunistickej vládnej moci. Prelom desaťročí pootvoril dvere a vytvoril „priestor pre spontánne presadzujúce sa zhodnocovanie subjektu, individua, jeho všedného dňa, existenciálnej problematikosti, ale aj spontánnosti, produktívnosti, nenormovanej, neinštituovanej sociálnosti“. ⁶ V slovenskom prostredí sa posun prejavoval čiastočným odtrhnutím sa od domácej výtvarnej tradície a odklonom od zaužívaných výtvarných schém smerom k slobodnejšiemu a subjektívnejšie artikulovanému prejavu. Generácie „nástupov“, ako ich formuloval historik umenia Radislav Matuščík, ⁷ sa

Maliari o sebe a svojom diele (Bratislava, 1964), vplyvná publikácia Maria de Micheliho *Umělecké avantgardy dvacátého století* (Praha, 1964), výber Zdenky Volavkovej-Skořepovej *Myšlenky moderních sochařů* (Praha, 1971), ako aj autorské prehľady dejín umenia *Dějiny estetiky* (Praha, 1965) od K.E. Gilbertovej a H.Kuhna či *Stručné dějiny moderného maliarstva* (Bratislava, 1967) od Herberta Reada. Prínosné publikácie sa vydávali v celých edíciách, napr. edícia *Otázky a názory* (Praha: Československý spisovatel), *Orientace* (Praha: Obelisk) či edícia *Knižnice estetického vzdelania* (Bratislava: SVKL) a i.

K dôslednejšiemu prehľadu porov.: RUSINOVÁ, Zora: Ad fontes. In: RUSINOVÁ, Zora (ed.): *Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení*. Bratislava: SNG, 1995, s. 16–27; ZERVAN, Marián: Gramatika úvah o človeku. In: *Tamže*, s. 28–37.

5 PLEVZA, Viliam (red.): *Dejinné poučenie*. Bratislava: Pravda, 1979, s. 26.

6 MATEJOV, Fedor: Básnické iniciatívy 1956–1965. In: *Slovenské pohľady*, roč. 104, 1988, č. 4, s. 53.

7 K problematike „Nástupov“ pozri bližšie: MATUŠČÍK, Radislav: *Nové slovenské výtvarné*

už jednoznačne odklonili od dovtedajšieho trendu konvenčnej, schematickej tvorby korešpondujúcej s teóriou socialistického realizmu.

Prelom (či „prekročenie hraníc“) znamenal nielen zrieknutie sa štýlovej tendencie, ale aj radikálne znovunastolenie otázky o obsahu pojmu umenia, otázky o prehodnotení jeho významu pre súčasnosť.⁸ Umelecká tvorba prestala byť „len“ záznamom psychických stavov či existenciálnych vypätí (štrukturálna abstrakcia), nebola transformáciou a zhmotnením univerzálnych hodnôt či všeludských, rudimentárnych znakov (znaková abstrakcia), ale stala sa priamou reakciou na dobové pomery. Východiskom bol proces a jeho trvanie a samotný zážitok udalosti. Prekročenie nie iba metaforické, ale i doslovné. Opustenie ateliéru či galérie a vstup na pôdu mesta, na ulicu. K takémuto gestu viedla celková situácia nielen v oblasti umenia, ale aj širšieho spoločenského vývoja. Druhá polovica 60. rokov sa niesla v znamení „privlastnenia“ si verejného priestoru, jeho chápania ako miesta otvorenej a priamej komunikácie a manifestácie. U nás v náznakoch prisvojenia si skutočnosti (A. Mlynárčik, S. Filko, Z. Kostrová: *HAPPSOC I.*, 1965), jej intenzívnejšieho prežívania (A. Mlynárčik, S. Filko: *HAPPSOC II. – Sedem dní stvorenia*, 1965), až k intervencii do reálneho prostredia (A. Mlynárčik: *Permanentné manifestácie II. – Pocty*, 1966) a jeho premeny na slávnostnú udalosť (A. Mlynárčik: *Evina svadba*, 1972).

Revolučný rok 1968, poznamenaný protestnými udalosťami takmer v celej Európe i Spojených štátoch amerických, priniesol pohľad na ulicu ako zdroj inšpiratívnych východísk k tvorbe (náписы, heslá, grafity), ako prostriedok participatívnej praxe⁹ alebo chápanie mesta ako „výstavnej“

umenie: *Nástup 1957, Nástup 1961*. Bratislava: Pallas, 1969; MATUŠTÍK, Radislav: *Moderne slovenské maliarstvo 1945–1963*. Bratislava: SVKL, 1965.

8 Radislav Matuščík v doplnenej poznámke k publikácii ...*predtým. Prekročenie hraníc 1964–1971* poznamenal: „*Najmä tam, kde nové tendencie, kde, prekročenie hraníc' v rokoch 1964–1971 akcentovalo (v rozličnom stupni) anti-art-koncepciu a (v menšom rozsahu) anticipovalo non-art-koncepciu, najmä tam sa stretávame s (narastajúcim) odmietaním galerijnej (najmä tradične-galerijne-honosnej) prezentácie.*“ MATUŠTÍK, Radislav: ...*predtým. Prekročenie hraníc 1964–1971*. Žilina: PGU, 1994, s. 15.

9 Alex Mlynárčik k motívu spoluúčasti píše: „*Čo však na happeningu zaujímalo mňa? To bola miera iniciatívnej, voľnej a slobodnej, spolutvorby: (...) Účasť, činnosť všetkých sa stáva neodmysliteľným predpokladom vzniku diela.*“ CHALUPECKÝ, Jindřich: *Príbeh Alexa Mlynárčika*.

(P. Bartoš, J. Koller: *Výklady – permanentná antigaléria*, 1968), či konfrontačnej platformy (P. Bartoš: *Zabalenie živej kontestácie*, 1968). Politicky limitované možnosti domáceho prostredia neumožnili plné rozvinutie slobodného okupovania verejného priestoru, ale napriek tomu je jednoznačné jeho vedomé využitie nasmerovaním ku kolektívnej účasti (spomínané akcie A. Mlynárčika). Umelecká akcia ako spoluprorba, ako zdieľanie (J. Šťastný: *Happening pod Bratislavským hradom*, 1966).

Keďže na Slovensku neexistovala tradícia pouličných umeleckých prejavov, predstavoval trend umenia v mestskom priestore novú vývinovú etapu. Bola viac ovplyvnená parížskym „novorealistickým“ hnutím (predovšetkým cez osobnosť Alexa Mlynárčika) či konceptuálnym prístupom k umeniu ako hre (Fluxus) a dematerializovanému procesu ako domácou tradíciou.¹⁰ Tá ostávala v rezíduách čitateľná v obsahových námetoch akcií (A. Mlynárčik: *Evina svadba*, 1972) a zreteľnejšie v charakteristickom ryse našej umeleckej scény – absorpcii viacerých podnetov vzhľadom na lokalizáciu v mieste kríženia viacerých kultúr.¹¹ Kontakty a komunikácia umelcov prebiehali nielen v okruhu susedných štátov, ale aj cez Paríž či Moskvu. To dalo vzniknúť originálnej podobe umenia akcie na Slovensku, ktorá variuje individuálne, často veľmi subjektívne, introspekčné prejavy zamerané na ideové (anti)umelecké gesto (P. Bartoš, J. Koller) s otvorenejšou formou prezentácie (A. Mlynárčik) alebo poetickým transformovaním skutočnosti (R. Cyprich, M. Adamčiak, D. Tóth).

P.S.: Zápisky z cesty A. M. Vlastným nákladom, 2011, s. 95.

- 10 Domácou tradíciou rozumiem transformovanie rudimentárnych komponentov slovenskej identity, rurálne motívy a folklórny odkaz, ktorý ústi do hľadania sebaopodstatňujúcich (identifikačných) znakov vlastnej národnosti. Práve 60. roky znamenali konečný prelom a smerovanie umelcov k univerzálnym témam, napojenie sa na prúd progresívneho umeleckého diania. Folklórny alebo rituálno-archetypálny motív sa v umení akcie prejavuje viac v udalostiach komponovaných pre krajinu, v krajine. K archaickým či ľudovým motívom objavujúcim sa v umení akcie na Slovensku porov.: ČARNÁ, Daniela: *Z mesta von*. Bratislava: GMB, 2007.
- 11 Ku koncepcii slovenského územia ako „križovatke kultúr“, „koridoru“ či „dialogickému stretu kultúrnych impulzov“ porov.: BAKOŠ, Ján: *Periféria alebo križovatka kultúr? In: Periféria a symbolický skok*. Bratislava: Kalligram, 2000, s. 169–192.

Obdobie druhej polovice 60. rokov je obdobím prechodu od objektu k prostrediu, od obrazu k pojmu, od činnosti k akcii. Radikálnu estetickú konzekvenciu tohto trendu možno demonštrovať zmienkou o akcii Petra Bartoša *Rozdávanie* (jar 1965), v ktorej zhromaždil všetky svoje obrazy, ktoré do toho času vytvoril a bezplatne ich rozdal svojim známym a priateľom.¹² Symbolická hodnota gesta je zakorenená v úsilí zbavenia sa tradičných schém a v ochote k experimentu. Počiatky alternatívneho umenia na Slovensku neznamenujú radikálne zavrhnutie predošlého, skôr hľadanie paralelnej obsahovej náplne obsahu umeleckej tvorby, ktorá veci a udalosti neznázorňuje, ale pomenúva, resp. vytvára. Obdobie rokov 1965–1970 bolo rozvinutím projektu umenia ako výskumnej činnosti a progresívno-tvorivej reakcie. Sprievodnými znakmi sa stával proces dematerializácie diela na jednej strane a prítomnosť (nezvratná a nenávratná) poloha akcionizmu na strane druhej. Umelecká kritička a kurátorka Lucy R. Lippard o období prelomu 60. a 70. rokov poznamenala: „*Zdá sa, že výtvarné umenie sa v súčasnej dobe nachádza na križovatke, ktorá ukazuje na dve možné cesty pochádzajúce z dvoch zdrojov: umenie ako ideu a umenie ako akciu. V prvom prípade je hmotná vec popretá a pocit sa premieňa na koncept, v druhom prípade je vec transformovaná na energiu a čas.*“¹³ Obe zmienené tendencie predstavujú podstatné charakteristiky umenia v skúmanom období a tým potvrdzujú neodvratnú inklináciu k avantgardnosti na úkor konzervativizmu. S odstupom času možno zhodnotiť, že liberalizácia pomerov nevedla v umeleckej tvorbe k deviácii, ale k potrebnej aktualizácii a autentickej individualizácii tvorby.

12 Porov.: ŠTRAUS, Tomáš: *Slovenský variant moderny*. Bratislava: Pallas, 1992, s. 56–57.

13 „*The visual arts at the moment seem to hover at a crossroad that may well turn out to be two roads to one place, though they appear to have come from two sources: art as idea and art as action. In the first case, matter is denied, as sensation has been converted into concept, in the second case, matter been transformed into energy and time-motion.*“ LIPPARD, Lucy R.: *Six years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. Los Angeles: University of California Press, 1973, s. 43.

3.2 (NE)NORMÁLNE SEDEMDESIATE ROKY

Dekadické delenie málokedy plne korešponduje so samotným kultúrno-spoločenským vývojom, preto pojem „sedemdesiate roky“ možno chápať ako termín pomocný. Plne si uvedomujem, že vymedzený chronologický rámec je vytvorený konštrukt, ktorý z hľadiska širších spoločenských konotácií nemá oprávnenie. „Sedemdesiate roky“ ako pojem reprezentujúci revízne opatrenia sa pozvoľne preliali do dekády nasledujúcej. Až od polovice 80. rokov nastáva výraznejšia spoločenská i kultúrna zmena (perestrojka, XVII. zjazd KSC, v oblasti umenia nástup mladej generácie výtvarníkov a i.).¹⁴ Rovnako samotné 70. roky (perióda 1970—1979) nie sú úplne homogénnym celkom, ale je možné v ich časovom priebehu vysledovať niekoľko fáz.

Obdobie do XIV. zjazdu KSC (1971) bolo ešte poznačené ovzduším predchádzajúcej dekády a v oblasti umeleckých aktivít boli v tomto čase zrealizované viaceré významné umelecké prehliadky (*Polymúzický priestor*, 1970; *Festival snehu*, 1970; *Otvorený ateliér*, 1970) happeningy a kolektívne akcie (A. Mlynárčik: *Juniáles – Sviatočné hody*, 1970; *Deň radosti/Keby všetky vlaky sveta*, 1971, *Memoriál Edgara Degasa*, 1971; *Evina svadba*, 1972; Jana Želibská: *Snúbenie jari*, 1970 a i.). Zuzana Bartošová vo svojej knihe *Napriek totalite* nazvala roky 1968 až 1972 obdobím „kultúrnej zotrvačnosti“, keďže obrodný spoločenský pohyb ani obraz výtvarného diania sa napriek vojenskej intervencii (1968) ešte niekoľko rokov nemenil.¹⁵

Nasledujúce roky, ktoré boli dobovou terminológiou vyhodnotené ako „dejinné poučenie“, „obdobie konsolidácie“ a revízie podstaty tzv. „socialistickej demokracie“,¹⁶ sa v konečnom dôsledku stali periódou reštriktívnych opatrení, cenzorských zásahov a kádovo-politických čistiek. Predošlá

14 Porov.: HRABUŠICKÝ, Aurel: Rozlúčka so sedemdesiatymi rokmi. In: KOLESÁR, Zdeno / MRENICOVÁ, Luba (eds.): *Umenie sedemdesiatych rokov*. Bratislava: VŠVU, s. 5—14. Na prelome rokov 2002/2003 usporiadala Slovenská národná galéria pod hlavným kurátorským vedením Aurela Hrabušického výstavu *Slovenské vizuálne umenie 1970—1985*. Porov.: HRABUŠICKÝ, Aurel (ed.): *Slovenské vizuálne umenie 1970—1985*. Bratislava: SNG, 2002.

15 Porov.: BARTOŠOVÁ, Zuzana: *Napriek totalite*. Bratislava: Kalligram, 2011, s. 74.

16 Porov.: PLEVZA, Viliam (red.): *Dejinné poučenie*. Bratislava: Pravda, 1979.

dekáda bola identifikovaná ako ideologizácia kultúry a narušanie marxisticko-leninského svetonázoru.¹⁷ Svoj výrazný podiel na tomto „rozklade“ malo aj výtvarné umenie. V ideologicky podmienenom textovom „poučení“ zaznieva: „*Oportunizmus a subjektivizmus vo výtvarnom umení viedol pod zámkou modernosti k rozbujujúcej nadmernému individualizmu a negovaniu socialistickorealistickeho umenia.*“¹⁸

Pre oblasť umeleckej činnosti a jej perspektívy bol zásadný II. Novembrový zjazd ZSVU v roku 1972, ktorý verejne odsúdil progresívnych umelcov a kritikov predošlej dekády z formalizmu a vedomej dezorientácie výtvarnej obce a ustanovil metódu socialistického realizmu ako jedinú tvorivú metódu socialistického umenia, čo prirodzene oslabilo motiváciu k progresívnejším umeleckým aktivitám.¹⁹ Režimom riadená „konsolidácia“ neprebíhala iba z hľadiska diferenciacie umeleckej tvorby na „*formalistickú a iracionálnu*“ a „*pravdivú a presvedčivú*“, ²⁰ ale aj v očistení vnútorných štruktúr, katedier vysokých škôl a vedeckých pracovísk.²¹ Personálne čistky a previerky prebiehali vo všetkých oblastiach kultúry.²² Stali sa základom rekonštrukcie

17 Porov.: PAŠKA, Pavol (red.): *Dejinné poučenie KSC a kultúra*. Bratislava: Pravda, 1983, s. 95.

18 *Tamže*, s. 177.

19 V zborníku z II. Novembrového zjazdu ZSVU zaznieva: „*Popiera sa gnozeologická funkcia umenia tvrdením, že podstata umenia nespočíva v odraze skutočnosti, ale v jej výraze, pričom významnú úlohu hrá takzvaná aktívna deformácia (R. Matuščík).*“ O niečo ďalej je text z hľadiska „narušiteľov“ ešte konkrétnejší: „*Negatívnu úlohu inšpirátora a samozvaného vodcu mladých zohral tu najmä R. Matuščík (ktorý v päťdesiatych rokoch predstavoval najkrajšiu dogmaticko-sektársku úchylku) spolu s výtvarníkmi E. Spitzom, M. Čunderlíkom, J. Jankovičom, D. Valockým, A. Rudavským a ďalšími.*“ Kol. aut.: *Za socialistické umenie*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1974, s. 224, 230.

20 Princíp pravdivosti a presvedčivosti demonštroval Oliver Bakoš v texte *Uplatňovanie poučenia vo výtvarnom umení* ako zmysel spoločenskej funkcie dnešného socialistického umenia. Porov.: PAŠKA, Pavol a kol.: *Dejinné poučenie KSC a kultúra*. Bratislava: Pravda, 1983, s. 181.

21 „*Do závozu sa dostávala aj mladšia generácia výtvarných teoretikov a kritikov, absolventov katedry vedy o umení Filozofickej fakulty Univerzity Komenského. Ich nemarxistické ideovo-estetické názory boli plne poplatné prednášajúcim pedagógom (Matuščík, Štraus a Váross). V podobnom duchu vychovávali aj poslucháčov Vysokej školy výtvarných umení (Volavka, Volavková, Zykmund).*“ Kol. aut.: *Za socialistické umenie*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1974, s. 236.

22 Viac k problému porov.: RUSINOVÁ, Zora: Problém koexistencie kultúr. In: HRABUŠICKÝ,

socialistickej spoločnosti a upevnením mocenskej úlohy strany. Gustáv Husák, ktorý stál od roku 1969 na čele KSČ, sa obklopil ortodoxnými straníkmi a prostredníctvom riadiaceho aparátu započal proces známy ako normalizácia.²³ Ten sa stal synonymom návratu k predreformným konzervatívnym pomerom. Okrem spomínaných personálnych represii sa vyznačoval byrokratickými obmedzeniami, cenzúrou, zastrášaním, limitnými opatreniami a izoláciou nevyhovujúcich osôb. Dôležitým nástrojom bol pocit strachu, vyživovaný s cieľom udržovať poslušnosť a lojalitu občanov.²⁴

V konečnom dôsledku bezmocnosť a neistota na jednej strane, uniformita a repetitívnosť na strane druhej, viedli k pasívnemu správaniu a spoločensko-politickej apatii. Dôležitým znakom normalizovanej spoločnosti bola panpolitizácia života. Každá činnosť bola vztiahnutá k politickému systému a každá aktivita ideologizovaná a ako taká následne vyhodnocovaná.²⁵ Tento fakt úzko súvisel aj s umeleckou činnosťou, ktorá bola proskribovaná a odmietaná ako politicky nekorektná napriek tomu, že nebola zamýšľaná ako ideologicky podmienené konanie. V konečnom dôsledku viedol tento proces k čoraz väčšej formálnosti požadovaných činností. Obdobie druhej polovice 70. rokov je periódou zreálnenia spoločenskej (dez)ilúzie. Václav Havel vo svojej prenikavej eseji *Moc bezmocných* popisuje, ako fungoval reálne existujúci socializmus: „*To, na čem záleželo, nebylo nitně věřit tezími vládnoucí ideologie, nýbrž provádět vnější rituály a praktiky, jimiž tato ideologie získavala svou existenci.*“²⁶ Moment ideologickej vyprázdnenosti

Aurel (ed.): *Slovenské vizuálne umenie 1970—1985*. Bratislava: SNG, 2002, s. 9—30.

- 23 K autentickým výpovediam politických elít v období normalizácie porov.: VANĚK, Miroslav (ed.): *Mocní a bezmocní? Politické elity a disent v období tzv. normalizace*. Praha: Prostor, 2006, s. 175—203.
- 24 Raisa Kopsová v tejto súvislosti spomína obsiahlu štúdiu Milana Šimečku *Spoločensvo strachu*, v ktorej autor upozorňuje na strach ako „riadiaci“ mechanizmus, ktorý systém používa hlavne voči ľuďom v nevýrobných sférach (veda, školstvo, umenie, výskum), aby vytvoril permanentný pocit neistoty, akejsi „existencie-neexistencie z milosti štátu“. Porov.: KOPSOVÁ, Raisa: *Strach z normalizácie a normalizácia strachu*. In: KMEŤ, Norbert / MARUŠIAK, Juraj (zost.): *Slovensko a režim normalizácie*. Prešov: Vydavateľstvo Michala Vaška, 2002, s. 70.
- 25 Porov.: KUSÝ, Miroslav: *Charta '77 a reálny socializmus*. In: *Eseje*. Bratislava: Archa, 1991, s. 12.
- 26 HAVEL, Václav: *Moc bezmocných*. Praha: Lidové noviny, 1990, s. 58.

založenej na repetitívnosti formálnych úkonov, v doplnení o zdanlivo dostupný socialistický konzum, vytváral charakter totalitnej spoločnosti. Havel o nej hovorí ako o spoločnosti posttotalitnej.²⁷ Vzhľadom na fakt, že tento termín sa dnes štandardne užíva pre obdobie po roku 1989, volím pre obdobie záveru 70. a 80. rokov pojem „neskorototalitné“. Vyhnem sa tak zdvojovaniu pojmu a poukážem na odlišný charakter totality v období na konci 70. rokov. Sociológ Josef Alan túto periódu výstižne charakterizoval: „Oficiální hodnotový systém se vyprázdnil, proměnil se v pouhou účelovou fasádu a jeho implementace do chování nesla všechny rysy povinnosti formálně ho respektovat – a současně se z něj, nějak vylhat.“²⁸

V závere 70. rokov sa represívna sila vystupňovala aj v súvislosti so vznikom občianskych iniciatív, predovšetkým Charty '77, ktorá rezonovala najmä v českom prostredí. Obdobie po Charte možno chápať ako zosťrenie „konsolidácie“, ale zároveň ako výrazný stimul k spoločenskej premene. Napriek tlaku silnela letargia a apatia spôsobená postokupačným obdobím a z neznesiteľnosti dobovej inercie sa rodila existenciálna potreba tvorivej, komunitnej aktivity. V Bratislave sa koncom 70. rokov organizovala alternatívna forma vzdelávania – „Lietajúca“ či „Podzemná“ univerzita – za účasti kvalifikovaných odborníkov.²⁹ Disperzné „ostrovčeky pozitívnej deviácie“ sa spod zatuchnutých vôd ideovo-spoločenského marazmu vynárali aj

-
- 27 Posttotalitnú spoločnosť chápe Miroslav Petrusek, v analýze spomenutého Havlovho textu, ako stretnutie diktatúry s konzumnou spoločnosťou, ktoré má za následok nový typ mentality: „Mentality přispůsobení, která není ani tak vynucená, jako spíše obětována ve jménu materiálních hodnot, jež jsou karikaturně vyhroceným obrazem moderní civilizace.“ In: PETRUSEK, Miroslav: Posttotalitní společnost. In: *Společnosti pozdní doby*. Praha: SLON, 2006, s. 315. Václav Havel používá termín s plným vedomím, že nejde o spoločnosť, ktorá by už nebola totalitná, ale o spoločnosť, ktorá je totalitná „inak“. Nešlo už o oduševnenú vieru v systém, o principiálne presvedčenie, ale skôr o formálne podvolenie sa, o vykonávanie rituálov požadovaných politicko-štátnou ideológiou. Porov.: HAVEL, Václav: *Moc bezmocných*. Praha: Lidové noviny, 1990.
- 28 ALAN, Josef: Alternativní kultura jako sociologické téma. In: ALAN, Josef (ed.): *Alternativní kultura: Příběh české společnosti 1945–1989*. Praha: Lidové noviny, 2001, s. 244.
- 29 Prednášky viedli napr. Miroslav Kusý, Milan Šimečka, Tomáš Štraus, český filozof Václav Benda, Dana Němcová a i. K reflexii „podzemnej“ univerzity porov.: ARCHLEBOVÁ, T.: Podzemná univerzita v Bratislave. In: *Kultúrny život*, roč. 14, 4. apríl 2001, s. 4–5.

v oblasti umenia a kultúry. Komunita na Gorazdovej ulici,³⁰ ateliér Ruda Sikoru na Tehelnej, byt Dezidera Tótha na Moskovskej ulici v Bratislave či *Medzipriestor* (prechodná izba v pôvodne rodičovskom byte na Kuzmányho ulici v Bratislave) Lubomíra Ďurčeka predstavovali niektoré z významných „centier“ aktívneho života, tvorby a zanietených diskusií. Ďalšie menšie komunity boli roztrúsené po celom Slovensku. Za mnohé možno spomenúť okruh okolo Marcela Strýka v Košiciach, ktorý spájal umeleckých, ekologických i náboženských aktivistov.³¹

Snahe o vytvorenie „dýchateľného“ ovzdušia sa podriadili aktivity, ktoré sa zahŕňajú pod pojem alternatívnej kultúry. Tento pojem je nutné stručne revidovať. K jeho objasneniu a preskúmaniu prispela štúdia Zuzany Bartošovej *Slovenská neoficiálna výtvarná scéna 70. a 80. rokov z aspektu literatúry a terminológie*, v ktorej diferencuje termín „alternatívneho“ a „neoficiálneho“ umenia.³² V texte, po počiatočnom ozrejmení významových nuáns a synonymických pojmov mimooficiálnej výtvarnej scény (paralelná, mimo-konvenčná, poloilegálna, antioficiálna, undergroundová a i.), je používaný pojem „neoficiálnej kultúry“ pre obdobie po roku 1972. Kým pred Novembrovým zjazdom existovali viaceré paralelné aktivity, ktoré sa vymedzovali voči hlavnému prúdu, utvárali k nemu alternatívu („inú“ kultúru), po roku 1972 je každá „iná“ aktivita politizovaná a oficiálnymi štruktúrami odsúdená. Nejde teda už „iba“ o alternatívu, ale aj o neoficiálnu (a často vyhodnotenú aj ako „protirežimovú“) aktivitu. Napriek významovému odtieňu nepovažujem označenie výtvarnej scény, ktorá je predmetom skúmania, pojmom „alternatívna“ za neadekvátne, upozorňujem len na nezmyselnú ideologizáciu umeleckej činnosti.³³

30 K spomienkam na komunitu na Gorazdovej ulici v Bratislave porov.: MIHALÍK, Juraj: *Spomienky na zlyhanie*. Bratislava: Príroda, 1993.

31 Porov.: STRÝKO, Marcel: *Za vlastný život*. Košice: Nadácia Slavomíra Stračára, 1996.

32 BARTOŠOVÁ, Zuzana: Slovenská neoficiálna výtvarná scéna 70. a 80. rokov z aspektu literatúry a terminológie. In: BELOHRADSKÁ, Luba (ed.): *Cesty a príbehy moderného umenia 2*. Bratislava: Združenie historikov moderného umenia, 2002, s. 24–57. Porov. tiež: BARTOŠOVÁ, Zuzana: *Napriek totalite*. Bratislava: Kalligram, 2011, s. 36–56, s. 320–322.

33 Predsa len, ako upozornil v predslove k publikácii *Alternatívni kultúra* Josef Alan: „definítním atributom alternatívni kultury je více či méně vědomí odklon od vládnoucích kulturních proudů, které (...) mocensky prosazoval a podporoval totalitní režim státního socialismu

Vygenerovanie neoficiálnej scény bolo prirodzeným dôsledkom potreby realizovať vlastné, netendenčné predstavy o výtvarnej tvorbe. Takáto aktivita však pre výtvarníka nemohla byť zabezpečením životných istôt a tak sa v období 70. rokov často objavuje oscilovanie medzi oficiálnou a neoficiálnou umeleckou polohou. Táto „jánusovská tvár“ bola špecifickým atribútom doby. V tejto súvislosti Zora Rusinová píše: *„Aj neoficiálnu kultúru charakterizuje názorová nejednoznačnosť, vnútorné napätie, rozličná miera kompromisníctva a priležitostného využívania výhod oficiálneho umenia. Jej aktérov možno v zásade rozdeliť do dvoch hlavných skupín: jedni sa usilovali nezrieť sa svojho tvorivého programu, neskĺznuť do poplatnosti režimu, balansovali na hrane medzi oficiálnym a neoficiálnym – hoci nemohli vystavovať, predávali diela do štátnych inštitúcií, prijímali monumentálne zákazky a pod. Druhí sa chceli vyhnúť akémukoľvek ústupku voči tlaku štátnej moci, zamestnaním si zarábali na existenčné prostriedky a v súkromí sa potom venovali vlastnej tvorbe – bez nároku na uznanie širšej verejnosti, tak povediac sami pre seba a priateľov a výsledky svojej činnosti prezentovali viac-menej neoficiálne.“*³⁴ Napriek „dvojtvárnosti“ nemožno hovoriť o výsostne „čierno-bielom“ charaktere pomerov. Lavírovanie medzi danými polohami bolo spôsobené „paraetikou každodennosti“ (M. Petrussek), ktorá „život v pravde“ (V. Havel) neustále rozrušovala pocitom existenčného ohrozenia a spoločenskej diskvalifikácie. Neoficiálna tvorba nebola iba udržiavaním progresívnej výtvarnej aktivity, ale aj rekonvalescenciou morálnej stránky spoločnosti, subjektívnym pokusom zviditeľnenia osobného presvedčenia. Eugénia Sikorová poznamenala, že charakteristikou alternatívnej scény na Slovensku sa stal stav postihnutej

a ktoré prosakovali i do kultury masové a konzumní.“ Cit.: ALAN, Josef: Alternatívni kultura jako sociologické téma. In: ALAN, Josef (ed.): *Alternatívni kultura: Příběh české společnosti 1945–1989*. Praha: Lidové noviny, 2001, s. 6. Je potrebné uvedomiť si, že v českom prostredí je diferenciacia „alternatívnej“ kultúry bohatšia a komplikovanejšia vzhľadom na väčšiu rôznorodosť aktivít. Rovnako v tomto prostredí rezonuje pojem „druhej“ kultúry, ktorý akcentuje paralelizmus a vytváranie vlastnej, osobitej kultúrnej sféry. I na Slovensku sú aktivity „alternatívnej“ kultúry chápané ako možnosť slobodného prístupu k tvorbe a vymedzenie sa voči nomenklatúrnemu mysleniu.

34 RUSINOVÁ, Zora: Problém koexistencie kultúr. In: HRABUŠICKÝ, Aurel (ed.): *Slovenské vizuálne umenie 1970–1985*. Bratislava: SNG, 2002, s. 23.

humanity a oponentúra voči vyprázdnenosti oficiálneho umenia.³⁵ Túto oponentúru možno síce chápať ako intímnu a introvertnú,³⁶ ale z hľadiska celkového vývoja umenia na Slovensku za nesmierne dôležitú.

V úvode 70. rokov došlo k výraznému nástupu mladej generácie umelcov na výtvarnú scénu. Vstupom bola výstava *Otvorený ateliér* (19. novembra 1970) u Rudolfa Sikoru na Tehelnej ulici, ktorá prepojila skúsenejších autorov (P. Bartoš, V. Cigler, M. Dobeš, M. Urbásek, J. Koller, A. Mlynárčik) s mladšími (M. Adamčiak, R. Cyprich, V. Kordoš, M. Mudroch, O. Laubert, D. Tóth, R. Sikora). Došlo k spojeniu rozmanitých výtvarných prejavov, vytvoril sa základ budúcej neoficiálnej umeleckej scény. „Ateliér“ bol zároveň reakciou na zma- renie ďalšieho ročníka bienále Danuvius '70, bol manifestáciou otvorených myšlienok a úsilím objavovať iné cesty umenia, cesty jeho plnej integrácie so skutočnosťou. V neposlednom rade bol významným vo vzťahu k čoraz viac obmedzovaným možnostiam vystavovať v oficiálnych priestoroch, „*bol novou formou tvorivej participácie v prostredí mimo výstavných siení*“.³⁷

K vyformovaniu autorských koncepcií prispieval ešte stále tvorivý duch 60. rokov. Filkove, ako i Želibskej environmenty, Mlynárčikove projekty a happenings, ktoré dokázal presadiť ešte aj v počiatku siedmej dekády, ukázali možné spôsoby narábania s artefaktom a prostredím.

Po Novembrovom zjazde sa umelecká komunita uzatvárala viac do seba. Napriek tomu prebiehali medzi autormi čulé styky a kontakty, viedli sa rozhovory a informácie sa získavali nielen cez zahraničnú korešpondenciu, ale aj cez samizdatom šírené texty.³⁸ Je zdanlivo paradoxné, že práve v ob-

35 SIKOROVÁ, Eugénia: Umenie na okraji: Poznámky k situácii slovenského výtvarného umenia v r. 1970—1990. In: KUSÁ, Jolana / ZAJAC, Peter (zost.): *Prítomnosť minulosti, minulosť prítomnosti*. Bratislava: Nadácia Milana Šimečku, 1996, s. 101.

36 Tomáš Štraus v tejto súvislosti hovorí o umeleckej tvorbe 70. rokov ako o „umení pre umelcov“, „priateľov pre priateľov“. Porov.: KOVALČÍKOVÁ, Mária (red.): *Skepsa kontra optimizmus*. In: *Výtvarný život*, roč. 35, 1990, č. 7, s. 2.

37 SIKOROVÁ, Eugénia: Nástup jednej generácie. In: MUDROCH, Marián / TÓTH, Dezider (zost.): *Otvorený ateliér 1970*. Bratislava: SCCA Slovensko, 2000, s. 13.

38 Významný podiel na šírení samizdatovej (umeleckej) literatúry na Slovensku mal Róbert Cyprich, ktorý sa svoj vnútorne slobodný postoj snažil nielen uchovať, ale aj sprostredkovať. Výrazne sa na propagácii a rozširovaní textov podieľali aj J. Atler (Molitor), P. Meluzin alebo T. Petřivý, ktorý pôsobil v Bratislave a Prahe, ako aj mnohí ďalší.

dobí druhej polovice dekády, v čase silnejúcej perzekúcie, sa okrem výstav v alternatívnych priestoroch (byty, ateliéry, výskumné ústavy) zrealizovali aj mnohé akcie v mestskom priestore. Odvážny vstup na verejnú pôdu bol znakom vystúpenia z uzavretosti komunitného spolunažívania a predstavoval konfrontačný pól umeleckého prejavu. Charakter verejného vystúpenia varioval komornejšie, intímnejšie polohy zo začiatku „sedemdesiatych“ (A. Mlynárčik, R. Cyprich: *Záhrady rozjímania*, 1970), osobné eventové vstupy (J. Bartusz: *Úradné potvrdenie*, 1971), hravé, poetizujúce intervencie (D. Tóth: *Konceptaranžmá*, 1971, *Vychádzkové básne*, 1973), minimalistické „telesné“ inštalácie (L. Ďurček: *Geometrický priestor*, 1975; *Dotýkanie – ukazovanie. Dotýkanie sa Košíc*, 1975) až k odvážnejším „guerillovým“ akciám (J. Budaj a DSIP: *Letecká doprava je najlacnejšia*, 1978; *Simulácie*, 1978), rozsiahlejším projektom (J. Budaj a DSIP: *Týždeň pouličného divadla*, 1979, *Týždeň fiktívnej kultúry*, 1979), ktorých organizovanie napokon viedlo k novým silnejším represiam a zákazom (zrušené *3 slnečné dni – 3SD* plánované na máj 1980). Odkazom ostal reálny dôkaz o možnosti vystúpiť z osobného, uzavretého sveta do sociálneho prostredia a realizovať akcie priamo reagujúce na jeho charakter či ľudí v ňom. Hlavné invazívne projekty „fiktívnej kultúry“ sa pokúsili o interaktívnu konfrontáciu, kontakt smerujúci k identifikácii diváka s umelcom (a opačne). Verejný priestor sa začínal pretkávať individuálnymi osudmi ako prvý krok k jeho humanizácii.

Na záver podkapitoly možno konštatovať, že ambivalentné 70. roky v sebe vyprofilovali jednotlivcov a skupiny, o ktorých Milan Šimečka poznamenal, že si „*chtěli uchovat své vlastní životopisy, odmítali dát si vnútit životopisy, které měl pro ně připraven stát*“.³⁹ Podstatnou hodnotou života i tvorby sa stal etický princíp (často prevyšujúci princíp estetický), vnútorný pocit zodpovednosti voči sebe i svojmu dielu. Z daného pocitu úprimnosti k sebe a druhému vznikla aj forma alternatívnej kultúry, ktorá rezignovala na oficiálne nastolené umelecké kritériá a smerovala k hlbším sociologickým i filozofickým základom ľudského prežívania. Ťažiskom tvorby sa stalo predovšetkým postavenie samotných aktérov a ich seberealizačný

39 ŠIMEČKA, Milan: O spřízněnosti. In: *Kruhová obrana*. Bratislava: Archa, 1992, s. 153.

priestor.⁴⁰ Ten sa v závislosti od okolností scvrkával alebo rozširoval. Práve tento „pulz“ zabezpečoval životaschopnosť neoficiálnej scény, predstavoval „okysličovanie“ spoločnosti náchylnej ku kóme spôsobenej ideologickým marazmom.

3.3 „OSEMDESIATE“ – NÁZNAKY HORIZONTU

Prvá polovica 80. rokov bola poznačená negatívnymi spoločensko-politickými vplyvmi pretrvávajúcimi zo 70. rokov. Spoločnosť sa dostala do stavu, ktorý možno charakterizovať ako „reálny socializmus“. Zúfalá simulačná hra mala iba zakryť postupný rozklad systému. „*Reálny socializmus je to, čo tu máme*“, charakterizoval dobové pomery a zakotvenosť daného stavu Vasil' Biľak.⁴¹ Postupne začala bezperspektívnosť pomerov nadobúdať zreteľné kontúry „horizontu“. Dôležitou udalosťou (v rámci celoeurópskeho vývoja) bol nástup Michaila Gorbačova na miesto generálneho tajomníka KSSZ, čo naštartovalo obdobie „perestrojky“, prestavby totalitného režimu na základe demokratickejších princípov. Ako uviedol historik Dušan Kováč, zmeny sa nerodili ľahko: „*Československí komunisti, ktorí sa dostali k moci vďaka vojenskej okupácii v roku 1968, kládli akýmkoľvek reformám odpor. Obávali sa, že reformný prúd ich zmetie z dobre vybudovaných pozícií.*“⁴²

Liberalizácia v našom prostredí postupovala pomalšie ako v okolitých štátoch. „Glasnosť“ však narušila hermetický spoločenský systém a vpustila dnu osviežujúci prievan nových možností. Začínali ožívať aktivity občianskych iniciatív, predovšetkým ekologických a ochranárskych združení, ale aj ľudskoprávných a kresťanských komunít. Z hľadiska kultúrnej situácie zasiahla obdobie po roku 1985 „nová vlna“, ktorá priniesla nielen neo-expresívne formy v oblasti umenia, hudby či divadla, ale aj profilovanie

40 Porov.: ALAN, Josef: Alternatívni kultúra jako sociologické téma. In: ALAN, Josef (ed.): *Alternatívni kultúra: Příběh české společnosti 1945–1989*. Praha: Lidové noviny, 2001, s. 44.

41 Cit podľa: KUSÝ, Miroslav: *Charta '77 a reálny socializmus*. In: *Eseje*. Bratislava: Archa, 1991, s. 10.

42 KOVÁČ, Dušan: *Dejiny Slovenska*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2007, s. 308.

odlišných názorových platforiem, vymedzujúcich sa voči štátom diktovanej normatívnosti. Nová, „postmoderná situácia“ formovala svoju heterogénnejšiu podobu absorbovaním vplyvov mediálnej kultúry a technologického pokroku. (V oblasti umenia akcie je vplyv zreteľný hlavne v okruhu činnosti Studia erté.) Neoficiálna výstavná scéna získavala čoraz viac „alternatívnych“ priestorov k prezentácii, opätovne sa obnovovali generačné vzťahy a smerom ku koncu dekády vznikali aj nové umelecké zoskupenia, výstavné projekty či festivaly. Na ilustráciu pomerov uvediem aspoň niektoré.

Od roku 1985 fungovalo experimentálne divadlo Balvan (Matúš Beňo, Eva Miklušičáková, Michal Murin, Alena Šefčáková), ktoré vo svojich performace presahovalo limity smerom k pohybovému divadlu, tancu či body-artu. V roku 1988 založili mladí umelci (Gabriel Hošovský, Martin Knut, Miloš Novák) spolu s Rudom Sikorom tvorivú skupinu Syzígia. V tom istom roku vzniklo voľné maliarske zoskupenie Modré hrušky (1988). V roku 1989 bolo založené, na podnet výtvarných umelcov a teoretikov (Zuzana Bartošová, Jozef Jankovič, Juraj Meliš, Ladislav Snopko), umelecké združenie *Gerulata* a zorganizovaná výstava v rusovskom Kostole sv. Víta. Z výstavných projektov možno spomenúť cyklus *Archeologické pamiatky a súčasnosť* (1982–1986), ktorý na pôde Mestskej správy pamiatkovej starostlivosti a ochrany prírody (MSPSaOP) organizoval a dramaturgicky koncipoval Ladislav Snopko v spolupráci s Viktorom Fergusom. Významnú umeleckú prezentáciu prepájajúcu neoficiálnu výtvarnú a hudobnú scénu predstavoval projekt *Dotyky a spojenia* (1985–1989), ktorý organizátorsky pripravovali Ladislav Snopko a Zuzana Bartošová. V roku 1987 sa v Dome techniky v Bratislave uskutočnil *Salón mladých* a o rok neskôr *Salón '88* ako výstavy legitimizujúce umelecké programy nastupujúcej generácie v novej postmodernej situácii. Výstava *Nový slovenský obraz* (1988), v priestoroch Československého rozhlasu pod kuratelou Zuzany Bartošovej, bola odborným pokusom o prehľad aktuálnych umeleckých tendencií. V 80. rokoch sa zrealizovali prvé maliarske sympóziá *Exteriér I.–III.* (1987–1988), *Výtvarné hody* v Čunove (1988) v priestoroch rozostavaného domu Jozefa Šramku alebo *Stretnutie československých výtvarníkov – Prešparty* v Prešove (1988).

Koniec 80. rokov priniesol aj prvé komplexnejšie festivalové vystúpenia, umožňujúce vzájomnú umeleckú konfrontáciu. Od roku 1987 sa v Nových

Zámkoch organizoval festival akčného a alternatívneho umenia zabezpečený Studiom erté. V rokoch 1987–1988 Ladislav Snopko zorganizoval jednodňové rockové festivaly *Čertovo kolo* (hala Pasienky, Bratislava), počas ktorých boli vystavené práce mladých slovenských i českých výtvarníkov. Až scénicky inštalované veľkoformátové obrazy boli radikálnou demonštráciou generácie „divokej“ maľby. V máji 1989 zorganizoval „východoslovenský“ umelecký okruh festival *Malý veľký tresk* (ObKaSS III. – Vajnorská, Bratislava) ako konfrontáciu tvorivých postupov v súčasnom umení. Festival v pestrom dramaturgickom zložení naznačil intermediálny presah neoficiálnej výtvarnej scény s alternatívnym divadlom a hudbou.⁴³

V politickej oblasti doznievala konsolidácia a nastával „koniec nehybnosti“. Po počiatočnom skepticizme sa spoločnosť dávala do pohybu a väčšmi sa organizovala.⁴⁴ Naplno sa začala odzrkadľovať „sila bezmocných“ (V. Havel), ktorá sa neprejavovala už len vnútorným hľadaním pravdy (ako existenciálnej, noetickej i politickej dimenzie), ale aj spájaním a organizovaním sa, ktoré vyústilo do revolučných udalostí v novembri 1989. Kultúrny priestor

43 K výtvarným skupinám, výstavám a umeleckým festivalom porovnaj prehľadové štúdiu: BARTOŠOVÁ, Zuzana: Neoficiálna výtvarná scéna na Slovensku medzi Chartou '77 a Nežnou revolúciou. In: BARTOŠOVÁ, Zuzana / SNOPKO, Ladislav: *Dotyky a spojenia*. Bratislava: Orman, 2002, s. 15–38; JABLONSKÁ, Beata: Slovenská výtvarná scéna po príchode „postmodernej“ generácie. In: JABLONSKÁ, Beata (ed.): *Osemdesiate: Postmoderna v slovenskom výtvarnom umení 1985–1992*. Bratislava: SNG, 2009, s. 10–21; HUSHEGYI, Gábor: 20 rokov Štúdia erté. In: HUSHEGYI, Gábor (ed.): *Transart Communication: Studio erté 1987–2007*. Bratislava: Kalligram, 2008, s. 85–118; GERŽOVÁ, Jana: *Slovenské výtvarné umenie 1949–1989 z pohľadu dobovej literatúry*. Bratislava: Afad Press, 2006, s. 395–404.

44 Milan Šimečka si 22. 4. 1988 do denníka zapísal: „*Prý se přestavba musí urychlyt, a proto se kvapem přestavuje centrum. Nic z této ,přestavby' se sice národa netýká, ale v centru panuje zřejmě velké vzrušení. Kdo půjde, kdo zůstane a kdo vyšvihne výše? Sebeklam stranického a státního establishmentu o vlastní důležitosti roste až do nebe.*“ No v závere knihy optimisticky poznamenáva (z dňa 28. 2. 1989): „*Nechci vykreslovat základní změnu ve společenském klimatu jako výsledek imanentního vítězství tažení pravdy. (...) Základní domácí příčinou přelomového stavu je eroze moci samé. Bezstarostnost, která ovládala její činy v sedmdesátých letech, je pryč.*“ ŠIMEČKA, Milan: *Konec nehybnosti*. Praha: Lidové noviny, 1990, s. 63, 179.

stále viac vypĺňala samizdatová i (polo)oficiálna literatúra z filozofickej,⁴⁵ nábožensko-duchovnej⁴⁶ i umeleckej oblasti.⁴⁷

Ako už bolo spomenuté, v závere 70. rokov (1978—1979) sa objavili viaceré akčné iniciatívy vstupujúce do mestského priestoru. Tie mali vyvrcholiť v roku 1980 v pestro koncipovanej akcii *3 snežné dni (3SD)*. Koncept akcie prepájal viaceré generácie profesionálnych a neprofesionálnych výtvarníkov s divadelníkmi, hudobníkmi a ekologickými aktivistami. Bol zamýšľaný ako „tvorba situácie kontaktu“ na úrovni nonkonformných umelcov, ale aj komunikácie so širokou verejnosťou. Hoci bola akcia oficiálne ohlásená a schválená, napokon bola zakázaná a jej uskutočnenie nielen znemožnené, ale aj perzekvované, s vyvodením konkrétnych dôsledkov (zabavenie a zničenie celého nákladu bulletinu 3SD, zákaz činnosti divadla Labyrinth, zákaz činnosti V-klubu ako zriaďovateľa akcie, prepustenie jeho zamestnancov, výsluchy aktérov 3SD).⁴⁸ Spätnou kronikou udalostí a kultúrneho kontextu jari 1980 bolo 2. vydanie samizdatu 3SD v roku 1988, doplnené o rozhovory a reflexie zainteresovaných. V jeho závere, doslove po siedmich rokoch, zaznieva: „*V kultúrnom živote Bratislavy (a nielen) v osemdesiatych rokoch podobné podujatia chýbajú. Laický pól kultúrneho diania sa vytratil. A to z hľadiska tak povediac kádrovo-personálneho (medzi mladými, divokými či, novými‘ maliarmi niet amatérov) či z hľadiska pouličných*

45 Porov.: MICHALOVIČ, Peter: Situačná správa o stave filozofie estetiky a humanitných vied v časoch dávnejších a nedávnych. In: JABLONSKÁ, Beata (ed.): *Osemdesiate*. Bratislava: SNG, 2009, s.272—277.

46 K prehľadu náboženského samizdatu porov.: ŠIMULČÍK, Ján: *Svetlo z podzemia*. Prešov: Vydavateľstvo Michala Vaška, 1997.

47 K výstavám a textom porov.: GERŽOVÁ, Jana: *Slovenské výtvarné umenie 1949—1989 z pohľadu dobovej literatúry*. Bratislava: Afad Press, 2006, s.395—404. K umenovedným publikáciám vydaným v 80. rokoch porov.: RUSINOVÁ, Zora: Problém koexistencie kultúr. In: HRABUŠICKÝ, Aurel (ed.): *Slovenské vizuálne umenie 1970—1985*. Bratislava: SNG, 2002, s.23; MICHALOVIČ, Peter: Situačná správa o stave filozofie estetiky a humanitných vied v časoch dávnejších a nedávnych. In: JABLONSKÁ, Beata (ed.): *Osemdesiate*. Bratislava: SNG, 2009, s.272—277.

48 Okrem spomenutých konzekvencií prišlo aj k ďalším represiam – tvrdý postih pre šéfkou divadla *Labyrinth* Eku Samuhelovú, aféra s trojlístkom „formalistov“ na Vajnorskej (Daniel Fischer, Igor Minárik, Marián Mudroch), zákaz výstav a filmov (Juraj Jakubisko, Dušan Hanák).

umeleckých foriem (vymizli tie umelecké formy, ktoré nepredpokladajú remeselnosť a tvorbu artefaktov).“⁴⁹

Z dnešného pohľadu nebudem taký skeptický. Ukazuje sa, že i v týchto rokoch sa objavili neprofesionálni akční umelci (Peter Kalmus, Michal Murin, Tomáš Petřivý), ako aj akademicky školení autori (Dezider Tóth, Vladimír Kordoš, Peter Meluzin, Lubomír Ďurček), ktorí dokázali prejavíť svoj umelecký i ľudský názor vo verejnom priestore. Dokázali do neho vstúpiť s ideovo vyprofilovanými odkazmi, ktoré umožňovali zamyslieť sa nad jeho charakterom a aspoň na chvíľu umožniť jeho autorskú privatizáciu. Umelec vstupoval do davu, do sprievodu, aby sa/ho ironizoval (V.Kordoš: *Jánošík*, 1985; P.Meluzin: *Give piece a chance*, 1985), alebo sa naopak z davu vyčlenil (P.Meluzin: *Orgován*, 1965) a hľadal si svoje miesto na okraji, na periférii (P.Meluzin: *Schwarzes Loch*, 1984; Artprospekt P.O.P.: *Úderníci*, 1983).

Odvážne osobné iniciatívy sú síce často rýchlo odstránené či zmarené (P.Kalmus: *Pocta Johnovi Lennonovi*, 1981; T.Petřivý: *Mletie mäsa*, 1980), ale ich stopy ostali. Forma osobných záznamov (L.Ďurček: *Akcia* 1982) alebo detsky čistých, introvertných akcií, zrkadliacich symbolický prechod od hry k životu (D.Tóth: *Korunovácia*, 1985) prezentovala komornejšiu stránku umenia na ulici.

„Hlasnejšie“ prejavy (realizované koncom 70. rokov okruhom okolo Jána Budaja) sa presunuli z umeleckej sféry predovšetkým do oblasti ekologických a občianskych aktivít. V roku 1987 vznikla iniciatíva *Bratislava nahlas*, ktorá prepájala komunity umelcov, ochranárov a pamiatkarov. Odkaz sociologických performance, založených na stimulácii spoločnosti, v danej iniciatíve naberá širší spoločensko-politický rozmer. „Happeningy“ na námestiach v tomto prípade už neboli iba hrou, ale skutočnosťou znamenajúcou zmenu politického systému. Masové participatívne akcie sa stali znakom verejnej demonštrácie slobodného prístupu k životu (L.Stacho: *Pridajte ruku!*, 1989; L.Snopko, M.Bútora: *Ahoj Európa!*, 1989). Koniec 80. rokov vyústil v „karneval revolúcií“, ktorého počiatok bol práve v úsilí o vytvorenie autentickej udalosti, na ktorej sa výraznou mierou podieľali aj aktivity umelcov.⁵⁰

49 BUDAJ, Ján (ed.): *3SD*. Bratislava, 1988. 2. vyd. Nepag.

50 K problematike revolúcie v strednej a východnej Európe, ako aj jej vzťahu k občianskym

Rok 1989 predstavoval vykročenie z tieňa, koniec jednej historickej etapy. Ako píše Mária Orišková: „*Tento koniec – kolaps jedného politického systému – pravdepodobne upevnil ešte viac paradigmu postmoderny, v rámci ktorej sa už pred rokom 1989 spochybnoval zákon vývoja a lineárnych dejín.*“⁵¹ Do dejín (umenia) začínajú prenikať mikropříbehy, rozdrobené udalosti a dovtedy ignorované alebo nepoznané aktivity. Už nielen metaforické, ale reálne odstránenie hraníc je výzvou k spätnej reflexii v oblasti politickej a spoločenskej, a zároveň procesom „dekolonizácie“ a revízie bielych miest na mape umeleckého diania.⁵²

3.4 MESTO A JEHO CHARAKTER

V úvode textu som deklaroval záujem o zohľadnenie a interpretovanie akcií realizovaných v mestskom (exteriérovom) priestore. Čím však mestský priestor je? Aký má charakter? Čo ho utvára a v čom sa vymedzuje oproti verejnému priestoru? Aké sú špecifiká mestského priestoru na našom území? To sú otázky, na ktoré sa pokúsim poskytnúť aspoň stručné odpovede.

3.4.1 TERMINOLOGICKÉ VYMEDZENIE

Všeobecne možno povedať, že verejný priestor je miestom, kde sa odohráva väčšina spoločenského diania. Je utváraný urbanistickým a architektonickým riešením, je fyzickou lokáciou, ktorá je voľne prístupná občanom za účelom kontaktu či výmeny informácií.⁵³ Tým utvára podmienky politickej a občianskej spoluúčasti. K verejnému priestoru náleží mestská štruktúra

a umeleckým aktivitám v jednotlivých štátoch porov.: KENNEY, Padric: *Karneval revoluce*. Praha: BB Art, 2005.

51 ORIŠKOVÁ, Mária: *Dvojhlasné dejiny umenia*. Bratislava: Petrus, 2002, s.165.

52 K téme porov.: PEJIĆ, Bojana / ELLIOTT, David: *After the Wall: Art and Culture in Post-communist Europe*. Stockholm: Moderna Museet, 1999.

53 Porov.: HUBBARD, Phil: Public space. In: CAVES, Roger (ed.): *Encyclopedia of the City*. London: Routledge, 2005, s.374.

(ulice, námestia, parky a i.), rovnako ako verejné budovy, inštitúcie. Ako upozornil britský sociológ Anthony Giddens, dnes už sféru verejného priestoru radikálne rozširujú aj komunikačné technológie, ktorého ho posúvajú k „neobmedzeným“ limitom kyberpriestoru.⁵⁴

Z hľadiska mnou vymedzeného skúmania je dôležitá skutočnosť, čo sa v takomto verejnom priestore deje. Je miestom stretávania, miestom komunikácie a konfrontácie, je sociálnym priestorom zdieľania a výmeny myšlienok. Richard Sennett, americký profesor venujúci sa sociálnym aspektom urbánneho priestoru, v eseji *Veřejný prostor* vymedzuje tri myšlienkové školy, ktoré sa zaoberajú zmyslom verejného priestoru.⁵⁵ Prvá vychádza z obsiahlej knihy Hannah Arendtovej *Vita Activa neboli o činném životě*, v ktorej autorka pojednáva o verejnom priestore v širokých politických súvislostiach.⁵⁶ Verejný (ako opak súkromného) je priestor všetkých, je miestom demokratickej diskusie a rovnosti. Idealistický charakter Arendtovej koncepcie vylučuje osobnú identitu, ktorá sa vytráca v anonymnom charaktere verejného priestoru. Jürgen Habermas v práci *Strukturální přeměna veřejnosti* spája verejný priestor nielen s politickými, ale aj ekonomickými záujmami.⁵⁷ Verejná sféra tu predstavuje akékoľvek médium zabezpečujúce otvorenú komunikáciu. Priestor nie je nutne zviazaný s miestom, je chápaný širšie ako priestor na diskusiu (*lexis*) i spoločenské konanie (*praxis*).

Tretí prístup predstavujú práce antropológa Cliforda Geertza, sociológa Ervinga Goffmana a samotného Richarda Sennetta. Východisko spočíva zreteľnejšie v kultúrnej determinácii ako v politickom definovaní priestoru. Záujem sa presúva na performatívne akty, na bežné správanie, každodenné zvyky a rituály, s ktorými je možné sa stretnúť na ulici. V tomto modeli ide o vnímanie verejného priestoru ako divadla, v jeho analogickom ponímaní spoločenského konania ako predstavenia, hereckého výkonu. Aktivita v rámci verejného priestoru je chápaná ako konkrétna príležitosť, ktorej účelom je

54 Porov.: GIDDENS, Anthony: *Sociologie*. Praha: Argo, 2005, s. 360.

55 Porov.: SENNETT, Richard: Veřejný prostor. In: *Zlatý řez*, zima 2009 — jar 2010, č. 32, s. 4–7.

56 Porov.: ARENDTOVÁ, Hannah: *Vita activa neboli o činném životě*. Praha: OIKOYMENH, 2007.

57 Porov.: HABERMAS, Jürgen: *Strukturální přeměna veřejnosti*. Praha: Filosofia, 2000.

zanechať dojem u ostatných účastníkov. Verejný priestor je parcializovaný do množstva detailov ľudského správania. Z hľadiska vymenovaných znakov možno tento priestor charakterizovať ako miesto spoločensko-politickej diskusie, osobnej intervencie do sociálnych štruktúr, ako aj „javisko“ situ- ačných udalostí a spoločenských rolí.

Verejný priestor má metaforický aj praktický charakter. V oboch odráža svoju základnú vlastnosť, ktorou je reprezentácia. Možno zhrnúť, že verejný priestor je priestor reprezentácie sociálno-politických a kultúrnych pomerov, v ktorých sa utvára. Jeho obraz je utváraný systémom hodnôt (sloboda, možnosť komunikácie, zdieľania, výmena informácií a pod.) a sieťou fyzických (a fyzikálnych) štruktúr, ktoré ho konkretizujú a lokalizujú. Jednou z týchto lokalizácií, skonkrétnením vlastností verejného priestoru, je mesto.

Mesto možno chápať ako verejné miesto, husto osídlené sídlo s vymedzenými hranicami, ktoré spĺňa určité architektonicko-urbanistické, ekonomické, spoločenské a právne kritériá.⁵⁸ Pojem mesta je široko rozvetvený. Z hľadiska tematického vymedzenia práce ho chápem v prvom rade ako „sociálny priestor“, miesto, v ktorom konanie nie je súkromným činom, ale verejnou, obecnstvu prístupnou aktivitou, konfrontovanou s jeho reakciou. Prirodzene, „spoločenský priestor“ je utváraný na základe hmotných kvalít prostredia: koncentrácie stavieb a budov s rozličným využitím alebo plánovaním urbanistických celkov. „Materiálna“ podoba mesta neustále podlieha transformácii. Teoretik urbanizmu Kevin Lynch „obraz“ mesta charakterizuje: *„Město je nejen objektem, který vnímají a prožívají miliony lidí rozdílného postavení a vlastností, ale je i dílem stavebníků, který stále proměňují jeho strukturu podle bezprostředních potřeb (...) Konkrétní formy města a jeho růst se dají ovládat jen do jisté míry. V celku není nikdy definovaným útvarom, ale je výsledkem neustálého vývoje.“*⁵⁹

Permanentná premena štruktúry mesta vytvára jeho fluktuálnu identitu. Sociálny priestor podlieha zmenám v závislosti od lokalizačných transformácií. Urbánny geograf David Harvey *formuluje* charakter miesta na základe

58 K terminologickému vymedzeniu mesta porov.: MONTI, J. Daniel: City. In: CAVES, Roger (ed.): *Encyclopedia of the City*. London: Routledge, 2005, s. 66–69.

59 LYNCH, Kevin: *Obráz města*. Praha: Bona Polygon, 2004, s. 2.

prepojenia dvoch intelektuálnych schopností – sociologickej a geografickej imaginácie. Termín sociologická imaginácia si prepožičiava od amerického sociológa Charlesa Wrighta Millsa, ktorý ňou rozumie schopnosť prepojenia individuálnych biografí so širším historickým a miestnym kontextom, ako aj identifikáciu problémov jednotlivca s „verejnými“ problémami.⁶⁰ Geografická imaginácia podľa Harveyho umožňuje jednotlivcovi rozpoznať úlohu, ktorú má miesto a priestor v jeho individuálnom živote, teda vytvárať si vzťah k priestoru okolo seba, a zároveň tento priestor naplňať aktivitou a utvárať jeho podobu. Mesto je výslednicou ustavične prebiehajúcej interakcie medzi priestorom a spoločenským dianím.

K vnímaniu mesta nielen ako „materiálnej“ urbanity, ale ako procesu, či dokonca „stavu mysle“, výrazne prispela už „chicagská“ sociologická škola 20. a 30. rokov 20. storočia. Jeden z jej významných predstaviteľov Robert Ezra Park píše: *„Město je něčím více než seskupením jednotlivých lidí a sociálních zařízení, ulic, budov (...) Město je spíše stav mysli, souhrn zvyků a tradic a organizovaných názorů a pocitů, které se pojí k těmto zvykům a předávají se touto tradicí. Jinými slovy, město není pouze fyzickým mechanismem a umělou konstrukcí. Je obsaženo v životních procesech lidí, ze kterých se skládá, je produktem lidské povahy.“*⁶¹ Z hľadiska spomenutých atribútov možno mesto charakterizovať ako formu verejného priestoru, ktorá je utváraná jednak vonkajšími zásahmi (architektúra, urbanizmus), ale aj vnútorným konaním, správaním jednotlivcov a skupín. Tie sa na pôde mesta stretávajú a vstupujú do situácií. Intervencia umelca do prostredia mesta zohľadňuje oba faktory. Ide o miestne špecifickú aktivitu so širším sociálnym potenciálom. V prípade, že je aktivita realizovaná bez nároku na vnímateľa či interakciu, reaguje na charakter m(i)esta ako základnú konštitutívnu jednotku priestoru, akcentuje alebo interpretuje ju formálnou artikuláciou. Aj nepostrehnuteľný, anonymný vstup do mestského prostredia získava iný status ako dielo realizované v ateliéri. Nutne je zviazané s kontextom prostredia, ktoré ho významovo umocňuje a prepožičiava mu vlastnosti, ktoré

60 Porov.: MILLS, Charles Wright: *Sociologická imaginace*. Praha: Mladá fronta, 1968, s.9.

61 PARK, E. Robert: *The City*. Chicago, 1925. cit. podľa: MUSIL, Jiří: *Sociologie soudobého města*. Praha: Svoboda, 1967, s.14–15.

som v náznaku, v súvislosti s verejným priestorom, formuloval. V prípade umeleckých akcií vstupujú do hry okrem časovosti a simultaneity aj faktory telesnej extenzie. Vstup telesného subjektu do mestského priestoru akcentuje lokalizáciu a situáciu. Ako upozornil filozof Miroslav Petříček, toto telesné včlenenie je prekročením a prekonaním idiomatologickej singularity, ktorá má hodnotu súkromia.⁶² Je sprívátnením verejného a vystavením súkromného. Je priestorom komunikácie, ktorého základom sú existenčné faktory telesnosti (pohyb, konanie, vzťahy) v interakcii so spolunažívaním. Mesto ako objektivizovaný, „nomenklatúrny“ pojem sa stáva súkromným miestom situácie, subjektivizovaným priestorom určeným k „niečomu“ – ku konaniu, teda priestorom konania.⁶³

Mesto predstavuje zložito komponovaný „organizmus“. Spomínaný americký urbanista Kevin Lynch vymedzil tri základné zložky mesta: identita (jedinečnosť, osobitosť), štruktúra (priestorové a kvalitatívne utváranie) a význam (vzťah jednotlivca k predmetom a priestoru). Heterogénne znaky utvárajú komplex pojmu. V práci zameranej na akčné a situačné umelecké aktivity zohľadňujem predovšetkým charakter *habitu* mesta (systém pozícií a anticipácií) a jeho sociálne determinanty a potencie. Z hľadiska metodológie práce sa zameriam na identifikáciu konania a miesta, ktoré zhromažďuje konštitutívne významy akcie.

3.4.2 ŠPECIFICKÝ CHARAKTER MESTSKÉHO PRIESTORU NA SLOVENSKU

Mestský priestor nie je v prípade zámeru publikácie „kulisou“, ale aj dôležitým, signifikantným územím. Intravilán mesta poskytuje špecifické podmienky (sociálne, urbanistické, architektonické, situačné, normatívne a i.), ktoré majú schopnosť interpretačne posúvať významové súvislosti akcií.

62 PETŘÍČEK, Miroslav: Rozměry veřejného prostoru (Projekt možné teorie). In: PAVLÍČKOVÁ, Kateřina (red.): *Umělecké dílo ve veřejném prostoru*. Praha: SCCA Praha, 1997, s. 35.

63 Porov.: HAVEL, Ivan M. / MITÁŠOVÁ, Monika: *Prostor prožívaný jako prostor k jednání*. In: AJVAZ, Michal / HAVEL, Ivan M. / MITÁŠOVÁ, Monika (eds.): *Prostor a jeho člověk*. Praha: Vesmír, 2004, s. 155–156.

Pre skúmaný priestor je charakteristická ambivalentná nepredvídateľnosť. Na jednej strane improvizovaný kontakt, na druhej zdvorilá nevšímavosť. Mestský priestor je zviditeľnením anonymných praktík a zároveň pokusom ochrany súkromia.

Ako upozorňuje Pavel Prospěch: „*Jde o ritualizovanou ochranu soukromí druhých pomocí gest okázalé nevšímavosti a nezájmu – jakési ‚přepnutí na potkávací světla‘ v městském kontaktu. Zdvořilá nevšímavost je vzájemná. Jedinec, který ji nerespektuje, se sám vystavuje riziku, že mu nebude dopřána.*“⁶⁴ Výmena podnetov, nonverbálnych komunikačných znakov (gestá, pohľady, blízkosť a vzdialenosť v súvislosti s proxemikou) je často neuvedomená. Vzťah umelec – divák (tvorca – participant) je snahou o stimuláciu podnetov, často provokáciou k uvedomeniu si svojho vlastného podielu na formovaní verejného priestoru (ako priestoru otvorenej, slobodnej komunikácie).

Ak by som mal pomenovať topografický priestor mesta, stretávam sa v slovenskom prostredí s historickými, miestnymi i sociálnymi špecifikami, ktoré proces komplikujú. Predovšetkým je to absencia veľkomestského prostredia, jeho charakteristických štruktúr (urbánnych, vzdelanostných, multikulturálnych, sociálno-diferenciačných a i.), zakorenenie skôr v prostredí rurálnom, ktoré si v sebe nesie vzťah ku krajine. V období socializmu došlo k striktniejšiemu vymedzeniu sociálno-ekonomických a výrobných funkcií mesta a vidieka. Proces urbanizácie zodpovedal zvýšeným nárokom nových priemyselných komplexov. Socialistický urbanizmus sa snažil vysporiadať s problémom sociálnych rozdielov medzi regiónmi, ako aj medzi mestom a vidiekom. Realizovalo sa to vybudovaním typicky mestských sídelných štruktúr na vidieku (panelové domy, sídliská), rovnako ako centralizáciou priemyselnej výroby v mestách, spojenou s typizáciou bytových jednotiek. V súvislosti s urbanistickým plánovaním a potrebnou infraštruktúrou sa často narúšali pôvodné historické jadrá miest, ako aj jednoznačne diferencovaná zonácia mesta. Mesto sa neraz stávalo sústavou suburbánnych sídelných konglomerátov a priemyselných komplexov obklopujúcich pôvodné centrum.

64 PROSPĚCH, Pavel: Význam a normalita ve veřejném prostoru a nákupném centru. In: VACKOVÁ, Barbora / FERENČUHOVÁ, Slavomíra / GALČANOVÁ, Lucie (eds.): *Československé mesto včera a dnes*. Brno: Muni press, 2010, s. 123.

Daný stav možno ilustrovať na príklade Bratislavy,⁶⁵ ktorá zaznamenala hlavne v 70. a 80. rokoch prudký nárast obyvateľstva spôsobený výstavbou sídlisk, pripojením okolitých dedín, ako aj umelým prisťahovalectvom.⁶⁶ Radikálne sa menil výzor a urbanizmus mesta, ktorý v novej podobe prímestských sídlisk väčšmi korešpondoval s ideou unifikácie. Ako upozornil etnológ Peter Salner: „Záporne sa prejavil tiež fakt, že mnohí z tých, ktorí zodpovedali za rozvoj Bratislavy, v nej nevyrástli. Nemali preto úctu k jej (prevažne neslovenským a neproletárskym) dejinám.“⁶⁷ Z Bratislavy sa tak v pomerne krátkom čase stalo umelo vytvorené „veľkomesto“ bez hlbšieho kultúrno-spoločenského zázemia a na tieto skutočnosti, rovnako ako na devastačnú a neekologickú politiku, reagovali nielen aktivisti, ale aj umelci vo svojej tvorbe. Reflexie a teoretické zhodnotenie aktivít bolo skôr výnimkou a ojedinelou aktivitou. Chýbalo širšie intelektuálne a občianske zázemie, a predovšetkým vôľa kompetentných po náprave. Ku koncu 80. rokov už kritika neznela iba z radov opozičných aktivistov (už spomínaná iniciatíva *Bratislava nahlas*), ale aj z úst samotných predstaviteľov moci.⁶⁸

Problémom bola absencia historickej pamäti, keďže mnohí prisťahovaní obyvatelia nemali k mestu vzťah (to neplatí iba o Bratislave, ale nazdávam sa, že ide o všeobecný problém). Ideologicky podmienené deštrukcie stavieb, ktoré súviseli s historickou, duchovnou hodnotou mesta (búranie celých štvrtí, sakrálnych stavieb) alebo s jeho osobitým koloritom, sa realizovali v snahe potlačiť hlbšie naviazanú identitu k určitému miestu. Zámerom

65 Zástupný príklad Bratislavy uvádzam aj preto, že sa v rámci nej realizovalo najviac akcií, ktoré sú predmetom publikácie. Zároveň predstavuje modelový príklad socialistickej i postsocialistickej transformácie mestského priestoru.

66 Kým na začiatku 70. rokov mala Bratislava 285 581 obyvateľov (údaj z roku 1971), ku koncu ich počet rapídne narástol na 381 186 (údaj z roku 1980). Zdroj: [<http://sk.wikipedia.org/wiki/Bratislava>].

67 SALNER, Peter: *Premeny Bratislavy 1939–1993*. Bratislava: Veda, 1998, s. 64.

68 Stranícky historik Viliam Plevza v článku v novinách *Pravda* napísal: „Bez toho, že by sme chceli znižovať obsiahnuté výsledky a úspechy a bez lacného dramatinizovania situácie treba povedať, že čosi, čo by sme mohli nazvať gigantomániou, ktorej sme sa po vyhlásení Bratislavy za hlavné mesto SSR nedokázali vyhnúť, znamenalo nielen životné podmienky v meste, ale aj jeho prítlačivosť ako celku.“ PLEVZA, Viliam: Federácia – Bratislava – kultúrnosť. In: *Pravda*, 21. 7. 1988, s. 5. – Cit. podľa: SALNER, Peter: *Premeny Bratislavy 1939–1993*. Bratislava: Veda, 1998, s. 65–66.

režimu bola istá historická amnézia, snaha potlačiť pamäť a vykorenenú identitu nahradiť novou. Ako vo vzťahu urbánneho priestoru a pamäti píše Andreas Huyssen, pamäť je vždy dočasná, podmienená politickou, generačnou a individuálnou zmenou.⁶⁹ Pamäť vyhasína prirodzene, ale pokiaľ nie je oživovaná, ale naopak zámerne deštruovaná politickými a ideologickými rozhodnutiami, stáva sa ľahšie manipulovateľnou. Absencia pamäte je potenciálnym nástrojom moci.

Podstatným determinantom charakteru mestského prostredia v 60.–80. rokoch je časový horizont prekrývajúci sa s dobou „neslobody“, perzekúcie, absencie možnosti voľného pohybu a myšlienok. Verejný priestor mesta bol miestom revízie, „panoptikom“ stáleho dozoru. Okrem všeobecných atribútov anonymity a cudzosti (ako sociálne utváraných diskurzívnych pozícií) sa naplňal aj nezdravým pocitom strachu. Ten bol vyvolaný stálou hrozbou perzekúcie. Dichotómia verejného a súkromného názoru sa prejavila v rozdielnych formách správania. Mesto reprezentovalo model požadovaného, typizovaného a konvenčného správania. Každé konanie a názor unikajúci striktne nastaveným kritériám bolo považované za konfliktné a vyhodnotené ako nežiaduce.⁷⁰

V neposlednom rade vstupuje do hry sociologický problém apatie a „sídliškovej“ bezperspektívnosti. Pocit relatívnej istoty, zabezpečovaný repetitívnosťou úkonov, vedie k stagnácií občianskeho prostredia. Každá nezrovnalosť (umelecké dielo, objekt, akcia) je nežiaducim znepokojením. Mestským motívom v období „reálneho socializmu“ je uniformita.

Umelec v meste často nachádzal platformu pre svoje výstupy. Legitimácia jeho aktivít vo verejnom priestore kládla nové kritériá na tvorbu. Tými sa stali kontextualizácia spoločenských pomerov, reflexia politickej situácie, ako aj skúmanie jedinca a jeho správania v spoločnosti. Umelecká invencia je konfrontovaná so širším spoločenským rámcom a jej dosah sa

69 Porov.: HUYSSSEN Andreas: *Prítomnosť minulého: Urbánne palimpsesty a politika pamäti*. Bratislava: Vydavateľstvo Ivan Štefánik, 2005, s. 51.

70 Z pohľadu umenia a jeho vstupu do priestoru mesta je každá akcia pod stálym dozorom. Ten môže byť redukovaný buď anonymitou praktík alebo otvorenejšie – pokusom konfrontácie, vzťahnutím jednanja k tolerovanejším praktikám (napr. pouličné divadlo).

stáva podstatným faktorom umeleckej rezonancie. Mesto sa začína problematizovať nielen ako priestor kolektívny, ale aj ako priestor súkromných aktivít a privátnych extenzií „s vylúčením verejnosti“.

4

PRECHÁDZKA AKO UMELECKÁ AKTIVITA

„Procházet se bezpodmínečně musím, abych osvěžil mysl a udržel kontakt s okolitým světem.“

Robert Walser: *Procházka*¹

Chôdza je jedným zo základných procesov spoznávania prostredia. Je „hlasom“ prenikajúcim existujúcim a existenčným priestorovým systémom. Predstavuje aktivitu kontaktu, procesuálne „ohmatávanie“ podoby mesta. Prechádzku chápem ako činnosť, ktorej účel nie je iba poznávací, ale aj meditatívny, alebo naopak apelatívny. Nesie v sebe potenciál viacerých možných významov, z hľadiska perspektívy jej priebehu a zámeru. I keď pôsobí názov kapitoly ako forma metafory, v texte sa pokúsime vecne predstaviť významovú stránku procesu „prechádzky“ a akcie, v ktorých bola chôdza dôležitým formálnym či obsahovým prvkom. Téma sleduje procesuálno-významovú rovinu akcie a odkazuje k jej východisku v prirodzenej aktivite – chôdzi mestom.

1 WALSER, Robert: *Procházka*. Zblou: Opus, 2010, s. 32.

4.1 TEORETICKÉ VÝCHODISKÁ

„Touha uvidět město předchází prostředkům k jejímu uspokojení.“

Michel de Certeau: *Procházka městem*²

V roku 2003 prebehla v New Yorku a následne v nemeckom Kasseli výstava *Walking in the City* kurátorsky koncipovaná Melissou Brookhart Bayerovou a Jillom Dawseyom. V selektívnom výbere umelcov prezentovala problematiku priestorových umeleckých praktík v zameraní na mestský priestor.³ Základným libretom pre výstavu sa stal primárny text francúzskeho historika a filozofa Michela de Certeau *Procházka městem* (*Walking in the City*).⁴ Ten predstavuje tematizáciu každodennej aktivity – chôdze ako poznávacieho a komunikačného aktu, v zdôraznení analogického vzťahu k reči. Chôdza je v Certeauovom texte chápaná ako forma signifikantného procesu, „stopa“ zapísaná v priestorovom poli a odkrývajúca intertextualitu urbánneho „tela“. Je „poéziou každodennosti“, fragmentarizáciou, či naopak „asyndetickým“ prepájaním rôznych skutočností, závislých od pohľadu a miesta, v podmienení práve procesom kráčania. Michel de Certeau píše: „*Chodí – elementární forma zkušenosti z města; jsou chodci, Wandersmänner, jejichž těla sledují silné a slabé stránky urbanistického, textu, jež píší, aniž by jej byli schopni číst.*“⁵ V sérii oklúk, obratov, skratiek – nerešpektovaní priestorovo vymedzených komunikácií – sa chôdza blíži k literárnemu textu, v ktorom nachádza pendant vo frázovaní či stylistických znakoch. Možno poukázať na vzťah, v ktorom sa má chôdza k systému mesta tak ako jazyk (*langue*)

2 CERTEAU, Michel de: *Procházka městem*. In: *Labyrinth revue*, roč. 9, 1999, č. 5–6, s. 170.

3 BAYER, Brookhart Melissa / DAWEY, Jill: *Walking in the City*. Kastel: Kunsthalle Fridericianum, 2003. Na výstave boli zastúpení autori: Valie Export, Simon Leung, Sooja Kim, Yayoi Kusama, Adrian Piper, Valerie Tevere, Alex Viklat a David Wojnarowicz.

4 Esej pochádza z knihy Michela de Certeau: *The Practice of Everyday*. Dostupné na internete: [<http://books.google.com/books?id=WVn1XME0168C&printsec=frontcover&dq=de+certeau&hl=sk&cd=1#v=onepage&q&f=false>]. V práci vychádzam z českého prekladu: CERTEAU, Michel de: *Procházka městem*. In: *Labyrinth revue*, roč. 9, 1999, č. 5–6, s. 170–173.

5 CERTEAU, Michel de: *Procházka městem*. In: *Labyrinth revue*, roč. 9, 1999, č. 5–6, s. 170.

k prehovoru (*parole*). Česká literární teoretička Daniela Hodrová vo svojej knihe *Citlivé město* upozornila: „*Pobyt ve městě a zejména chůze lze chápat jako dynamický, proměňující se text – jeden s nesčetných textů v nekonečném svitku – palimpsestu města, v němž obyvatel-chodec zanechává svou stopu, tahu svého, rukopisu či alespoň, písmeno.*“⁶ Chodci svojimi telami zanechávajú v uliciach dráhy – texty, ktoré predstavujú novú mestskú mytológiu tradovanú už nie verbálne, ale stopou, pohybom.

Spomenutá výstava vychádzala práve z tejto každodennej, „banálnej“ aktivity a snažila sa ju významovo posunúť na základe vybraných diel. Prechádzky umelcov sa stali ideovou okupáciou priestoru, významovo ťažiacou z verejného charakteru prostredia.⁷

Prechádzka bude i v prípade tohto textu podnetom „uvidieť“ mesto, ktoré sa stáva prostriedkom k jej naplneniu. Primárne je potrebné ozrejmiť toto napojenie sa umeleckých aktivít na každodenné procesy. Teoretické a umelecké zhodnocovanie „každodennosti“, prirodzene, nie je novým fenoménom. Stretávame sa s ním takmer v každej historickej etape, ale výraznejší záujem o dovedy marginalizovanú oblasť nastáva najmä v druhej polovici 19. a začiatkom 20. storočia, a to hlavne v dôsledku prudkej zmeny spoločenských a mocenských vzťahov, kultúrnych pomerov a nového fenoménu voľného času (zásluhou skrátenia pracovnej doby). Kým v umení sa prenášal dôraz na zachytenie prchavosti momentu (impresionizmus, vynájdenie fotografie), témou sa stával obraz každodennej skutočnosti v jej často neidealizovanej podobe (poézia „prekliatych básnikov“), filozofia sa prehrýzala dialektikou konfliktu novodobého spoločenského determinizmu (Karl Marx) a sociálna teória sa vyrovnávala s prudkým rozvojom industrializácie, nárastom miest a dôsledkami na duchovný život (Georg Simmel).

V analýze Baudelairovej poézie nachádza Walter Benjamin zvláštny typ mestského chodca – *flâneur* – chodca odcudzeného, kráčajúceho v dave, ktorému sa nepodrobil. *Flâneur* kráča pre chôdzu samotnú. Kráča v zástupe, ale nevníma ho ako masu, ale ako koláž jednotlivostí, ako súbor individualít.

6 HODROVÁ, Daniela: *Citlivé město (eseje z mytopoetiky)*. Praha: Akropolis, 2006, s.220.

7 Porov.: BAYER, Brookhart Melissa / DAWEY, Jill: *Walking in the City*. Kastel: Kunsthalle Fridericianum, 2003, s.4.

Flâneurstvo sa stalo prejavom asociálneho správania vo veľkomestskej kultúre. Chôdza sa prejavila ako špecifický proces, ako „psychogeografia“ mapujúca hodnotu miesta. Stala sa štúdiom praktických vplyvov prostredia na správanie jednotlivca, odhaľovanie premenlivosti prostredia.⁸ Neskôr metódu rozvíjali lettristi a predovšetkým situacionisti, pre ktorých sa blúdenie stalo jedným zo základných prostriedkov oslobodzovania sa, zisku emocionálneho účinku zo známeho, už poznaného prostredia, umením prchavosti vzdorujúcemu akejkoľvek snahe o fixáciu. Filozof a ideový „vodca“ situacionistického hnutia Guy Debord v druhom čísle *Internationale Situationniste* z roku 1958 uvádza obsiahlejší výklad teórie *dérive* (angl. *drifting* – unášanie, odnášanie, napr. prúdom) ako „*techniky rýchleho prechodu skrz rôzne prostredia*“, pri ktorej sa „*jedna či viacej osôb na určitý čas vzdajú svojich vzťahov, svojej práce a voľnočasových aktivít, ako i všetkých ďalších obvyklých dôvodov k pohybu a činnosti, a nechajú sa viesť príťažlivosťou terénu a toho, s čím sa v ňom stretnú*“.⁹ Pohyb bol metaforou odporu voči spoločenskej nehybnosti, gesto protestu proti ideálu večnosti ako „*nejhloupější myšlenke, jakou člověk může v souvislosti se svými činy pojmout*“.¹⁰

Pre Deborda i situacionistov sa chôdza stala základným výrazovým prostriedkom tvorby situácií, ktoré vytrhávajú verejnosť z pasivity, z divákov robia aktérov. Prechod mestom ponúka množstvo príležitostí k situačnej produkcii, ktorá svojím charakterom prekonáva zažitý stereotypy a zvyčnamňuje určujúcu kvalitu okamžiku. Výrazne revolučné (ideovo ľavicové) podhubie situacionizmu zameraného na úsilie premeny spoločnosti jej vychýlením (fr. *détournement*) zo zaužívaných dráh konvencií, je formálne

8 Porov.: UNGAR, Simon: *Psychogeography*. In: CAVES, Roger W. (ed.): *Encyclopedia of the City*, London: Routledge, s. 371.

9 „*Technique of rapid passage through varied ambiances (...) one or more persons during a certain period drop their relations, their work and leisure activities, and all their other usual motives for movement and action, and let themselves be drawn by the attractions of the terrain and the encounters they find there.*“ DEBORD, Guy: *Theory of the Dérive*. In: *Internationale Situationniste*, december 1958, č. 2. Dostupné na internete: [<http://www.cddc.vt.edu/sion-line/si/theory.html>].

10 DEBORD, Guy: *Zpráva o konstrukci situací a o podmínkách organizace a působení mezinárodní situacionistické tendence*. In: *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, roč. 2, 2008, č. 4–5, s. 25.

analogické so surrealizmom, ktorý rovnako nebol hnutím, ale skôr metódou. Situacionisti videli v akte „prechádzky“ podstatný proces, keďže ulica predstavovala miesto priamej sociálnej interakcie, „maternicu“ revolučných aktivít a miesto prieniku individuálnych a sociálnych determinácií. Ako píše Debord: „Zmena spôsobu, jímž se díváme na městské ulice, je důležitější než změna způsobu, jakým se díváme na výtvarná díla.“¹¹ Z hľadiska výroku sa môže zdať, že umenie malo sekundárnu funkciu, v situacionizme však bolo súčasťou širších sociálnych väzieb, bolo podriadené tomu (respektíve splyvalo s tým), čo stálo najvyššie – životu.

Výrazný vplyv na situacionistickú teóriu mesta, urbanizmu a organizáciu každodenného života malo dielo marxistického sociológa Henriho Lefebvra. V knihe *Critique de la vie quotidienne* (Kritika každodennosti)¹² podrobuje reflexii praktické životné situácie, exponuje dôležitosť okamihu ako absolútnej hodnoty, v ktorej prchavosti je ukryté tajomstvo existencie. Každodenný život predstavoval „životní modus, který sa dal nejjednodušeji popsat pomocí svého protikladu: vše, co zbyde poté, co člověk odstranil všechny specifické aktivity“.¹³ Každodennosť predstavovala platformu, na území ktorej je potrebné skúmať spoločenské javy. Približne v tom istom čase vyšiel v *Internationale Situationniste* Debordov text *Možnosti uvedomelej zmeny v každodennom živote*, v ktorom rovnako zaznieva myšlienka o každodennom živote ako miere všetkých vecí, realizácii medziľudských vzťahov, umeleckej tvorby i politickej revolúcie.¹⁴

V 60. rokoch 20. storočia sa zvyšuje záujem o reflexiu a teoretické zhodnotenie momentov života dovtedy považovaných za nepodstatné. V situácii myšlienkového uvoľnenia sa dôraz kladie na autenticitu, originalitu, spontánnosť. Tieto charakteristiky sa podľa Maurice Blanchota ukrývajú

11 Tamže, s. 29.

12 V angl. *The Critique of Everyday Life*. Porov.: LEFEBVRE, Henri: *The Critique of Everyday Life*. London: Verso, 2002.

13 MARCUS, Greil: *Stopy rtěny: Tajná historie dvacátého století*. Olomouc: Votobia, 1998, s. 130.

14 Porov.: DEBORD, Guy: *Perspectives For Conscious Changes in Everyday Life*. In: *Internationale Situationniste*, 1962, č. 6. Dostupné na internete: [<http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/everyday.html>].

v každodennej situácii, ktorá napriek svojej častej repetitívnosti uniká špekulatívnosti a formalizácii.¹⁵ Atmosféra väčšej otvorenosti a slobody vnáša umenie, politiku, ideové i názorové konfrontácie do ulíc, ktoré sa stávajú javiskom historických dejov. Liberalizácia spoločenských pomerov uvádza opäť do „módy“ flâneurizmus, nomádstvo, ktoré sa stáva životným štýlom, postojom, transformáciou stálosti do dobrodružstva z blúdenia. Vznik komunit vyznačujúcich sa kultúrnym a politickým radikalizmom (hippies, Provos) súvisí predovšetkým s popieraním spoločenských noriem a výraznou prevahou personalizácie a radikálnej individualizácie. Charakter epochy možno ilustrovať slovami francúzskeho sociológa Michela Maffesoliho: „*Toto nomádství mládeže, ať nabývá jakéhokoli politického zbarvení, vyjadřuje určitou revoltu proti tomu, co je instituované, určitou reakci proti nudě uniformizovaného města. Při analyzování jeho rozličných složek, bylo možno hovořit o romantice vzpoury. (...) Můžeme tedy říci, že z dobrodružství, touhy po úniku a snahy o výjimečnost se v jistých obdobích mohou stát hlavní charakteristické rysy společnosti.*“¹⁶

V 60. rokoch došlo k zosilneniu „modernistickej“ vlastnosti otvorenosti a demokratizácie, a to za cenu zrušenia dištancie medzi každodennosťou a „posvätnosťou“ umeleckej tvorby. Ako v knihe *Kulturní rozpory kapitalismu*, prenikavej spoločenskej analýze, doložil americký sociálny prognostik Daniel Bell: „*Celé umělecké hnutí šedesátých let usilovalo právě o rozbití představy uměleckého díla jako kulturního objektu a zrušení protikladu mezi subjektem a objektem a mezi uměním a životem.*“¹⁷ Revolúcia už nespočívala v nastolení nového hodnotového systému, ale v úplnom zrušení morálnej a estetickej hierarchie. Smerovala k preneseniu kritérií z inštitúcií na jednotlivcov, k subjektívnym, nedirektívnym (estetickým) normám. Obdobie 60. rokov, podstatné z hľadiska sledovanej témy umenia akcie sa „vyvlieka“ z kritérií modernizmu, jeho elitársko-progresívneho charakteru, a rozpúšťa sa v extenzívnej personalizácii rodiaceho sa postmodernizmu. Každodennosť už nie

15 Porov.: BLANCHOT, Maurice: *Everyday Speech*. In: JOHNSTONE, Stephen (ed.): *The Everyday*. London: Whitechapel, 2008, s.36.

16 MAFFESOLI, Michel: *O nomádství*. Praha: Prostor, 2002, s.175.

17 BELL, Daniel: *Kulturní rozpory kapitalismu*. Praha: SLON, 1999, s.135.

je prostredníctvom umeleckej tvorby iba interpretovaná a transformovaná, ale je ňou aj predikovaná a legitimizovaná.

V období, keď sa súkromné názory pretláčali do verejnej mienky, v čase protestných zhromaždení a revolučných ideálov, vznikla i kniha belgického spisovateľa a filozofa Raoula Veneigema *The Revolution of Everyday Life* (Revolúcia každodennosti), ktorá je poetickým sprievodcom univerzálnymi životnými situáciami. V jej texte zaznieva: „Skutočnou potrebou všetkých revolučných hnutí je transformácia sveta a ,obnovenie“ života. Toto nie je požiadavka formulovaná teoretikmi, to je základ poetickej tvorby. Revolúcia sa rodí v každodennosti, v opozícii voči konaniu revolučných ,odborníkov“. Takáto revolúcia je bezmenná, tak ako všetko, čo pramení zo životnej skúsenosti. Jej súdržnosť je utváraná v každodenných skrytých činoch a snení.“¹⁸ Revolúcia je snom, ktorý sa stane skutočnosťou. Mesto ako priestor transportu a prechodu sa má stať mestom pre život, miestom *re-kreácie*.

V tomto čase došlo i k mnohým nadosobným apelom, k formovaniu alternatívnych komunit, k vytváraniu „dočasných autonómnych zón“ (Hakim Bey). Každodennosť sa stáva jednou z kardinálnych tém, filozofia voľného času analyzuje jeho možné využitie a aspekty, ulica preniká do galérie a naopak – ulice sa stávajú výstavnými priestormi. Fluxus nie je už iba hnutím, ale i životným pocitom. Happening nie je iba výnimočnou udalosťou, ale prostredím, ktoré diváka obklopuje.

Umenie sa vyznačuje apoteózou banality, zintenzívnením minuciózneho vnemu, upriamením pozornosti na dovtedy ignorované skutočnosti. Umením sa stáva časovo vymedzené ticho (Chieko Shiomi), let motýľa v koncertnej sále (Le Monte Young), zvonenie telefónu (Ken Friedman), akýkoľvek objekt signovaný umelcom (Piero Manzoni). Všetko je umením a umenie je ničím (Ben Vautier). Koncepcia totálneho, bezhraničného umenia si vďaka svojej

18 „*The real demand of all insurrectionary movements is the transformation of the world and the reinvention of life. This is not a demand formulated by theorists: rather, it is the basis of poetic creation. Revolution is made everyday despite, and in opposition to, the specialists of revolution. This revolution is nameless, like everything springing from lived experience. Its explosive coherence is being forged constantly in the everyday clandestinity of acts and dreams.*“
Dostupné na internete: [<http://www.fragmentsweb.org/stuff/10vaneig.html>]. Celý text dostupný na internete: [http://library.nothingness.org/articles/SI/en/pub_contents/5].

otvorenosti podkopáva vlastné základy. Rozplynutie umenia v skutočnosti si vyžaduje širší interpretačný základ. „Umenie pre všetkých“ sa paradoxne stáva neviditeľným a neuchopiteľným bez teoretickej obhajoby. Ako výstižne upozornil Gilles Lipovetsky v analýze neskorého modernizmu: „*To ovšem není protimluv, nýbrž to přesně odpovídá individualistickému umění, které se vymanilo ze všech estetických konvencí, a tím pádem potřebuje nějakou dešifrovací mřížku, něco navíc, co by sloužilo jako návod k použití.*“¹⁹

Nevyhnutnosť „návodov“ k vnímaniu diel sa v nasledujúcej dekáde prejavila silným konceptuálnym prúdom variujúcim predstavu, že samotná myšlienka sa môže stať predmetom kvalitatívnych úvah. Ideová rozdrobenosť nielen v umení, ale v celej kultúre, viedla k odbúravaniu myšlienky revolučného prevratu, nadindividuálneho spôsobu života. Dochádzalo k hľadaniu oporných bodov v ideovej viskozite a názorovej adiaforizácii.²⁰ Nomádstvo už nebolo hľadaním a prežívaním jedinečnosti okamihu, ale „labyrintom“ skutočnosti, honbou za fascináciou, slasťou a nekonečnom. Kým „prechádzka“ 60. rokov bola manifestačným vystúpením, úsilím o spolupatričnosť, v 70. rokoch bola individuálnou dráhou zaznamenanou v kartografii mesta.

Stále si však uchováva svoj individualizačný ráz. Chodci vlastnými trajektóriami vpisujú do dlažby svoje signatúry. Vnímanie chodca je štruktúrované na základe jeho smeru a pohľadu, je fragmentarizované. Victor Burgin, anglický konceptuálny umelec a spisovateľ, vo vzťahu k svojej teórii *situacionálnej estetiky* chápe takéto vnímanie ako „*spájanie fragmentov udalostí rozkladaných v čase a navyše v procese*“.²¹ Chodec je neustále vystavený situáciám, je dívajúcim sa a navyše je vystavený pohľadom. Prvý spomenutý vzťah rozvíja vo svojom modeli *vzťahovej estetiky* Nicolas Bourriaud, podnecujúci k použitiu priestoru umeleckých aktivít vo verejnom prostredí v záujme vytvárania nových typov vzťahov medzi ľuďmi a v nadväznosti na

19 LIPOVETSKY, Gilles: *Éra prázdnoty: Úvahy o súčasnom individualizmu*. Praha: Prostor, 1998, s. 118.

20 *Adiaforizácia* je pojem poľského sociológa Zygmunta Baumana, znamenajúci morálnu, etickú, názorovú indierentnosť.

21 „...a precipitation of event fragments decaying in time, above all a process.“ BURGIN, Victor: *Situational Aesthetics*. In: *Studio international*. Vol. 178, No. 917 (October, 1969). Dostupné na internete: [http://www.ubu.com/papers/burgin_situational.html].

situacionistickú koncepciu konštrukcie udalostí.²² Druhý model popisuje Zygmunt Bauman, ktorý upriamuje pozornosť na prechádzku ako formu „prezentácie Ja“. V knihe *Úvahy o postmodernej dobe* píše: „Prezentace Já na městské ulici, adresovaná ostatním chodcům, je především, ba možná výhradně, prezentací povrchu – kompozice obrazu je podřízena anticipaci dotyku.“²³ Bauman podčiarkuje chodca ako objekt zvädzania (zvädzka a je zvädzaný). Akcentuje prvky komodifikovaného priestoru mesta, zahľteného túžbou vlastniť. Baumanov chodec je už produktom naplno rozvinutej postindustriálnej, masovo-konzumnej spoločnosti, ktorá obľubuje „exponáty“.

Model prechádzky, zvolený ako ústredný motív kapitoly, odкрýva základné východiskové pozície akcie v mestskom prostredí. Tie sú napojené na každodenné úkony v mestskom prostredí, ktoré prirodzene obsahujú moment komunikácie, nadväzovania anonymných vzťahov, rovnako ako absorbujú spektakulárne podnety ulice, tovarov zasadených do výkladných skriň mesta. Keďže táto kapitola pojednáva predovšetkým o akciách realizovaných v slovenskom prostredí v 60.–80. rokoch, redukuje sa pluralitný charakter mestského priestoru ako „výkladu“ konzumných statkov, v rozmedzí rokov 1965–1989 na uniformnejší, socialistickým zriadením formovaný priestor. V ňom nachádzame možnosť verifikácie vlastnej iniciatívy preklenutím dištancie medzi umelcom a chodcom. K jej prekonaniu je niekedy nutné stať sa spoluchodcom, ktorého cieľom je sprostredkovať „videnie vecí“ namiesto poznania jej faktov. „Ozvláštnenie“ ako proces vnímania, ktorý je sám sebe cieľom, je základnou úlohou „prechádzky“.²⁴

Prechádzku chápem v širšom význame ako chôdzu mestom, ktorá sa stáva sprostredkovateľom zintenzívneného zážitku (situacionizmus), každodenným „revolučným“ aktom (Lefebvre), metaforou prelínania rétorických štruktúr, v spôsobe fungovania a bytia v urbánnom priestore (de Certeau),

22 Porov.: BOURRIAUD, Nicolas: Vztahová estetia. In: *Umělec*, 2002, č. 4. s. 86–91.

23 BAUMAN, Zygmunt: *Úvahy o postmodernej dobe*. Praha: SLON, 1995, s. 107.

24 Metódu „ozvláštnenia“ charakterizuje Viktor Šklovskij na príklade literárneho diela Leva Tolstého v štúdiu *Umění jako metoda*. Jeho charakteristika metódy ako „znesnadnění formy, zvětšující obtíž a délku vnímání“ s dôrazom na „pocit věcí jako faktů vidění“ je však univerzálne použiteľná i na iné umelecké druhy. Porov.: ŠKLOVSKIJ, Viktor: *Umění jako metoda*. In: *Theorie prózy*. Praha: Melantrich, 1948, s. 9–26.

alebo v spôsobe dívania sa (Bauman). V neposlednom rade je zaznamenaním mestskej mytológie, mytológie „všednosti“, ktorá i v dnešnom svete zohráva svoju iniciačnú alebo (re)formatívnu úlohu.

Uvedené teoretické reflexie súvisiace s pohybom v mestskom prostredí sú v prirodzenej väzbe k umeleckým aktivitám. Koncom 50. a začiatkom 60. rokov došlo k zlomu, k výraznému expandovaniu umenia do verejného priestoru, k zosilneniu sociálnej funkcie. Akčné (situačné, k účasti vyzývajúce) umelecké aktivity v uliciach mesta majú svojich anticipátorov. Už v roku 1910 sa Kazimír Malevič prechádzal po Moskve s drevenou lyžicou zastrčenou vo vrecku kabáta, s úmyslom vyvolať prekvapivé reakcie okoloidúcich. Básnik Vladimír Majakovskij prehlásil námestia za svoju maliarsku paletu a ulice za štetec. Mnohí z ruských kubo-futuristov vtrhli do petrohradských a moskovských ulíc, aby vlastnou prítomnosťou evokovali potrebu naplnenia svojich vízií budúcnosti. Fotografia, ktorá zachytáva Michaila Larionova či Nataliu Gončarovovú, ako s pomalovanými tvármi predvádzajú svoj „kabaret života“ kráčajúc ulicou, zaznamenáva, ako manifestujú dôraz potreby prieniku života do umenia.²⁵ V tom istom čase sa konali kabarety a večierky dadaistov, ktoré sa neraz rozšírili do ulíc, kde pokračovali vo svojej snahe šokovať, anarchisticky rozvracať (malo)mestský konvencionalizmus a konzervatizmus. Georg Grosz s obrovskou maskou smrtky a v dlhom tmavom kabáte korzoval po berlínskych bulvároch. Surrealisti programovo nadväzovali na rétoriku hnutia dada. Jeho provokatívnosť kombinovali s vedomým využitím mystifikačných techník, ale i imaginatívnych praktík.

Ulica predstavuje možnosť uplatniť osobnú i spoločenskú revolúciu prostredníctvom umenia. Chôdza, či skôr potulovanie sa, je nevedomou kartografiou mesta, telesný prejav „psychického automatizmu“. V maliarstve informelu, v materiálových udalostiach nového realizmu, afšistických dekolážach alebo pop-arte bolo prostredie mesta zdrojom permanentnej inšpirácie. Vznikali umelo vytvárané prostredia (*environments*), expandujúce do priestoru alebo utvárajúce priestor nový. Uvedomelé prepojenie časopriestorových rovín prostredia s možnosťou kinetických či akustických

25 Porov.: GRAY, Camilla: *The Great Experiment: Russian Art 1863–1922*. London: Thames & Hudson, 1962, s. 242.

procesov pomohlo vzniknúť prvej forme happeningu ako kolektívnej akcie založenej na spoluúčasti. V procese „kolážovania“ situácií v priestore a čase dochádzalo k ontologickej premene umenia-diela na umenie ako proces. Dielo je otvorené nielen z hľadiska možností divákov do neho vstúpiť, ale aj, ako upozornil Gilles Lipovetsky, v rozbití jasne definovaného rámca.²⁶

Prechádzka ako forma umeleckej akcie musí vedome počítat s niekoľkými znakmi, ktoré determinujú jej charakter. V prvom rade akcia ako umelecký akt stráca odstup od reality. Prirodzené mestské prostredie uberá akcii spôsob nazerania, ktorým vnímame umelecké diela. Vnem je prispôsobený prostrediu. Na základe faktu, že akcia stráca kontext javiska či galérie, je možné včlenenie do prirodzených sociálnych štruktúr. Toto včlenenie je realizované buď za účelom reakcie, zanechania znakovej stopy, artefaktu (intervencia do prostredia), alebo za účelom participácie.

Práve spoluúčasť na dianí predstavuje dôležitý motivačný podnet k akcii na ulici. Už Allan Kaprow považoval participáciu za základ estetickej skúsenosti. Východiskom praxe jeho happeningov je teória amerického filozofa, predstaviteľa chicagskej pragmatickej školy Johna Deweyho, prezentovaná v knihe *Art as Experience* (Umenie ako skúsenosť). Dewey tvrdí, že každá skúsenosť sa môže stať estetickou (umeleckou), pokiaľ je zavŕšená (*fulfillment*). Zavŕšenie sa deje na báze interakcie s dielom, na základe jeho vnímania spolu s ostatnými. Umeleckým zámerom je vytvorenie komplexného diela, v ktorom je dôležitý nielen záver, ale aj proces. Účasť diváka na zavŕšení je v skúsenosti, z ktorej je možné vyvodiť pravdu, výsledok s autonómnou hodnotou, nezávislou na postupe danom umelcom.²⁷ Kaprowove happeningy sú „vyskladané“ z činností pochádzajúcich z každodennej rutiny, ktorá získava v kolektívnej, hravej praxi, estetickú kvalitu. Ide o zaradenie novo zhodnoteného jednanja do každodennosti v duchu hesla: „Žiť vedome“ (*„Doing life, consciously“*).²⁸

26 „Nedokončené dílo je přímo projevem destabilizačního procesu personalizace, který hierarchické, souvislé a diskurzivní uspořádání klasických děl nahrazuje rozháranými konstrukcemi proměnlivého měřítka.“ LIPOVETSKY, Gilles: *Éra prázdnoty: Úvahy o současném individualismu*. Praha: Prostor, 1998, s. 120–121.

27 Porov.: PERNIOLA, Mario: *Estetika 20. století*. Praha: Karolinum, 2000, s. 99–101.

28 Porov.: KRAVAGNA, Christian: *Pracovat na společenství: Modely participativní praxe*. In:

V neposlednom rade je zmyslom umeleckej „prechádzky“ už spomenuté ozvláštnenie každodennosti. Ide o uvedenie si konania a jeho plné prežitie nielen ako činnosti, ale ako udalosti. Milan Knížák nazýval svoje pouličné akcie „nutné činnosti“. Založené boli na stručnom librete, koncepcii, ale ich samotné rozvinutie, obsahové naplnenie, zážitková skúsenosť sa uskutočnili až v samotnom priebehu, vo vzájomnej spoluúčasti, kolektívnej spolupráci. V jeho apelatívne ladenom manifeste zaznieva potreba chápať všedné činnosti ako formu hry.²⁹ Moment hry je hranicou oddeľujúcou život od umeleckej tvorby. Tá je často iba vo vedomí, v tom, čo som spolu s Viktorom Šklovským nazval „spôsobom prežívania procesu vzniku vecí“ a spolu s Petrom Rezkom „premenou skrze oslavu“.

Prechádzka je v umeleckom procese obľúbenou formou umeleckej prezentácie. Motív prechádzky je často zhodnocovaný aj vo forme konceptuálne zameraných land-artových projektov (Richard Long, Hamish Fulton, Miroslav Mandić). V súčasnom období existuje viacero internetových platforiem bilancujúcich, zhodnocujúcich a interpretujúcich proces chôdze a prechádzky, ktorá intervenuje do umeleckého prostredia.³⁰

4.2 CHÔDZA AKO PROCES

Fúzia života a tvorby, spoluvytváranie a interakcia, ako aj poetizácia reálneho sú znaky umeleckej „prechádzky“, ktoré sa vynárajú pri jednotlivých skúmaných akciách. K ich interpretovaniu je potrebné v tejto chvíli „vykročiť“. Zameriam sa na prechádzku ako proces, na chôdzu, ktorá je limitovaná

Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny, roč. 1, 2007, č. 1—2, s. 66—67.

29 „Učinit z mnoha všedních životních situací HRU, a tím je zbavovat křečovitosti a obludnosti, navracet jim normálnost a přirozenost. (...) Provádět, pořádat – procházky, obědy, výlety, slavnosti, hry, cesty tramvají, nákupy, sporty, rozhovory, módní přehlídky atd. (...) jen trochu jiné.“ KNÍŽÁK, Milan: Co je nutná činnost. In: HAVRÁNEK, Vít (ed.): *Akce, slovo, pohyb, prostor*. Praha: GHMP, 1999, s. 336.

30 Porovnaj odkazy dostupné na internete: [<http://www.thewalkingart.com/>], [<http://walkingartistsnetwork.org/>], [<http://walkart.wordpress.com/>]. Internetové stránky sa zaoberajú prehľadom autorských prístupov k zhodnoteniu chôdze (kráčania) v umeleckej tvorbe.

telesnými alebo predmetnými zásahmi, a na záver spomením prechádzky, ktoré sú skôr motiváciou ku konceptuálne zameranému dielu.

Pokiaľ som hovoril, v súvislosti s textom Michaela de Certeau *Prochádzka mestem*, o vzťahu chôdze k mestu ako paralele reči k jej prehovoru, išlo predovšetkým o zdôraznenie momentu individualizácie priestoru. O subjektivizáciu mestského prostredia ako vopred daného systému jeho transformovaním do osobnej skúsenosti. Chôdza je primárnym gestom tejto individualizácie.

Záujem o prvotné gestá, indexové, efemérne znaky, ako aj o procesuálne aktivity je v druhej polovici 60. rokov zreteľný v tvorbe **Petra Bartoša**. Jeho akcie, ako aj konceptuálne zamerané výzvy a maliarske intervencie sú sústredenými gestami transformujúcimi objektivitu matérie. Hoci sa Bartošova tvorba vzťahuje prevažne k prírodnému prostrediu (prípadne využíva prírodné elementy), v niekoľkých akciách svoju pozornosť zameriava aj na mestský priestor. V akčnom evente *Rozptyl čierneho rastra v snehu* → 1 (1969), necháva prechádzať náhodných chodcov cez línie čiernych pásov vysypaných z rašeliny na snehom pokrytom Hviezdoslavovom námestí v Bratislave. V procese dochádza k preskupovaniu substancií (organogénneho sedimentu a snehu), „znečisťovaniu“ ich pôvodnej materiality. Chôdza vytvára záznam. Raster rašeliny sa narúša následkom difúzie spôsobenej krokmi. V prípade Bartoša je mestské prostredie zaujímavé nie v polohe sociálneho priestoru, ale skôr priestoru anonymného. Ako v tejto súvislosti poznamenal Radislav Matuščík: „*Strata komunikatívnej sily výtvarného diela, prípadne – strata viery v túto silu pokračuje v predpoklade (iba) psychicky pasívnej pseudoúčasti iných. To protirečí snahám o veľké spoločenstvo zážitkov a postojev.*“³¹ Bartošovi nejde priamo o gesto spoluúčasti. Akciu chápe ako privátny podnet, ktorého zmyslom je zaznamenať systém nevedomených intersubjektívnych relácií. V čase, keď je autorovým záujmom skúmanie vzťahu medzi koncentráciou a difúziou, pričom koncentrácia preňho predstavuje „základný pojem existencie“,³² je akcia smerovaná k „rozrušovaniu“ skôr otázkou riešenia problému možnosti vlastného, privátneho vymedzenia

31 MATUŠČÍK, Radislav: ...predtým. *Prekročenie hraníc 1964–1971*. Žilina: PGU, 1994, s. 94.

32 BARTOŠ, Peter: Z autorských programov a akcií. In: *Výtvarný život*, roč. 5, 1970, č. 8, s. 41.

sa voči svetu. Akcia je podmienená záujmom o energiu hmoty. Prechodom autora a iných chodcov nevzniká kolektívne dielo v klasickom význame slova. Proces je deštrukciou pôvodne vytvoreného poriadku (a tým odkazuje k vzťahu človeka k prírode, krajine), a zároveň vytvára novú materiálnu kvalitu, ktorá jeho prostredníctvom vznikla (pôsobenie človeka v meste). Ako už bolo naznačené, akcia priamo súvisí s Bartošovým sústredením sa na materiálové premeny a elementárne gestá (*Osamostatnená liata koncentrácia hmoty*, 1966; *Prvodytky*, 1968; *Nič, bod, posun*, 1969; *Činnosť snehu vo vzduchu a na zemi*, 1969; *Činnosť s hmotou Balnea*, 1970 a i.), ktorých podnet možno nájsť už v procesualno-materiálových performancie japonskej skupiny Gutai, neskôr v minimalizovanejších akciách, akcentujúcich tvorbu prostredníctvom telesnej činnosti – chôdze (Richard Long: *Línia vytvorená chôdzou*, 1967; Milenko Matanović: *Vytvorenie chodníka*, 1968–1969).³³ Spomenuté analógie sa v prvom rade vzťahovali k prírodnému prostrediu. V interpretovanej akcii Petra Bartoša je záujem koncentrovaný viac na časovo-materiálové aktivity ako na prostredie. Z neho čerpá vďaka charakteristickému znaku náhodnosti a anonymnej „pseudoučasti“ chodcov.

V rokoch 1977–1978 organizoval Peter Bartoš pre priateľov a názorovo blízkych umelcov aj pravidelné sobotňajšie prechádzky ako „špecifické kultúrne aktivity s vopred naplánovanou trasou a diskusnou témou viažucou sa k problematike konceptuálneho umenia a možnosťou vytvárania autorských eventov“.³⁴ Z účastníkov stretnutí možno spomenúť Ľubomíra Ďurčeka, Petra Thurzu, Vladimíra Havrillu, Naďu Jarkovskú, Róberta Cypricha, Zuzanu Bartošovú alebo Stanislava Filka. Podobný okruh autorov (doplnený o Jána Budaja, Ladislava Snopka či Vladimíra Havrillu) sa v roku 1978 pravidelne stretával aj v Horskom parku a pri Čunovskom a Rusovskom jazere neďaleko Bratislavy.

33 V súvislosti s Matanovičovou akciou (člen slovinskej skupiny OHO) možno spomenúť neskoršiu akciu Radislava Matuštika *Muž s valcom* (1984) realizovanú v rámci štvrtého „jarného“ *Terénu*, ktorá je však už zásahom prostredníctvom technického nástroja (nie iba vlastným telom).

34 BARTOŠOVÁ, Zuzana: *Napriek totalite*. Bratislava: Kalligram, 2011, s. 170.

Zhodnocovanie a interpretovanie aktu chôdze sa stalo významným prínosom tvorby konceptuálne zameraného umelca **Lubomíra Ďurčeka**. Dňa 19. júla 1972 počas každodennej prechádzky zaznamenával Ďurček všetkých bežiacich ľudí v okruhu širšieho centra, kde sa pohyboval v súvislosti s každodennou trasou vymedzenou bydliskom a pracoviskom. Fotokoláž tejto udalosti (*Evidencia – 85. eventov v Bratislave*) preniesol → 2 do mapy Bratislavy aj s presným časovým rozpisom jednotlivých behov. Náhodná, i keď nie neobvyklá situácia na ulici, sa stala predmetom súkromného výskumu, ktorý bol vo svojej neexaktnosti a nevedeckosti podriadený iba autorovým subjektívnym preferenciám – jeho pohybu v rámci mesta určeného bydliskom a vnímavému sledovaniu okolia. Zároveň je možné Ďurčekov spôsob sledovania a zaznamenávania (ne)obvyklého pohybu chápať ako jeho „divácku“ účasť na predstavení, ktorého javiskom je samotná ulica. Verejný priestor je sociálne-kontaktným prostredím, v ktorom sa rôzne vzťahové a situačné aktivity menia na „hru rolí“, ktoré na seba ako jeho účastníci berieme.

Viacnásobné Ďurčekove akcie odkazujú k motívu kráčania, s dôrazom položeným na jeho „rituálnu“ i ironizujúco-apelatívnu funkciu. Dňa 20. mája 1976 realizoval *Prechádzku* centrom Bratislavy, zaznamenanú formou vyznačenia trasy do mapy. Čierna línia (A – koncentrácia) predstavuje meditatívnu trasu. Prechádzku, v ktorej sa autor sústreďuje na vlastné introspekčné procesy. Biela línia (B – koncentrácia) dokumentuje miesta vnímania okolitého prostredia. Mapa zachytáva aj miesta prechodov z mentálneho prostredia subjektu do vonkajšieho mestského exteriéru. Časovo vymedzená chôdza (1 hodinu) je prechodom mesta i vlastným mentálnym priestorom. Grafická partitúra záznamu evokuje situacionistické mapy založené skôr na rozdrobení a znovuvytvorení (mentálneho) priestoru. Kolážovanie ich ústrižkov malo vytvoriť v situacionistickej teórii psychogeografie nové vnímanie priestorových vzťahov odzrkadľujúcich nové zmýšľanie. Ďurček vstupuje do konkrétneho prostredia a konkrétnej mapy. V prvej fáze na seba necháva pôsobiť realie mesta a ostatných chodcov, v druhej, meditatívnej, sa venuje skôr „obchádzaniu“ a hľadaniu vlastného stredu. Jeho chôdza je v tomto rozmere v rozpore so situacionistickou metódou

dérive a omnoho bližšie má k „uvedomenej chôdzi“ ako forme (zenového) meditačného cvičenia.³⁵

V rokoch 1980–1982 vznikol prvý Ďurčekov film, ktorý tematizoval práve motív prechádzky. *Vychádzka* zachytáva autora krá- → [4] čajúceho bratislavskými ulicami, osvojovanie a zažívanie priestoru, ktorý dôverne pozná. Úsmevnou epizódou krátkeho filmu je poklonenie sa buste hrdinky na fasáde domu, pričom až následný záber odhalí, že ide iba o zaviazanie šnúrky na topánke. Ďurčekova *Vychádzka* využíva metódu fragmentarizácie záberov ulice, antisujetového filmu, narúšanie logickej kontinuity. Častý motív chôdze pasážou odkazuje k prechodu „útrobami“ mesta. Film končí scénou, pri ktorej sa autor ocitne na druhej strane Dunaja, v Petržalke. Pasáž, do ktorej predtým vstúpil, je tak symbolom časopriestorovej skratky. Záber na tečúci Dunaj, jeho prúd, odkazuje k počítačnej scéne filmu, ktorá sprítomňuje „tok“ a ruch ulice. Záver filmu je tak odkazom k hľadaniu analógie medzi prírodnými a spoločenskými javmi, medzi krajinou a sociálnou štruktúrou.

Akcentovanie motívu chôdze sa prejavovalo v akciách alternatívneho zoskupenia Terén. Ako napovedá názov združenia, akcie boli koncentrované najmä do krajiny. Objavujú sa však medzi nimi aj niektoré, ktoré prekračujú hranicu prírodného a realizujú sa v industriálnych zónach, v prímestských častiach či v samotnom meste.

V rámci *prvého Terénu* realizoval Ľubomír Ďurček formálne jednoduchý, ale výrazovo pôsobivý event nazvaný *Akcia* (1982). Séria → [5] fotografií a textové libreto prezrádza priebeh: autor na „Somárskej“ lúke nad Bratislavou píše listy.³⁶ Postupne ich krčí a nakoniec spáli. V bielom tričku sa následne váľa po spálenisku, čoho dôsledkom sú viditeľné stopy na látke. Vzápätí autor odchádza do mesta, aby sa takto „poznačený“

35 Porov.: BATCHELOR, Martine: Uvedomělá chůze. In: *Zen*. Praha: Aurora, 2001, s. 91–93.

36 Pri osobnom stretnutí s autorom uviedol, že ich formuláciu si presne nepamätá, ale pamätá si ich obsah, pričom významový dôraz bol pri ich písaní kladený na adresáta. Dokumentácia je zostavená do podoby autorskej knihy s názvom *Akcia*. Nápis „Akcia“ na prebale knihy je vyskladaný zo zápaličiek, ktoré sú prekryté čiernou látkou tak, že nápis vidno iba ako reliéf, čím Ďurček aj vo formálnom stvárnení dokumentácie umocňuje význam samotného procesu.

poprechádzal rušnými ulicami. Samotná prechádzka ostáva bez komentára, lebo, ako upozornil Radislav Matuščík, „v podstate a povahe jeho výpovede je podmienka samotného prekonania ‚vzdialenosti‘ medzi interpretujúcim a adresátom“. ³⁷ Okoloidúci chodci „čítali“ indexové znaky spáleného listu na Ďurčekovom tričku. Na ich fantázii bolo utvoriť si príbeh, ktorý viedol k tomuto „poznačeniu“. Akcia pálenia má výrazný rituálny podtext. Róbert Cyprich v texte *Ex alio loco* písal o „výnimočnej liturgickosti tohto činu“, ³⁸ ktorý na základe deštruktívnej funkcie ohňa zároveň poukazuje na očistenie, znovuobnovenie. ³⁹ Ďurček sa v procese písania, pokrčenia a následného pálenia listov očisťoval od minulého, aby sa mohol následne vrátiť do mesta – priestoru, v ktorom žije. V akcii príroda i mesto zohrávajú svoj antagonistický význam vo vzťahu rozvíjajúcim dialektiku: príroda – mesto, jedinec – kolektív, samota – spoločnosť. Poznačenie predošlou udalosťou je síce viditeľné, stopy sa ale rozmanitým vnemom mestskej ulice strácajú. Všíma si ich iba pozorný chodec, avšak čo je dôležitejšie, vníma ich sám autor, ktorý sa po svojom prechodovom rituáli vracia naspäť do spoločnosti premenený.

Úvodnou udalosťou spomenutého „letného“ terénu bola akcia *Staking out of Claim* (1982) koncipovaná **Radislavom Matuščíkom**. → 6 Bola prechádzkou malokarpatským okolím Bratislavy, pričom nevynechávala ani prímestské časti (Dúbravka, Krasňany, Rača). Hoci sa motív akcie blíži skôr „thoreauovskému“ princípu chôdze ako „úniku“ do prírody, ⁴⁰ chodec v nej zažíva aj mesto (predmestie, industriálne zóny, autostráda). Opúšťa ho, aby sa do neho opätovne navrátil. Koncept akcie je založený na chôdzi a mlčaní. Celá oblasť územia (*claim*) je vymedzená husľovými kolíčkami

37 MATUŠČÍK, Radislav: *Terén, alternatívne akčné zoskupenie 1982–1987*. Bratislava: SCCA Slovensko, 2000, s. 36.

38 CYPRICH, Róbert: *Ex alio loco*. In: *Tamže*, s. 142.

39 Manfred Lurker v tejto súvislosti uvádza podobnú etymológiu gréckeho slova pre oheň – *pyr* a latinského *purus* – čistý. Porov.: LURKER, Manfred (ed.): *Slovník symbolů*. Praha: Knižní klub, 2005, s. 345.

40 Henry David Thoreau (1817–1862) bol americký básnik, pútnik, filozof a zememerač, zakladateľ žánru prírodnej esejistiky. Jeho významná novela *Chôdza* zakladá zásady transcedentalizmu a hľadá odpovede na zmysel chôdze a putovania. Porov.: THOREAU, Henry David: *Chůze*. Praha: Dokořán, 2010.

v teréne, ktoré určujú stanovišťa – ich charakter strieda intaktné a kultivované miesta.⁴¹ Akcia, ktorá má dve po mesiaci realizované fázy (prvá fáza *Opening* sa realizovala 2. júna 1982, druhá *Inspection* 1. júla 1982), sa končí vyhlídkou na vytýčené územie, ktorá je zároveň kontrolou a spomienkou na vlastným telom „osvojenú“ zónu.⁴² *Staking out of Claim* pracuje s vizuálnym záznamom v mape, ktorý kopíruje cestu i miesta osadenia kolíčkov. Fotografie dokumentujúce priebeh ukazujú ich osadenie na rôznych miestach (stromy, verejné osvetlenie, most, rozvodná elektrická skriňa). Výsledná mapa zaznamenáva prechádzku ako systém nadobudnutého zážitku i obohatenie prírody a mesta o drobnú intervenciu. Kolacionuje realitu s topograficky zaznamenaným plánom. Ako píše v súvislosti s ideológiou mapy Michel de Certeau v texte *Vynalézání každodennosti*: „Mapa je totalizujúci scénou, na níž jsou prvky disparátního charakteru sdruženy a vytvářejí obraz určitého ‚stavu‘ geografického vědění, odkazuje jako do kulis svého ‚před‘ nebo do svého ‚po‘ operace, jejichž je následkem nebo předpokladem.“⁴³ Z akcie zostáva záznam, na základe ktorého je možné vytvoriť vždy novú prechádzku.⁴⁴ Symbolický aspekt, obsiahnutý v použití ladiacich huslových kolíkov a pokynu mlčania, je v odkaze plného koncentrovania sa na zvuky a vizuálne podnety okolia. Nerušiť, iba označením mierne premieňať prostredie, je výzvou k osobnému, počas jej trvania verbálne nezdieľanému zážitku.

41 K popisu a fotodokumentácii akcie porov.: MATUŠTÍK, Radislav: *Terén, alternatívne akčné zoskupenie 1982–1987*. Bratislava: SCCA Slovensko, 2000, s. 16–19.

42 V dňoch 12.–15. októbra 1969 realizoval Richard Long dielo *Walking sculpture* (Chodiacu skulptúru, 1969). V oblasti Wiltshire v južnom Anglicku vytvoril prostredníctvom chôdze neviditeľný štvorec (pričom vždy zaznamenal presný čas chôdze). V nasledujúcich troch dňoch zväčšoval jeho obvod (a priamo úmerne sa predlžoval aj čas „vzniku“ štvorca) až vytvoril pole sústredných štvorcov v krajine. Línie zanesené do mapy tak vytvárali akúsi minimalistickú kresbu v krajine.

43 CERTEAU, Michel de: *Vynalézání každodennosti*. In: BENZA Alban / HUBINGER, Václav (eds.): *Cahiers du Cefres 10: Antologie francouzských společenských věd. Téma: Město*. Praha: Francouzský ústav pro výskum ve společenských vědách, 1996, s. 85.

44 Fenoménom mapy a mapovania sa zaoberala výstava *Mapy: Umelecká kartografie v strednej Európe* kurátorskej dvojice Daniela Čarná, Lucia Gregorová, ktorá sa realizovala na pôde GMB a SNG 29. júna–28. augusta 2011. Z hľadiska predstavených akcií možno analógiu k Matuščíkovmu *Staking out of Claim* nájsť v *Chodeckých kusoch* Milana Adamčiaka z konca 60. rokov alebo v neskoršom projekte českého umelca Milana Maura *Cesta za slnkom* (1988).

Mestské reálie, dynamicky sa premieňajúce prostredie a predovšetkým motív kodifikovania a interpretovania výsekov reality sú rozpoznateľné v cykle akcií **Petra Rónaia** *Hľadač motívu* (1988). Sériá foto-akcií → 7 súvisí s plenérovou tradíciou, v ktorej umelci hľadajú inšpiráciu v krajine.⁴⁵ Rónai ju nachádza v Petržalke, práve budovanom sídlisku, ktoré je v prudkom kontraste k idylickému prírodnému prostrediu. Vo fotografiách si prisvojuje realitu panelového sídliska, v ktorom „odkrýva“ vizuálne odkazy k autorom raného modernizmu. V sérii *Malevičova ulica*⁴⁶ odkazuje na analógiu unifikovaných panelových kvádrov sídliska k emblematickým dielam menovaného ruského avantgardného autora. Štvorec prázdneho rámu, ktorý autor inštaluje do rôznych prostredí, akcentuje Malevičovú tézu o myslení ako čistej skutočnosti matérie, rozprášanéj v tom, čo nazývame hmatateľnou materialitou. Rónaiov postup zdôrazňuje suprematistické „vnímanie“ na úkor „prehliadania“. Václav Macek v katalógu *In Medias Res* v tejto súvislosti píše: „Rónai dokumentuje fakty, ktoré akoby nahrádzali tzv. umenie, ktorého produkty sa vonkajškovo nepodobajú realite, kdežto fakty zaznamenané technickým médiom sa podobajú a zároveň sú umením.“⁴⁷ V akte „zaznamenania“ dochádza k prepojeniu s druhým výrazným inšpiračným zdrojom Rónaiovej tvorby. Tým sú myšlienky hnutia dada a Marcela Duchampa, predovšetkým aspekt „redymadeizácie“ skutočnosti. Realitu prostredníctvom orámovania a technického zaznamenania povyšuje na dielo.⁴⁸

45 Interpretáciou takéhoto hľadania motívu bola napríklad akcia Vladimíra Kordoša a Mateja Kréna *Výlet na motív* uskutočnená v rámci tretieho jesenného *Terénu* v roku 1983. V nej realizovali výlet z Bratislavy do Plaveckého Podhradia a po minimálnom čase maľovania „krajinky“ sa vrátili naspäť.

46 Ulica s týmto názvom v Bratislave neexistovala a ani neexistuje.

47 MACEK, Václav / HRABUŠICKÝ, Aurel: *Peter Rónai: In Medias Res*. Bratislava: Fotofo, 2000, s. 84.

48 Pendantom môže byť *Akcia* Roberta Wittmana z roku 1966, v ktorej obrazovým rámom vymedzoval na pražských uliciach vizuálne, esteticky nosné detaily. Wittmanovým záujmom bolo prezentovať nezmenenú, neinterpretovanú situáciu ako optimálne umelecké dielo. Podobný motív nachádzam u autorky Marjorie Strider, ktorá v akcii *Street Work* (Pouličná práca, 1969) kládla prázdny obrazový rám na rôzne miesta v New Yorku, čím vytvárala „instantné“ maľby formou privlastnenia výseku reality. Porov.: LIPPARD, Lucy R.: *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Los Angeles: University of California Press, 1997, s. 91.

Apropriovanie hmotných (rozvodná skriňa, panelové bloky) i nehmotných (vlastný tieň) objektov je formuláciou názorového stanoviska ku skutočnosti. Je tým, čo Kazimír Malevič vo vzťahu k maliarskej tvorbe pomenoval ako proces, v ktorom „*vnímání přechází do oblasti představ, do psychického aktu, tedy do viditelnosti, tehdy začíná první stupeň formulace vnímání, totiž přání vytvořit z něho něco reálného, viditelného, hmatatelného*“.⁴⁹ Pre Petra Rónaia je výsledok „hľadačstva“ jeho vlastným virtuálnym (auto)portrétom. Prechádzka ako prostriedok utvárania vlastnej identity.

Inú formu „prechádzky“, založenej skôr na apelatívnej výzve, nachádzame v akcii **Petra Kalmusa** *Dajte šancu mieru*. Realizovaná (s asistenciou Dušana Caňa) bola v roku 1981 v Košiciach. Autor v nej vo večerných hodinách naukladal na káru rozličné železné predmety a do prednej časti umiestnil príklop z protiatómového bunkra s kriedovým nápisom „*Dajte šancu mieru (John Lennon)*“.⁵⁰ S károu prechádzal po košických uliciach a zastavoval v konkrétnych kaviarňach (za účelom oboznámenia priateľov s pripravovaným gramokonzertom s Lennonovými skladbami), aby bola napokon akcia prerušená zásahom Verejnej bezpečnosti a odvedením účastníkov na výsluch. Jednoduché a jasné libreto akcie poukazuje na „panoptikálne“ mocenské prostredie nerešpektujúce liberálnejšie prejavy. V podstate nekonzfliktný nápis, ktorý poukazoval na dôležitosť mieru, bol vyhodnotený ako provokácia a akcia bola na jeho základe prerušená. V analýze mocenského dispozitívu popisuje Michel Foucault inštitucionálne vyžiadajúcu disciplínu ako techniku na usporiadanie ľudských multiplicít, ako aj kontrolný aparát vo vzťah systému k individu. ⁵¹ Akcia Petra Kalmusa bola v tomto prípade sebaaprezentáciou autora ako výraznej individuality, ktorá sa snažila vystúpiť z davu. Zmyslom akcie bola pocta J.Lennonovi a jeho ideálom, ako aj upozornenie na potrebu pacifistického postoja v riešení konfliktov.

V tom istom roku (1981) zorganizoval Kalmus akciu k *Pocte Johnovi Lennonovi*, v ktorej (spolu s Michalom Horňákom a Igorom → 8)

49 MALEVIČ, Kazimír: *Suprematické zrkadlo: Texty k bezpredmetnosti*. Praha: Brody, 1997, s. 182.

50 Akcia sa konala pri príležitosti prvého výročia tragickej smrti J.Lennona.

51 FOUCAULT, Michel: *Dozerať a trestať*. Bratislava: Kalligram, 2004, s. 216.

Đurišinom) umiestnil pamätnú tabuľu na fontánu v centre Košíc. Podľa slov Petra Kalmusa vydržala tabuľa na mieste 32 hodín a potom bola odstránená. Na akciu reagoval aj kanadský *The Calgary Herald*, keď 17. decembra 1981 napísal: „*Odozvy umelcov žijúcich v krajinách s politickým útlakom patria medzi najvýrečnejšie príklady toho, čo Lennon a jeho hudba symbolizovali.*“⁵²

Charakter prechádzky ako apelu, výzvy či provokácie je možné nájsť v kontexte dejín umenia pomerne často. Už v 60. rokoch realizovala japonská umelkyňa žijúca v USA, Yayoi Kusama, viacero odvážnych happeningov v newyorských uliciach zameraných predovšetkým na antivojnovú tematiku a ideály „love forever“. V roku 1966 realizovala *Walking piece* (Prechádzku), v ktorej tematizovala vo veľkom meste pocit cudzinca, ktorý si v sebe nesie množstvo (vy)myslených, stereotypných predstáv, ktoré do neho projektuje okolie.⁵³ Príkladom umelca, pre ktorého sa sebaaprezentácia stala zdrojom umeleckých aktivít, je Günter Brus. V akcii *Wiener Spatziengang* (Viedenská prechádzka) z roku 1965 vychádzal zo svojho dlhodobejšieho konceptu sebaomalovania, ktorý tentoraz prezentoval verejne. Nahý, na bielo pomalovaný umelec, s čiernou čiarou rozdeľujúcou zvisle telo na dve polovice, sa prechádzal ulicami Viedne.⁵⁴ Zvnútorňenie a intímnosť aktu (seba)malby bolo zrušené pohľadom chodca.

V súvislosti s prepájaním gesta a sociálnej reakcie možno spomenúť akcie z cyklu *Catalysis* (Katalýzy) Adrian Piper. V provokatívnych, znepokojivých výstupoch (prechádzala sa s ústami vyplnenými špinavou bielizňou, s balónom pripivneným na ušiach, nose či vlasoch, v tričku s vlastnoručným nápisom: „Čerstvo natreté!“) exhibovala na ulici s cieľom vyvolať zmenu spoločenského myslenia, prehodnocovať otázku „čo je normálne“, a vyzývala k hlbšej reflexii osobného stanoviska na úkor podľahnutia všeobecnej mienke.

52 Z archívu Petra Kalmusa.

53 V performance sa Y.Kusama teatrálnym spôsobom exponujúci stereotypnú predstavu o exotickej „kráske z východu“ prechádzala oblečená v ružovom kimone, klobúku a s bielym slnečníkom s kvetmi po Manhattane. Zároveň sa pohrávala s myšlienkou akéhosi novodobého nomádstva – dobrovoľného „bezdomovca“, pre ktorého je neustále cestovanie únikom pred vlastnou vrodenu identitou.

54 Brus bol počas akcie zatknutý a obvinený z rušenia verejného poriadku.

V rámci umenia „východoeurópskeho bloku“ získaval motív prechádzky veľkú obľubu. Dôvodom bola predovšetkým možnosť širšieho sociálneho pôsobenia (Branco Dimitrijevič: *Náhodný okoloidúci*, 1973), nepostrehnuteľné vstúpenie do davu s cieľom intersubjektívneho prieskumu (Tomislav Gotovac: *Žobranie*, 1980) alebo práve zviditeľnenie apelatívneho gesta. Kalmusovej výzve je azda najbližší happening Bogdanky Poznanovič *Akcja so srdcom* (1970), v ktorej skupina nesie ulicami Nového Sadu rozmerný červený srdcový objekt s nainštalovaným metronómom.⁵⁵ Autorka prostredníctvom akcie zdôrazňovala humanisticko-pacifistický odkaz (tikanie metronómu ako odkaz na tlkot srdca i tikot časovanej výbušniny). Sériou eventov *Lenin v Budapešti*, s citelne kompromitujúco-ikonickým kontextom, sa prezentoval v 70. rokoch juhoslovanský umelec Bálint Szombathy. V geste, v ktorom sa s portrétom Lenina nechal fotografovať na rôznych komunizmom poznačených miestach (pred múrom domov so stopami guliek z 50. rokov, pod bránou, kde bola napísaná výzva: „Žobranie a podomové obchodovanie zakázané“ a pod.), je už zreteľný kriticko-politický akcent.⁵⁶ Prechádzka ako manifestačné vystúpenie v krajinách poznačených socializmom v istom zmysle suplovala absenciu občianskej slobody.

Viac na poetizujúci aspekt ako na demonštratívnu prechádzku sa upriamili **Dezider Tóth** v inštruktáži k akcii *Korunovácia* (1985), → 9 realizovanej v rámci podujatia *Pamiatky a súčasnosť IV*. Témou praveľného podujatia zameraného na interpretáciu bolo „Dieťa v meste“, čomu Dezider Tóth prispôbil celkový koncept. Dieťaťu uviazal na sandále malé vreckové zrkadielka a nechal ho v nich prejsť po časti tzv. korunovačnej cesty v okolí Dómu sv. Martina v Bratislave. Zrkadielka sa chôdzou rozbili, zanechali svoje úlomky na dlažbe. V jednoduchom akte sa ukrýva

55 Akcia B. Poznanovič pripomína pouličnú intervenciu Michelangela Pistoletta *Guľa z novín* (1966), v ktorej kotúľal obrovskú kaširovanú guľu ulicami Turína (akcia je zachytená ako filmový dokument *Buongiorno, Michelangelo*), aby nakoniec skončila v galérii ako súčasť objektu *Glóbus* (1966–1968).

56 Porov.: SZOMBATHY, Bálint: Akčné umenie v bývalej Juhoslávii a jej nástupníckych štátoch v rokoch 1969–1999. In: *Dart*, roč. 2. 2000, č. 2–3, s. 63. Upozorníme, že B. Szombathy akciu viacnásobne opakoval. Na Slovensku ju pod názvom *Lenin v Bratislave* (2001) realizoval v rámci medzinárodného sympózia akčného umenia *Actinart*.

rozpoznaiteľný sémantický význam. Črepy zrkadla odrážajú svoje okolie – mesto v miestach jeho neprítomnosti.⁵⁷ Vťahujú m(i)esto do seba a vytvárajú jeho ikonický obraz. Druhou „zrkadlovou“ alegóriou je historický motív. Naša skutočnosť je obrazom dejinných udalostí, ktoré nás predchádzajú. Ich postupným „rozrušovaním“, zabúdaním, sa mení i obraz našej prítomnosti. Prechádzka dieťaťa je tu iniciatívnym vstupom do mesta, znovukoronáciou „stratenej“ historickej cesty a vytesňovanej histórie. Cesta sa znovuobjavuje v „zobrazení“ spektra mesta prostredníctvom jeho ikonického „pomenovania“ zrkadlom. Taliansky polyhistor Umberto Eco v štúdiu venovanej problematike zrkadla označil zrkadlo za nástroj „absolútnej ikony“, ktorá ponúka duplikát stimulačného pola.⁵⁸ Jeho rozbitie prostredníctvom procesu chôdze je v akcii Dezidera Tótha možné interpretovať ako relativizovanie „obrazu“ Bratislavy ako slávneho korunovačného mesta. Mesto približuje „detský“ nezaťažený pohľadom, a zároveň predkladá úvahu nad mestom ako výsledkom predošlých deštrukcií (rozbití jeho historického obrazu).

4.3 CHÔDZA A JEJ LIMITY

Predmetom state sú akcie, ktoré vychádzajú zo skúmaného motívu, ale kladú mu isté obmedzenia. Tie spočívajú v narušení, usmernení či prekážaní v slobodnom pohybe prostredníctvom autorskej intervencie (Ján Budaj a DSIP: *Prehradenie*, 1979; Ľubomír Ďurček: *Rezonancie*, 1979;) alebo limitov, ktoré si kládol autor sám (Ľubomír Ďurček: *Horizontálny a vertikálny pohyb (Transfigurácia)*, 1979).

Detailnejšiu analýzu venujem akcii *Prehradenie* v koncepcii **Jána** →10 **Budaja** (za spoluúčasti DSIP), ktorá sa uskutočnila v rámci udalosti *Týždňa pouličného divadla*, v roku 1979. Predstavuje reprezentatívnu akciu

57 Na tento moment upozornil v esejí *O jiných prostorech* Michel Foucault, keď píše: „Zrcadlo je konec konců utopie, neboť je to umístění bez místa. V zrcadle se vidím tam, kde nejsem, v neskutečném virtuálním prostoru.“ FOUCAULT, Michel: *O jiných prostorech*. In: *Myšlení vnějšku*. Praha: Herrmann & synové, 1996, s. 76.

58 Porov. ECO, Umberto: *O zrcadlech a jiné eseje*. Praha: Mladá fronta, 2002, s. 23.

svojej doby, v ktorej nehybné telo ležiace na ulici bolo znakom nielen provokatívneho a asociálneho správania, ale obsahovalo aj rozmer zvecnenia pocitovej situácie človeka v normalizovanej spoločnosti. Zahatanie úzkej uličky prepájajúcej Nám. 4. apríla (dnes Hlavné) s Primáciálnym námestím skupinou ležiacich účastníkov akcie korešpondovalo s konfrontačným zámerom DSIP. Išlo, ako poznamenáva Ján Budaj, o „zmenu vedomia u individua, očistenie a znovu získanie stratenej skutočnosti, prostredníctvom zintenzívnej udalosti“.⁵⁹ Zážitok intenzívnej životnej udalosti sa stal prostriedkom osobnostnej zmeny. Akciu, ktorej základom bola skupina ležiacich tiel „prekážajúcich“ v úzkej ulici plynulej chôdzi, charakterizoval Tomáš Štraus vo svojom dobovom texte *Umenie kontestácie, kontestácia umenia (Poznámky k domácej scéne okolo roku 1979)*: „Účelom týchto akčných etúd však nebol iba sociologický prieskum správania pomerne ešte nesporne mladého obyvateľstva, pochádzajúceho prevažne z dedinského prostredia v prvej či druhej generácii. Bezprostredným podnetom kontestácie pre účastníkov sa stali predovšetkým pocity a zážitky človeka, ktorý leží bezvládne na ulici. V tejto zvláštnej a vypätej situácii išlo o pochopenie seba, svojich možností a vzťahov k iným ľuďom. Sebaobetovanie ako poznanie a sebaopoznanie.“⁶⁰

V prípade akcie nešlo o nebadaný prienik do skutočnosti. V podstate sa každodennej realite vymykala. Skupina ležiacich ľudí na chodníku nebola v socialistickej spoločnosti rozhodne „bežnou realitou“. Navyše bola momentom nežiaducim, ako dokázal zásah Verejnej bezpečnosti, ktorú privolali pobúrení občania. Z hľadiska fenomenologicky zameranej interpretácie sa v nej vyjavuje základný predmet: telo, či už personálne (subjekt), alebo existenciálne (vzťahujúce sa nielen k sebe, ale aj k situácii, v ktorej sa nachádza). Telo je primárnou súčasťou nášho bytia, je podmienkou života

59 BUDAJ, Ján (ed.): *Info DSIP*. Bratislava, 1981. Samizdat, nepag.

60 ŠTRAUS, Tomáš: Umenie kontestácie a kontestácia umenia. In: *Výtvarný život*, roč. 35, 1990, č. 9, s. 21. Možno doplniť, že dôraz je kladený na prítomný okamih, na subjektívnu sociálno-psychologickú potrebu, ktorá cez angažovanosť, „sebaodhalujúcu úprimnosť“ môže viesť k poznávaniu a aktivizácii okolia. Pre akcie DSIP tak platilo to, čo pri performance 70. rokov akcentoval Milan Knížák: „*Touha po zvýznamení vlastného života, po porozumení sama sobe skrze obětování.*“ KNÍŽÁK, Milan: Performens jako vývoj i jako degenerace. In: *Sborník památce Jiřího Padrtý*. Praha, 1985. Samizdat, s. 60.

a prežívania. Všetkým, čím sme, sme vďaka telu. Telo je „mierou vecí“, ktorá podmieňuje naše vnímanie, je výrazom nášho postavenia vo svete. Predstavuje univerzálnu látku sveta a môžeme povedať, že na základe neho sme. Ako upozornil francúzsky fenomenológ Maurice Merleau-Ponty; sme vidiaci i viditeľní, dotýkajúci sa i dotýkaní.⁶¹ Pri akcii pracuje umelec s daným primárnym nástrojom – svojím telom. Vstupuje na ulicu, kde sa dostáva do kontaktu s telami druhých. Tento kontakt je prítomný stále.⁶² V prípade akcie *Prehradenie* sa (personálne) telo radikalizovalo vstúpením v priestore do situácie, ktorá mu nie je vlastná. Telo je vždy situované (je momentom situácie) a zároveň je vykonávateľom komunikácie. Je nositeľom kognitívneho procesu z hľadiska ľudskej existencie. Lokalizovaním tela do situácie, ktorá mu neprislúcha (ležanie na ulici), na seba berie úlohu existenciálneho znaku – je tematizovaním výrazu postavenia vo svete.

Nemohúcnosť či pasivita umelca vyvoláva reakciu druhého, ktorého sa takéto konanie „dotýka“. Je nútený prispôbiť svoje telo telu druhého. Práve na tejto „dvojsituácii“, vzťahu ja – ty, je založený koncept akcie. V tomto prípade je telo neustále angažované, je nástrojom spoluzitelia. Chápeme ho ako miesto, v ktorom sa stretáva spoločenská situácia s osobným prežívaním. Hoci výrazovosť gesta je v porovnaní s mnohými zahraničnými performance (hlavne body-artového charakteru) málo radikálna, predsa len predstavuje decentralizáciu a reorganizáciu na základe vlastného tela. To sa stáva prostriedkom k úniku smerom k slobodnému jednaniu, ktoré je základom ľudskej existencie ako takej. Povedané fenomenologickým jazykom: „*Opuštění tělesného ekvilibria a průchod tělesným disekvilibrím je nezbytným předpokladem pro to, abychom mohli jakýmkoliv způsobem překračovat horizont dané situace a vydávat se vstříc novým možnostem.*“⁶³

61 Porov.: MERLEAU-PONTY, Maurice: *Viditelné a neviditelné*. Praha: OIKOYMENH, 2004, s. 140.

62 Kontakt je výsledkom chiazmy tela a sveta, ktorú Merleau-Ponty objasňuje: „*Tělo jakožto viditelná věc je obsaženo v této velké podívané. Avšak mé vidoucí tělo nese toto viditelné tělo a spolu s ním i vše, co je vidět. Jedno je vloženo do druhého a obojí se navzájem splétá.*“ In: *Tamže*, s. 141.

63 KOUBA, Petr: Tělesnost a myšlení na pomezí individuálního bytí. In: *Filosofický časopis*, roč. 56, 2008, č. 5, s. 657

Pokiaľ by som použil dôslednejšiu interpretáciu, môžem povedať, že takéto konanie smeruje telo k „desocializácii“, keďže ho vymaňuje z rámca sociálnych konvencií. Telo by v takomto prípade unikalo mimo seba, stalo by sa „priestorom“, v ktorom sa zbavuje vlastnej individuality a smeruje k anonymite. Gilles Deleuze s Félixom Guattarim vo svojej postexistenciálnej analýze charakterizujú takéto telo ako „telo bez orgánov“, ako pole „asubjektívnej individualizácie“, ako „limit“. ⁶⁴ Z hľadiska ich interpretácie telesnosti možno akciu *Prehradenie* chápať ako konglomerát intenzívnych afektov „stelesnených“ do gesta, v ktorom telo nielen splýva s emocionalitou, ale je i „platformou“, z hľadiska ktorej vykazuje intímnu spriaznenosť s myslením. Deleuze s Guattarim píšú: „*Odrhnout vědomí od subjektu, aby se stalo nástrojem průzkumu, odrhnout nevědomí od označování a interpretace, a vytvořit z něj takto skutečnou produkci určitě není o nic více ani méně obtížné než odrhnout tělo od organismu.*“ ⁶⁵

Zmysel akcie je skôr vo vedomom dôvode k jej uskutočneniu ako v pasívnom ležiacom tele, ktoré vníma chodec. V tomto prípade je telo signifikantom (telo autora) i signifikátom (telá chodcov). Je nástrojom reprezentácie práve na základe svojej objektivizujúcej funkcie – telo má každý a to nás spája. V prípade *Prehradenia* sa telo nerozplýva, nestráca. Akcentuje kontakt, ktorý je vždy výsledkom interakcie či konfliktu na úrovni intersubjektívnej (ja – ty), sociálnej (ja – spoločnosť) či introspekčnej (ja – ja). ⁶⁶

V rámci *Týždňa pouličného divadla* sa realizovalo viacero projektov, ktoré sa charakterovo zameriavali na aktivizáciu ľudí na ulici. Okrem spomínaného Jána Budaja sa zapájala aj širšia skupina neprofesionálov (Jozef Schöttl,

64 Porov.: DELEUZE, Gilles / GUATTARI, Felix: 28. listopad 1947 – Jak ze sebe udělat „Tělo bez orgánů“. In: *Tisíc plošin: Kapitalismus a schizofrenie II*. Praha: Hermann & synové, 2010, s. 171n. K téme pozri aj: KOUBA, Petr: Tělesnost a myšlení na pomezí individuálního bytí. In: *Filosofický časopis*, roč. 56, 2008, č. 5, s. 661–666.

65 DELEUZE, Gilles / GUATTARI, Felix: 28. listopad 1947 – Jak ze sebe udělat „Tělo bez orgánů“. In: *Tisíc plošin: Kapitalismus a schizofrenie II*. Praha: Hermann & synové, 2010, s. 183.

66 K štruktúre vzťahovej relácie akcií DSIP porovnaj: BUDAJ, Ján (ed.): *Info DSIP*. Bratislava, 1981, samizdat, nepag. Porovnaj reprint: BUDAJ, Ján: Realizované a pripravované situácie – niektoré príklady (reprint). In: *Flash Art – Czech & Slovak Edition*, roč. 3, 2009, č. 10, s. 46–47.

Gabriel Levický, Vladimír Archleb), ako aj členovia divadiel *Labyrinth*, *Faust*, *Pegasník* a združenia *Pomimo*. Výrazne na udalosti participoval **Lubomír Ďurček**, ktorý pre ňu vytvoril viacero projektov. Nerealizované zostalo libreto k plánovanej akcii *PROSÍM, OBRÁŤTE MA SPRÁVNÝM SMEROM, PROSÍM* (1979). Motívom boli štyri postavy zabalené v škatuliach, →¹¹ ktorých vonkajšie steny boli namaľované farbou ľudskej pokožky a vnútorné vytapetované novinami. Takto „obmedzené“ sa mali pohybovať po pešej zóne, odkázané na pomoc v orientácii od okoloidúcich. Mestské rekvizity (lavičky, stromy, fontány, pútače a i.) sú chápané ako prekážky, ktorým je potrebné sa vyhnúť. Návod v sebe implikuje niekoľko určujúcich dobových príznakov: masovú mediálnu manipuláciu, stratu a neschopnosť orientácie, dehumanizáciu, nevyhnutnosť medziľudského kontaktu ako určujúceho faktoru komunikácie. V sústredenejšej analýze libreta môžeme rozpoznať napätie medzi mimikry farby ľudskej pokožky (ktorá symbolizuje ľudskú prítomnosť) a mediálne „znečistenou“ vnútornou stranou, ktorá prináša súbor textov a technických obrazov ako reprezentantov pojmového sveta, na ktorý je chodec odkázaný. Ďurček pracuje s motívom dezinformácie a fikcie. Informácie, na ktoré chodec hľadá, okolitý svet nepopisujú ani neinterpretujú, ale zakrývajú ho a deformujú.⁶⁷ Človek sa nachádza v situácii plnej závislosti na okolí, keďže technické obrazy mu jeho vedomosť a ponímanie priestoru znemožňujú.

V období neskorototalitnej spoločnosti Ďurček revidoval odkaz teoretika médií Marshalla McLuhana zo 60. rokov o mediálnom svete ako forme extenzie človeka. Médium vystupuje ako nástroj, prostredníctvom ktorého je človek izolovaný. Aj v prípade socialistickej spoločnosti je médium posolstvom, avšak posolstvom reprezentujúcim nie stav plurality, ale unifikácie. Námet akcie nezohľadňuje iba lokálny kontext, ale vyjadruje sa aj k všeobecným ukazovateľom odcudzenia, dehumanizácie sveta. Ideové činitele, snahy a ciele sa v ňom rozpúšťajú do redukovaných pojmov. Ako upozornil filozof Herbert Marcuse, hodnoty sú racionalizované a určované

67 Vilém Flusser píše: „Technický obraz je ze své podstaty ideologickým klamem – tváří se jako obraz reality, ale funguje jako autentická konstrukce na základě programu svého aparátu.“ FLUSSER, Vilém: *Moc obrazů*. In: *Výtvarné umění*, roč. 46, 1996, č. 3–4, s. 17.

nie kvalitatívnym, ale kvantitatívnym rozsahom.⁶⁸ Autor vo zvolenom koncepte pracuje s priestorom, a to ako vnútorným (uzavretým), tak s vonkajším, sociálnym. Tesný rozmer škatule je vedomým odkazom na dobové pomery, alúziou spoločenského hermetizmu.⁶⁹ Apelatívne vyznievajúce a zdvojené „Prosím“ v názve libreta možno chápať ako dovolávanie sa pomoci v čase laxnosti, blízkosti v priestore odcudzenia.⁷⁰

S motívom obklopenia, vyčlenenia či stotožnenia sa stretávame aj v inej Ďurčekovej akcii. V *Rezonanciách* (1979) sa na báze pouličného →¹² divadla organizuje väčšia skupina, ktorá na ulici vytvára svojimi telami geometrické obrazce, do ktorých včleňuje náhodných chodcov. K akcii existuje presná schéma (rozdávaná vo forme cyklostylových kópií zúčastneným „spoluhračom“) možných variácií útvarov, ktoré sú podľa svojho vzhľadu a kinetickej potencie diferencované na statické („Monument“, „Pevnina“, „Besiedka“ a i.) a dynamické („Aureola“, „Uzol“, „Chumelica“ a i.). Jednotlivé zoskupenia variujú motív obklopenia a separácie, vytvárajú psycho-sociálny podnet k nonverbálnej komunikácii. Z pôvodne zostavených pätnástich zostáv sa podarilo zrealizovať iba niekoľko. Priblížim dve „geometrické figúry“.

Dynamická *Aureola* je založená na sformovaní kruhu okolo →^{12a} chodca. V momente, ako sa ocitne v strede kruhu, zostava rešpektuje jeho smer a tempo. Vyvoláva ambivalentný pocit ochrany, ale aj zomknutia, uzavretia. Bežný chodec je zvýznamnený auratickým kruhom, ktorý ho zároveň znepokojuje svojím zovretím. Dôležitou podmienkou je vylúčený

68 Porov.: MARCUSE, Herbert: *Jednorozmerný človek*. Praha: Naše vojsko, 1991, s. 37n.

69 Motív škatule, cely či väzenia je v slovenskom umení 70. rokov pomerne častý ako reakcia na sociálno-politické i medziľudské vzťahy. Objavujeme ju napríklad v diele Jozefa Jankoviča *Projekt konsolidačného priestoru* (1972), u dvojice Miloš Laky / Ján Zavarský *Súkromie* (1972), u Juraja Meliša *Idea* (1979) alebo Vladimíra Havrillu *Nikodémova otázka* (1979).

70 S podobným princípom súkromného akcentu vnášaného do verejného prostredia pracuje maďarský umelec Endre Tót. V cykle akcií *TOTALJOYS* (1976) sa prechádzal po uliciach s rôznymi nápismi, ktoré mal vo forme tabuľky umiestené na tele alebo ktoré vylepoval formou plagátov, držal ich ako transparent a pod. Tabuľky, plagáty či vlajky obsahovali rozličné texty: „Som rád, ak mi to visí na chrbte“; „Som rád, keď to môžem držať“; „Som rád, ak môžem vylepiť plagát“; „Som rád, keď mi berlínsky vietor napína vlajku“. Znenie nápisu pôsobilo v kontexte verejného priestoru ako ironizácia alebo akcentovanie banálneho motívu za účelom vyrušenia, znepokojenia.

fyzický dotyk účastníkov akcie (napr. držanie za ruky). Takto zostrojený útvar by bol už skôr „pascou“ ako orámovaním.

Statickou „figúrou“, v ktorej, ako ukazuje fotodokumentácia, bol fyzický kontakt prítomný, bolo základné prehradenie ulice živou reťazou. Zatarasenie tvorili dva rady účastníkov v mieste (a to bolo podstatným detailom akcie), kde bolo možné ulicu prejsť aj pasážou priľahlého domu.

Akcia s názvom *Monument* poskytovala výber, ponúkala obchádzku → 12b alebo kontaktnejší spôsob prechodu (podlezenie) cez „reťaz“. V časti zahradenia ulice sa vytvárala skrumáž koncentrujúca napätie a znepokojenie chodcov. Ako sa píše v informačnom bulletine DSIP, základnou metódou je „stimulovaná situácia“, ako aj podriadenie sa účastníka jej tvorcom. Cieľom je „zintenzívniť zážitok životnej udalosti“. ⁷¹ Otázkou je, či takéto zamedzenie či upriamenie sa na chodca je akcelerovaným prežitkom skutočnosti. Určite je istou formou komplikácie, momentom k zamysleniu, motívom oslovenia.

Impulzom k realizovaniu akcie, ako aj celého podujatia „divadla na ulici“ bola aj potreba sebarealizácie. V texte významnej poľskej sociologičky Aldony Jawlowskej *Životný štýl*, publikovanom v spomenutom samizdate, zaznieva myšlienka o vedomej redukcii inštitucionálnych a ustálených spôsobov kontaktov a rozšírení kontaktov autentických, vyvierajúcich z potreby výmeny pocitov a myslenia. ⁷² Utvorenie atmosféry k tejto výmene sa deje paradoxne navodením umelej situácie, ktorá je zároveň hľadaním vlastného postavenia v spoločnosti a prerušením stereotypného obrazu mestskej ulice. V priestore „represívnej spoločnosti“ ⁷³ je „dvojhra“ medzi umelcom a účastníkom rekonštrukciou vzťahov, gestom narúšajúcim medziľudskú dištanciu. Potrebe kolektívnej aktivizácie v čase totality sa venoval aj slovínsky filozof Slavoj Žižek. V knihe *Mluvil tu niekdo o totalitarizmu* píše: „Čin není jen gestem, které ,dělá nemožné‘, nýbrž intervencí do společenské reality,

71 Porov.: BUDAJ, Ján (ed.): *Info DSIP*. Bratislava, 1981. Samizdat, nepag.

72 JAWLOWSKA, Aldona: *Životný štýl*. In: *Tamže*, nepag.

73 „Represívnou“ nazval Miroslav Petrušek spoločnosť, v ktorej sa komunistický systém už stabilizoval a tak presúval svoje ideologické akcenty na kultúrno-výchovnú či hospodársko-organizačnú oblasť. Porov.: PETRUSEK, Miroslav: *Spoločnosti pozdní doby*. Praha: SLON, 2006, s. 330.

ktará mění samotné koordinátory toho, co se vnímá jako „možné“.⁷⁴ Akcie Lubomíra Ďurčeka sú stimulmi, ktoré v zaznamenaní rezonancie potvrdzujú svoju dôležitosť a potrebnosť. Jeho zámerom je informačný prenos formou komunikácie, uprednostňuje skôr proxemiku ako fyzický kontakt. Prechádzka je v spomenutom prípade limitovaná v záujme interpersonálnej topologickej interakcie.

V súkromnom pouličnom evente *Horizontálny a vertikálny pohyb (Transfigurácia)* (1979) kladie **Lubomír Ďurček** prekážku sám sebe. →¹³ Stojač na vlastných rukách (otočených dlaňami k zemi, k chodníku)⁷⁵ sa snaží uprostred rušnej ulice vstať a vykročiť. Poloha „nemohúcnosti“ je metaforou pozície jedinca v spoločnosti, pre ktorého je najväčšou prekážkou neschopnosť ideového asimilovania sa. Neschopnosť je zabezpečením limitovanej slobody v rámci centrálne riadeného „sociálneho tela“. Autor v evente vystavuje sám seba, svoje vlastné telo. Ako už bolo spomenuté, telo je výrazom nášho postavenia vo svete. „Architektúra“ tela, zostavená z jednotlivých funkcií, vytvára dynamickú syntézu možných skúseností – telesnú schému.⁷⁶ Telesná štruktúra je jedným ohnivkom reťaze sveta, je dôvodom angažovanosti vo svete. Ďurček sa v akcii nachádza na hranici angažovanosti a situovanosti. Maurice Merleau-Ponty upozorňuje, že táto oscilácia je nutnosťou prekročenia horizontu situačných možností.⁷⁷

Postavenie tela, námaha a fyzická bolesť pri realizácii akcie *Horizontálny a vertikálny pohyb (Transfigurácia)* je symbolickým elementom. Merleau-Ponty

74 ŽIŽEK, Slavoj: *Mluvil tu někdo o totalitarismu?* Praha: Tranzit, 2007, s. 164.

75 Otočenie dlaní je dôležitým faktorom, keďže v tejto pozícii je stabilita obmedzenejšia: Zmenu otočenia dlaní vykonal vo svojej apropriovanej akcii Samo Gosarič, keď v roku 2008 v Lublane predvádzal akciu pod názvom *Re-enactment of Lubomír Ďurček's Horizontal and Vertical Movement* (Pre-tvorenie Ďurčekovho horizontálneho a vertikálneho pohybu). Za informáciu ďakujem L. Ďurčekovi.

76 KOUBA, Petr: Tělesnost a myšlení na pomezí individuálního bytí. In: *Filosofický časopis*, roč. 56, 2008, č. 5, s. 656.

77 Petr Kouba uvádza Merleau-Pontyho výrok: „(Telo) není objektem pro nějaké ‚já myslím‘; je uskupením prožívaných významů, jež směřuje ke svému ekvilibriu,“ ...ale zároveň, ako som už upozornil, uvádza, že „opuštění tělesného ekvilibria a průchod tělesným disekvilibriem je nezbytným předpokladem pro to, abychom mohli jakýmkoliv způsobem překračovat horizont dané situace“. In: *Tamže*, s. 657. Táto možnosť úniku (*échappement*) je základným výrazom slobodnej ľudskej existencie.

v štúdiu *Vnímaný svět* prezentuje telo nie ako predmet medzi predmetmi, ale ako hmotu citlivú na všetky podnety ostatných predmetov. „(Telo) je oním zvláštním předmětem, který používá své vlastní části jak obecnou symboliku světa, a díky němuž tedy můžeme, být ve styku s tímto světem, „rozumět“ mu a nacházet pro něj význam.“⁷⁸ V snahe porozumieť svetu je nutné sa mu priblížiť, prispôbiť svoju pozíciu možnostiam – transfigurovať. Ďurčekova poloha a snaha o narovnanie je symbolickým gestom odkazujúcim na spoločenský *habitus*.⁷⁹ Telo je habituálnym znakom poznania sveta a stanovená poloha je demonštráciou tohto presvedčenia. Netreba zabúdať na fakt, že akcia sa odohrávala na rušnej bratislavskej ulici.⁸⁰ Fotografia dokumentujúca priebeh zachytáva prekvapený pohľad chodca. „Pohľad druhého“ posilňuje vyššie interpretovaný význam práve v zdieľaní pocitu, v „prevtelení“ subjektívneho názoru do spoločensky vnímateľného aktu.

Viacere obsahové i formálne analógie k Ďurčekovým akciám môžeme objaviť u českého umelca Jiřího Kovandu. V starších akciách *Bez názvu* (1976) a *Kontakt* (1977) sa zameriaval na konfrontačné momenty na ulici. V evente *Bez názvu* kráčal Václavským námestím v Prahe s rozpaženými rukami (gesto je odkazom na motív ukrižovania, ale aj bezbrannosti), zatiaľ čo v akcii *Kontakt* jemne narážal telom do protiidúcich. Akcie sú pre oboch predovšetkým vzťahovými situáciami, založenými na transpozícii.

Forma asistovaného usmernenia, komplikácie či regulácie prechádzky sa v umeleckých intervenciách do ulice prejavuje v rôznych významových modifikáciách. Cieľom je odkrytie statusu spoločenskej manipulácie, narušanie uniformity davu, (seba)prezentácia v aspekte symbolickej telesnej situácie alebo priestorovo-spoločenská koncentrácia. S motívom zahradenia sa stretávame v širšom zahraničnom kontexte. Či už formou mestskej

78 MERLEAU-PONTY, Maurice: *Vnímaný svět* (I. část). In: NOVOTNÝ, Karel (vyd.): *Co je fenomén? Husserl a fenomenologie ve Francii*. Červený Kostelec: Pavel Mervart – Praha: OIKOYMENH, 2010, s. 77.

79 *Habitus* ako spoločenskú štrukturáciu, existenciu v čase, konštruujúcu zmysel sveta, chápem vo význame, v akom som ju v odvolaní sa na Pierra Bourdieua uviedol v 1. kapitole *Úvod*, pozn. 68.

80 Event *Horizontální a vertikální pohyb (Transfigurácia)* sa realizoval na Obchodnej ulici v Bratislave.

inštalácie (Christo a Jean-Claude: *Stena z barelov*, 1962), „živých reťazí“ (od antivojnových, mierových demonštrácií 60. rokov – napr. Yayoi Kusama, až po happeningové, spoločensko-politicky motivované akcie „oranžovej alternatívy“ v Poľsku v 80. rokoch), pouličných happeningov („manifestácie“ a pouličné asambláže Milana Knížáka v polovici 60. rokov v Prahe), ale aj vo forme drobnejších, efemérnych, hravých intervencií, založených na spontánnej reakcii chodcov (Skupina OHO: *Kreslenie po asfalte*, 1968 – okoloidúci boli vyzvaní, aby sa pochytili vzájomne za ruky a kreslili na chodník, prostredníctvom ruky druhého; Lumír Hladík: *Nevinný papier, nevinní ľudia*, 1976 – na ulici natiahnutá rolka papiera vytvárala krehkú, ale podľa fotodokumentácie účinnú bariéru proti voľnému prechodu).

4.4 PRECHÁDZKA AKO KONCEPT

Zmienil som sa o prechádzkach, ktoré okrem svojho zážitkového charakteru vykazovali aj konceptuálne znaky. Stručne ich ozrejmím. K povahe konceptuálneho umenia patrí metóda akcentovania myšlienky, idey diela. Materialita či rukodielnosť tvorby je často potlačená. Využíva sa stratégia apropiácie už existujúcich predmetov, schém, využitie reprodukčných techník, znakových systémov prevzatých z vedeckých (exaktných) disciplín. Znaky konceptualizmu boli obsiahnuté predovšetkým v dôraze na dokumentáciu formou fotografie alebo zaznamenania projektu prostredníctvom mapy (L. Ďurček: *Prechádzka*, 1976; R. Matuščík: *Staking out of claim*, 1982). Mapa, ako kartografický záznam územia reprezentuje práve takýto systém, ktorý dokáže sprostredkovať udalosť a to aj v zohľadnení jej špecifickej lokalizácie. Mapa vystupuje prevažne ako dokument charakteru miesta, resp. ako grafický model vyjadrenia priestorového usporiadania. Dokument je možné potom vyhodnotiť ako samostatné dielo, ktoré vizuálne zaznamenáva akciu a zároveň jej význam odkrýva pre neprítomného diváka (interpretanta).

J. B. Harley vo svojom popise ideológie mapy upozornil, že mapy sú pozmenenou formou poznaného, sú formou jazyka, ktorý zaznamenáva

vnem, vyjadrovanie a štruktúrovanie ľudského sveta.⁸¹ V tejto podobe je mapu možné chápať ako samostatné dielo. Zároveň si osvojuje myšlienku konceptuálneho umenia v zmysle utvárania vnútorného obrazu v mysli na základe projektu.⁸² Vďaka technickému obrazu ako pojmu dochádza k stimulácii vlastných mentálnych i procesuálnych aktivít. „Projektová dokumentácia“, na ktorú sa začiatkom 70. rokov začal dávať dôraz, súvisí s ponímaním konceptuálneho umenia, ako ho stručne vyjadrila Lucy R. Lip-pard: „*Konceptuálne umenie, pre mňa predstavuje dielo, v ktorom je prvoradá myšlienka a materiálna forma je sekundárna, nevýznamná, efemérna, nenáročná, prostá a/alebo dematerializovaná.*“⁸³ Plán je potom vzťahom medzi slovnou a fyzickou (zmyslovou, vizuálnou) skúsenosťou, ktorú dokumentačné za-znamenanie evokuje a stimuluje.

Projekt *Vychádzkových básní* (1973) **Dezidera Tótha** je takouto →¹⁴ konceptualizáciou skutočnosti, a to v podobe vizuálnej metafory. Cesta prechádzky, ktorú Tóth realizoval počas svojej povinnej vojenskej služby v Prahe, je zaznamenaná výstrižkom z mapy v tvare prejdenej dráhy. Plániky vlepované na kartóny tvoria graficky vizualizovaný pendant vojenskej vychádzkovej knižky. Projekt má blízko ku grafickým partitúram, vizuálnej poézii, rovnako ako k destatickej poézii *Návodu k upotřebení* Jiřího Koláře či *Básním pro pohybovou recitaci* Ladislava Nováka. Z hľadiska skúmanej tematickej oblasti akcia splyva so skutočnosťou, už ju ničím neozvlášťňuje. Metaforizácia nastáva až sekundárne, realizáciou výstrižku, ktorý kauzálne kontextualizuje prechádzku v tom, že ju zaznamenáva v schéme mapy. Mapa slúži ako recipročný obraz používaný k sprostredkovaniu konkrétneho zá-žitku a vedomej lokalizácie teritória, ktoré sa pre autora stalo chvíľkovým slobodným priestorom v období vojenského drilu a disciplíny. Tóth sa snaží

81 Porov.: HARLEY, John Brian: *Mapy, vědění a moc*. In: FILIPOVÁ, Marta / RAMPLEY, Matthew (eds.): *Možnosti vizuálních studií*. Brno: Barrister & Principal, 2008, s. 185–186.

82 Porov.: SUMMERS, David: *Reálná metafora: Pokus o novou definici „konceptuálního“ zobrazení*. In: KESNER, Ladislav (ed.): *Vizuální teorie*. Jinočany: H&H, 2005, s. 121–154.

83 „*Conceptual art, for me, means work in which the idea is paramount and the material form is secondary, lightweight, ephemeral, cheap, unpretentious and/or dematerialized.*“ In: LIP-PARD, Lucy R.: *Escape attempts*. In: *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. Los Angeles: University of California press, 1973, s. VII.

tento stav prostriedkami „kartotéky prechádzok“ hravo transformovať. Jeho pozícia zohľadňuje to, čo formuloval Joseph Kossuth ako umeleckú inklináciu, keď napísal, že „výrazové formy, do níž umělec své propozice odívá, jsou často ‚soukromné‘ (důvěrné) kódy nebo výrazové prostředky a jsou nevyhnutelnou výslednicí osvobození tvůrce“.⁸⁴

„Vizuálne básne“ Dezidera Tótha nachádzajú svoje východisko v partitúrach a návodoch, napriek tomu som sa rozhodol ich zaradiť do koncepcie kapitoly. Dôvodom bol záujem o proces, ktorý je následne prenesený do drobného artefaktu, keďže tento proces korešponduje s myšlienkou chôdze ako voľnočasovej aktivity (v tomto prípade aj ako byrokraticky stanoveného času možnej vychádzky), ktorá je zároveň predpokladom umeleckého zámeru. Tóth venuje vo svojej tvorbe chôdzi, jej indexovým, vizuálnym i aktivizačným znakom zvýšenú pozornosť a je preto relevantným autorom ponúkajúcim sa k interpretácii.

Prechádzka mestom ako podnet k situačnej intervencii, konceptuálnemu dielu či eventovo (bez predošlého libreta) zameranému gestu je v našom prostredí častá a objavujeme ju u viacerých autorov (L. Ďurček, J. Budaj, P. Meluzin, J. Koller a i.). Trvale prítomný záujem o mestský priestor a vzťahy v ňom je zreteľný u **Lubomíra Ďurčeka**. Event *Geometrický priestor* (1975) je hrou fotografa a chodca (ktorým je samotný autor). →¹⁵ Postavu vidíme iba čiastočne. Nastavenie uhlu pozície fotoaparátu a postavenia dopravnej značky spôsobuje, že je chodec značkou prekrytý. Dôležitým nástrojom zachytenia aktu chôdze sa v akcii stáva samotný aparát a „lovecké“ gesto fotografa. Česko-nemecký filozof a teoretik médií Vilém Flusser v texte *Za filosofii fotografie* označuje aparát ako nástroj utvárania pojmov o svete, ako vynález slúžiaci k stimulovanej špecifických myšlienkových procesov. Úlohou fotografa je vytvoriť novú vecnú konfiguráciu. Štruktúra fotografického gesta je kvantitatívne zmnožená. Serialita ako typicky postindustriálne gesto vytvára potrebnú informáciu.⁸⁵ Tá neodkazuje k priebehu, ale na základe neho sa význam akcie aj odкрýva. Význam leží

84 KOSSUTH, Joseph: Umění následuje filosofii I.—III. In: SRP, Karel (ed.): *Minimal & Earth & Concept Art. I*. Praha: Jazzpetit, 1982, s. 282.

85 Porov.: FLUSSER, Vilém: *Za filosofii fotografie*. Praha: Hynek, 1994, s. 30—36.

v samotnej možnosti aparátu a zvoleného uhla pohľadu. Výsledná kolekcia fotografií je záznamom (ne)uskutočnenej prechádzky. Fotografický event (akcia, ktorej zmysel je utváraný na základe „zviditeľnenia“ aparátom) *Geometrický priestor* sa blíži skôr k filmovému skeču, krátkemu, humornému výstupu, ktorý relativizuje subjektívnosť autorského gesta. Ironizuje ho práve v privlastnení náhodnej situácie. Ako uviedla Zora Rusinová v katalógu *Umenie akcie 1965–1989*, zreteľná je tu „objektívizácia“ tvorcu, nie „objektu“ v procese tvorby.⁸⁶ Technické obrazy zaznamenávajú povrch, a preto ich je potrebné „čítať“ nie na základe toho, čo ukazujú, ale kam ukazujú. Akcia je z tohto pohľadu projekciou skutočnosti.

K motívu chôdze sa viaže aj Ďurčekova séria eventov *Dotýkanie – ukazovanie. Dotýkanie sa Košíc* (1975), kde sa v minimalistickom geste, →¹⁶ s maximálnym psychickým i fyzickým vypätím, dotýka komponentov urbánneho prostredia – domov, múrov, fasád. V efemérnom akte dotyku (ako aj jeho optickej ilúzií) obnovuje postupne vytrácajúci sa záujem o primárny kontakt. Séria eventov súvisí so sebaštylizáciou či zakomponovaním autora do rôznych prostredí mestského intravilánu a vzťahuje sa skôr k téme „telesnej“ inštalácie. Akciu do kapitoly súvisiacej s prechádzkou zaraďujeme z dôvodu presvedčenia o jej širšom procesuálnom rámci, blúdení mestom a nachádzaní miest, ktoré vyzývajú k telesnému (prípadne optickému) kontaktu. Hmatová percepcia je prvotnou skúsenosťou a súvisí s našou „zapustenosťou“ do sveta. Maurice Merleau-Ponty v texte *Fenomenologie vnímaní* o hmate píše: „Ten, kto se dotýká, se nemůže stát nikdy čistým subjektem. V doteku jsme vytrhováni ze sebe, jsme jakoby ‚před sebou‘ (devant nous).“⁸⁷ Význam fotografického gesta a fotografie samotnej je tu obdobný ako v predošlom prípade. Často je akt fotografovania strojcom zmyslu, zreteľne v prípadoch, keď postavenie fotografa a umelca vytvára optickú ilúziu dotyku (pričom umelec sa predmetu nedotýka) alebo iba ukazuje na predmet. Kým dotyk

86 RUSINOVÁ, Zora: *Umenie akcie 1965–1989*. Bratislava: SNG, 2001, s. 140.

87 MERLEAU-PONTY, Maurice: *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 2006, s. 307, cit. z: PETŘÍČKOVÁ, Taťána: Typika taktálního světa. In: URBAN, Petr (ed.): *Fenomenologie tělesnosti*. Praha: Filosofia, 2011, s. 117.

je priamym stretnutím so svetom, je jeho afirmáciou, v pohľade sa udržuje prázdno medzi mnou a predmetom, ktoré podnecuje myslenie.

Videnie je základným prostriedkom k poznaniu vecí, ich „vylúpnutím“ zo širšieho kontextu. Spomenuté akcie chápem aj ako poukázanie na vzájomnú súvislosť hmatu a zraku (videnia a dotýkania). Na vnemové prepletenie upozorňuje už spomínaný Merleau-Ponty: „*Musíme přivyknout myšlence, že všechno viditelné se prořezává v hmatatelném, že všechno hmatatelné jsoucno je určitým způsobem příslibem viditelnosti (...) Poněvadž totěz tělo se dotýká a vidí, náleží viditelné a hmatatelné téměř světu.*“⁸⁸ Analógiu k Ďurčekovým eventom nachádzame u širšieho spektra autorov zaoberajúcich sa elementárnym gestom (J.H.Kocman: *Touch aktivity*, 1971; Marián Palla: „*Tohoto obrazu som sa dotkol rukou*“, 1981), akcentovaním dotyku (Karel Miller: *Dotyk*, 1975; *Meranie*, 1974) alebo telesnou pozíciou v priestore (Valie Export: *Klasifikácia z cyklu Telesné konfigurácie*, 1976).

Hoci ide o akcie, ktoré sa včleňujú do sociálnych či priestorových „škár“, snažia sa ich vyplniť a zintenzívniť naše vnímanie bežnej reality, sú často, v čase vlastnej realizácie, nepostrehnuteľné. Ako diváci sme schopní ich plnohodnotnejšie vnímať prostredníctvom dokumentácie, čo je výrazný prvok konceptuálneho umeleckého prístupu. Práve táto minimalizácia vizuálnej skúsenosti umožnila umelcovi vstúpiť do „normalizovaného“ verejného priestoru. Dematerializačný proces vyústil do aktivít, v ktorých sa nekladie dôraz na postrehnuteľnosť, ale čin ako tendenciu k sebauskutočneniu.

88 MERLEAU-PONTY, Maurice: *Viditelné a neviditelné*. Praha: OIKOYMENH, 2004, s. 137.

5

SVIATOK A SKUTOČNOSŤ

„Stúp do všetkých kaluží v meste.“

Yoko Ono¹

Antagonizmus obsiahnutý v pojmoch „sviatok – skutočnosť“, vymedzujúcich názov kapitoly, je zámerný. Úlohou juxtapozície je poukázanie na prepojenie medzi ich formami. Umenie zložené na aktuálnej situácii, akcia ako dej, ktorého priebeh nie je možné úplne ovplyvniť – predstavujú hravý spôsob narábania so skutočnosťou s cieľom „osláviť“ ju alebo prezentovať ako východisko k uvedomeniu si jej symbolických aspektov. Cieľom je spomenúť a interpretovať umelecké aktivity, v ktorých sa tieto momenty javia ako kľúčové a najzreteľnejšie.

Predmetom interpretácie sa stanú udalosti, ktorých snahou je bežný život v meste oživiť, inovovať, aspoň na chvíľu prezentovať ako výnimočnú udalosť (*Kolektívne udalosti v meste*). Zameriam sa na akcie, ktoré sú súčasťou širšieho kontextu sviatku (*Sviatok ako významový kontext*), ako aj tie, ktoré formálne participujú na skutočnosti a reagujú na ňu formou intervencie (*Akcia ako súčasť každodennosti*). Skutočnosť je paralelou k sviatku a umelecká akcia vychádzajúca zo skutočnosti je determinovaná jej formálnymi kritériami.

1 „Step in all puddles in the city“ (Yoko Ono: *City piece*, 1963). In: JOHNSTONE, Stephen (ed.): *The Everyday*. London: Whitechapel, 2008, s. 113.

5.1 HAPPENING AKO UDALOSŤ A SVIATOK

Začiatkom 60. rokov, v čase snahy o zvýšenie či obnovenie senzibility, nadobúdalo umenie formy, ktoré mu dovtedy neprislúchali. Snaha umelcov sa už neprejavovala v úsilí vytvárať hodnotovo „nadčasové“, materiálovo fixované dielo, ale umenie sa stalo záležitosťou kontextu. Je možné povedať, že nová senzibilita 60. rokov rozpúšťala úvahu o umeleckom diele ako zavíšenom a komplexnom, a nahrádzala ju predstavou o diele bezprostrednom, spontánnom a intermediálnom.

Daniel Bell v stati *Senzibilita šedesátých let* jeho vplyvnej knihy *Kulturní rozpory kapitalismu* hovorí o radikálne novom charaktere kultúry, ktorý sa vyznačoval demokratizáciou, synkretizmom štýlov a vládou zvýšenej citlivosti, ktorá bola prístupná všetkým.² Na základe všeobecných kultúrnych príznakov je možné odvodiť rozmach udalostí, ktoré sa koncentrujú už nie na objekty, ale ich vznik, nie na udalosti, ale ich kontext. Pokiaľ tézu (úmyselne radikalizovanú z dôvodu jej demonštratívneho účelu) odobrim, môžem formu happeningu ako mixáže mediálnych foriem v čase a priestore chápať ako symptomatickú formu tohto obdobia.

Pokiaľ pripomeniem už citovanú definíciu happeningu Allana Kaprowa,³ môžem skonštatovať, že priblíženie sa životu je dôležitým cieľom tejto umeleckej formy. Ako som už spomínal, happening má zároveň kolaboratívny potenciál, teda rodí sa v spolupráci nielen pasívneho vnímania, ale aj aktívneho pričinenia sa. Zároveň vylučuje úplné prepojenie so skutočnosťou na základe svojej konštrukcie. Pozostáva z faktorov, ktoré sú umelo vnesené do udalosti, z akcií, ktoré bežný život v takejto akumulovanej forme neprináša. Ide o niečo, čo americký umelec a teoretik Richard Kostelanetz nazval „divadlom zmiešaných médií“ – performatívne motivovanú asambláž udalostí, dejov a obrazov, ktorých výsledkom je nový zážitok.⁴ Ponúknem ešte krátku

2 Porov.: BELL, Daniel: *Kulturní rozpory kapitalismu*. Praha: SLON, 1999, s. 139.

3 Porov. kapitolu 2.1 *Terminologická diferenciacia*.

4 V spomenutej štúdii Richarda Kostelanetza *Divadlo zmiešaných médií* autor odvodzuje intermediálny charakter happeningov 60. rokov zo staršej tradície avantgardných experimentov na pôde Bauhausu, rovnako ako lumino-kinetických diel, s akcentom na časopriestorovú okupáciu prostredia. Prepojenie umeleckého artefaktu s divadelnou,

definíciu, ktorú sformuloval chorvátsky kritik Darko Suvin v štúdiu *Úvahy o happeningoch*: „*Happenings sú predstavenia využívajúce rôzne typy znakov a médií, ktoré sú organizované performerom a utvárajú homogénnu a tematicky jednotnú akciu, založenú na nenaratívnom štruktúrovaní času a priestoru.*“⁵ Happening je organizovaný a zámerne štruktúrovaný, a tým sa vymyká bezprostrednému, nepredvídateľnému životu. Hoci čerpá z možnosti improvizácie, náhody a bezprostrednosti, nikdy nedosahuje mieru „nerámovanej“ skutočnosti. Je neobyčajnou udalosťou uprostred skutočnosti.

Jindřich Chalupecký v súvislosti s témou našej úvahy vyslovil požiadavku: „*Umelecké dielo má byť predovšetkým schopno podrobiť život té zvláštni proměně, která jej takový, jaký je, a se vším, čím je, učiní uměleckým objektem.*“⁶ Filozof Petr Rezek túto schopnosť umeleckého diela nevníma len ako potenciál obsiahnutý v ňom samotnom, ale ako záležitosť kontextu (vedomia toho, že to, čo sa deje, sa môže stať umeleckým dielom) a úlohy umelca. Rezkove východiská k pochopeniu umenia ako slávnosti sú iné ako u Chalupeckého. Rezek chápe „sviatiočnosť“ ako schopnosť podržať si vo vedomí možnosť, že akákoľvek činnosť sa môže stať sviatkom. A to tým, že vec či udalosť, ktorá vstupuje do diela zo skutočnosti, nie je týmto umeleckým dielom zničená, ale je ním zdôraznená ako jedinečná a nenahraditeľná: „*Právě v umění je takovéto předvádění svátkem, svátek se tu děje jakožto oslavující předvádění.*“⁷

Je pravdou, že obaja spomenutí autori dospievajú k svojim koncepciám slávnosti na základe odlišných východísk. Kým Chalupecký reflektoval už

performatívnu zložku a experimentálnymi vystúpeniami na pôde Black Mountain Collage (John Cage, Robert Rauschenberg, Merce Cunningham) dalo vzniknúť hybridnej umeleckej forme, spočiatku nazývanej „nové divadlo“ (Michael Kirby). Porov.: KOSTELANETZ, Richard: Divadlo zmiešaných médií. In: MURIN, Michal (ed.): *Avalanches 1990—1995*. Bratislava: SNEH, 1995, s. 192—215.

- 5 „*Happenings are a genre of theatre spectacle, using various types of signs and media organized the action of human performers in a homogeneous and thematically unified way, and a nondiegetic structuring of time and space.*“ In: SUVIN, Darko: *Reflections of Happenings*. In: SANDFORD, Marillen R. (ed.): *Happenings and Other Acts*. London: Routledge, 1995, s. 294—295.
- 6 CHALUPECKÝ, Jindřich: *Happening a spol.* In: *Sešity pro literaturu a diskusy*, roč. 4, 1969, č. 33, s. 14.
- 7 REZEK, Petr: Fluxus. In: DORŮŽKA, Petr (zost.): *Hudba na pomezí*. Praha: Panton, 1991, s. 177.

v polovici 60. rokov prvé akčné aktivity (happenings) a videl v nich obnovenie ritualizačnej funkcie umenia, ktoré sa podieľa na „divadle“ sveta, Rezek k predstave sviatku dospieva na základe interpretácie akcií eventového a fluxusového typu či dejovo minimalizovaných performatívnych vystúpení. Vo svojej terminológii čerpá a odkazuje k nemeckým autorom: historikovi umenia Kurtovi Badtovi a fenomenológovi Walterovi Biemelovi. Rozvinutie prvku sviatku a slávnosti sa však ani u jedného nezaobíde bez termínu ozvláštnenia. Chalupecký priznáva svoje východisko v Šklovského interpretáciách a chápe ozvláštnenie nielen ako vytrhnutie jednotlivosti zo súvislostí, ale ako reštrukturalizáciu nášho vedomia sveta. V texte *Happening a spol.* píše: „Svět vystupuje z rámce, do kterého sme ho byli vpravili pro naši lidskou potřebu, a ocitaje se mimo všechny naše míry a kategorie, fascinuje nás svou nesmírností.“⁸ Ozvláštnenie ako základný prvok sviatočnosti je u Rezeka vyňatím veci z kontextu jej používania, na základe čoho k nej získame dištanciu, ale aj novú blízkosť. Tá spočíva v tom, že si už nevšímame jej funkciu, ale stáva sa objektom videnia.⁹

Podstatným znakom umenia ako slávnosti je, že nepozná delenie na účinkujúcich a divákov. Slávnosť je udalosť, ktorej sa neprizerá, ale ktorá sa prežíva. Oslava je miestom zjednotenia. Na tieto aspekty upozornil vo svojej analýze karnevalovej spoločnosti významný ruský literárny vedec, semiotik Michail Michajlovič Bachtin.¹⁰ Hoci jeho kniha o ľudovej kultúre stredoveku a renesancie analyzuje aspekty časovo vzdialenej spoločnosti, charakteristike sviatku možno priradiť všeobecnú platnosť. Slávnosť je momentom rovnosti, je plným, intenzívnym prežívaním danej chvíle. Zmieňovaný happening ako široko rozvetvená akčná forma umožňuje početnú účasť, a tým aj plné rozvinutie motívu spoluprotvorby. Na základe kolektívnej účasti sa umocňuje zážitok.

8 CHALUPECKÝ, Jindřich: *Happening a spol.* In: *Sešity pro literaturu a diskusy*, roč. 4, 1969, č. 33, s. 14.

9 Porov.: REZEK, Petr: *Fenomenologie pop-artu.* In: *Tělo, věc a skutečnost v současném umění.* Praha: Jazzpetit, 1982, s. 13–14.

10 Porov.: BACHTIN, Michail Michajlovič: *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance.* Praha: Odeon, 1975, s. 10n.

V úvahe nad významom sviatku a umenia ako forme slávnosti sa prirodzene naskytá otázka – čo znamená slávenie slávnosti? Prípadne – v čom sa vyznačuje umenie ako slávnosť? Tieto otázky si v diele *Aktualita krásného* kladie aj nemecký filozof, významný predstaviteľ filozofickej hermeneutiky Hans-Georg Gadamer. Jeho odpoveď spočíva v niekoľkých bodoch.

Slávnosť je v prvom rade založená na zhromaždení, na stretnutí sa za účelom, ktorý nemusí byť presne definovaný. Slávime tak, že sa kvôli niečomu zhromaždíme a v tomto zhromaždení vytrváme. Gadamer používa termín *prechádzanie* („*Begehung*“). Slávnosťou prechádzame, keďže v nej nie je striktno stanovený cieľ, ku ktorému máme dospieť. Slávenie je teda zúčastnenie sa na niečom, spolupodieľanie sa, kolektívny prežitok. Slávenie je zvláštny spôsobom narábania s časom. Je „čas na niečo“ a „pre niečo“, ktorý má byť vyplnený. Čas je zakúšaný ako niečo, s čím netreba nejakým spôsobom naložiť, ale ktorý treba vyplniť. Konkrétnejšie; slávnosť je *plnosťou času*.¹¹

Možnosť vyplniť čas (a samotné vypĺňanie času) je neobvyklou, nekaždodennou aktivitou. Gadamer v tejto súvislosti píše: „*Charakteristické pro slavnost je (...), že udává čas svou vlastnou slavností a tím čas zastavuje a vede k prodlení – to je slavení. Počítání a disponování, které jindy charakterizuje naše zacházení s časem, se při slavení takřkajíc zastaví.*“¹² Takto stanovené charakteristiky slávnosti sa blížia vnímaniu umeleckej akcie ako na spoluprácu a zdieľanie zážitku zameranej činnosti. Pokiaľ slávnosť vystihuje istá „bezúčelná účelovosť“, táto vlastnosť ju približuje umeleckému dielu.

Na základe sledovaných kritérií možno vymedziť niektoré znaky slávnosti vo vzťahu k umeniu. Slávnosť je konštrukcia (forma) skutočnosti, ktorá kontextualizuje udalosti na základe ich uvedomenia (vedomej prítomnosti) alebo ozvláštnenia, v ktorej sa stiera hierarchia diváka a autora, ktorá nemá jasne stanovený cieľ a jej čas je disponibilný.

Z umeleckých foriem sa slávnosti najviac blíži happening a „nové divadlo“. Sú založené na spoluúčasti a vytváraní kolektívneho diela spoločne

11 Gadamer hovorí o „samočase“. To je čas, ktorý sa nerozpadá na trvanie po sebe plynúcich momentov, ale predstavuje čas diskontinuitný (napr.: detstvo, mladosť, dospelosť).

12 GADAMER, Hans-Georg: *Aktualita krásného: Umění jako hra, symbol a slavnost*. Praha: Triáda, 2003, s.49.

s divákmi. Happening vzniká na pôde umeleckých škôl a jeho autormi sú nielen výtvarníci, ale aj tanečníci alebo hudobníci.¹³ „Nové“ avantgardné divadlo vzniká ako opozícia voči javiskovým predstaveniam a vyznačuje sa otvorenejšou štruktúrou, improvizáčnými pasážami, explicitnejším zobrazovaním tabuizovaných tém a častým inscenovaním predstavení na uliciach alebo verejných priestranstvách.¹⁴ Hranice jednotlivých žánrov sa stierajú. Ešte stále je však prítomný motív predvádzania, motív iniciácie. Spektakularita predstavení a kolektívnych happeningov je natoľko silná (často až hypertrofovaná), že stimuluje predovšetkým pocity.

Daniel Bell upozornil, že akčné umenie vyvoláva akčnú odozvu – každý sa túži stať sám sebe umelcom. Demokratizácia subjektu spôsobila fakt, že zatiaľ čo v názoroch sa možno prieť, v pocitoch tomu tak nie je.¹⁵ Túžba uchovať spoločný pocit i mimo diela formuje komunitný spôsob života. Života, v ktorom sa nediferencuje medzi umeleckým aktom a každodenným postojom. Sám život sa má stať tvorbou. Z nášho pohľadu je však nutné slávnosť ohraničiť brehmi každodennosti, iba tak si uchová svoju jedinečnosť.

Umelecká akcia je jedinečnou udalosťou preto, že nie je obvyklým prežívaním skutočnosti. Je umocňovaním, dopĺňaním, reštrukturalizáciou každodennosti. Happeningy Allana Kaprowa, ako *Household* (Domácnosť, 1964) alebo *Calling* (Volanie, 1965), si vyžadovali náročný organizačný plán. Spočívali v aktivite, ktorá vytrhávala účastníka zo všedného prostredia a inovovala jeho schopnosť prežívania rutinných činností tým, že ich

-
- 13 Prvé experimenty s predstavením „otvorenej“, nedeterminovanej štruktúry sa odohrali na pôde Black Mountain College v Kalifornii už v 50. rokoch.
 - 14 K prvým tzv. „off-Broadway theatre“ v USA patrilo už na začiatku 50. rokov *Living Theatre*, ktorého tvorba sa vyznačovala rúcaním konvencií, otvoreným inscenovaním nahoty a sexuálnych scén, apelatívnymi textami a experimentálnou pohybovou zložkou. Začiatkom 60. rokov zakladá niekoľko členov vlastné divadlo *Open Theatre*. V priebehu 60. rokov vzniká viacero skupín podobného charakteru: *Performance Group*, *La Ma Ma*, v 70. rokov vplyvné divadlo *Wooster Group* a i. K histórii a vývoju avantgardného divadla porovnaj: ARONSON, Arnold: *Americké avatgardní divadlo*. Praha: Akademie muzických umění, 2011.
 - 15 Kritickou poznámkou môže byť tvrdenie, že ako náhle sa jedinečnosť zážitku stane základným kritériom umeleckého diela, potom je motorom k tvorbe predovšetkým túžba po stále nových zážitkoch. Stredobodom umenia sa stane „Ja“, hranicou modernej kultúry moja identita. Takéto umenie potom smeruje k narcizmu, ktorého základným cieľom je uspokojovanie vlastných potrieb.

zasadzovala do odlišného kontextu. Aktivity boli hravé, ale aj znepokojivé, iritujúce. Ich neobyčajnosť nespočívala vždy v radostnom oslávení, ale aj v pocite prekvapenia, strachu, znepokojenia.

Ešte zreteľnejšie sa náročnosť realizácie prejavila v akciách Wolfa Vostella. V happeningu *Cityrama* (1961) nechával účastníkov prechádzať mestom Kolín, jeho dvormi, šrotoviskom, ulicami, na ktorých sa stretávali s neobvyklými predmetmi, chaotickými situáciami. Forma prechodu mestom na princípe de-koláže života a tvorených udalostí bola naplno rozvitá v monumentálnom happeningu *In Ulm um Ulm und um Ulm herum* (V Ulme, o Ulme a okolo Ulmu, 1964). Diváci boli autobusom premiestňovaní na rozmanité miesta (letisko, umývačka áut, bitúnok), aby na základe kontrastu a vizuálneho šoku získali umocnený zážitok. V súbore akcií v meste Wuppertal *Neun-nine-dé-coll/agen* (Deväť de-koláží, 1963) nechal zraziť vlak s autom ako živý obraz deštrukcie. Predvedenie reálnej kolízie je znakom nepredvídateľných skutočností.

Happeniny Wolfa Vostella rozhodne nie sú slávnosťami, sviatkami založenými na radostnom zdieľaní. Predstavujú skôr kolektívne udalosti s akcentom na neobyčajný, intenzívny, nekaždodenný zážitok. Ich kontext odkazuje prevažne k traumám nemeckej spoločnosti (po druhej svetovej vojne), sú plné agresívnych a apelatívnych odkazov. Práve na túto diferenciáciu vnútornej mentality happeningu považujem za potrebné upozorniť. Kolektívny prežitok tak nemusí byť podmienený iba „slávnostnou“ chvíľou, ale aj zdieľaním spoločného pocitu z videného a prežitého.

S princípom prechodu mestom a zaznamenávaní „živých“ obrazov sa bolo možné stretnúť v kolektívnej akcii *City scale* (Mestská mierka, 1963). Happening organizovaný Kenom Deweyom spolu s Anthonym Martinom a Ramonom Senderom začal vyplnením formulárov na okraji mesta. Postupne sa diváci-účinkujúci nechali viesť ulicami, kde sa stretávali so sériou udalostí: nahým modelom v okne bytu, „baletom“ áut na parkovisku, spevákom vo výklade obchodu, balónmi v opustenom parku.¹⁶ S princípom situačnej koláže pracoval Vostell v neskoršom happeningu *You* (Ty, 1964). V rovnakom

16 Porov.: GOLDBERG, Rose Lee: *Performance Art: From Futurism to the Present*. New York: Harry N. Abrams, 1988, s. 135.

čas organizoval český umelec Milan Knížák v Prahe 1. *Manifestace aktuálního umění* (1964) alebo *Procházka po Novém Svetě* (1964). Akcie čerpajú z kolektívnej, zážitkovej formy spoluúčasti. Sú založené na princípoch šokovania, fascinácie, totálnej angažovanosti.¹⁷ Knížákova proklamácia „*Happening je jakákoli skutečná událost*“¹⁸ potom obracia pozornosť už nie na konkrétne, umelcom zostavené udalosti, ale na ich príznaky. Zameriava našu koncentráciu na „skutočnosti“, ktoré sa dejú kvôli iniciácii autora ako neplánované, nevedomené symptómy.

Sviatok ako vytrhnutie z každodennosti, rovnako ako moment premeny života v systéme neopakovateľného, je výrazným momentom akcií happeningového charakteru. V mestskom priestore sa navyše kontext formuje vplyvom širšej sociálnej pôsobnosti.

5.2 KOLEKTÍVNE UDALOSTI V MESTE

Rozsiahle projekty z euro-amerického prostredia nachádzajú odozvu aj na Slovensku. Happening ako forma kolektívnej udalosti sa v našom prostredí koncentruje skôr na prostredie prírodné. Na základe konkrétnych príkladov sa pokúsím ukázať, že forma slávnostného zvýznamnenia udalosti sa v rôznych podobách objavila aj v prostredí mesta.

Rezonancia Knížákových happeningov sa prostredníctvom českého autora žijúceho na Slovensku **Jiřího „Pírka“ Šťastného** ozvala aj v Bratislave.¹⁹

17 Porov.: KNÍŽÁK, Milan: 1. Manifest aktuálního umění. In: KNÍŽÁK, Milan: *Akce, po kterých zbyla alespoň nějaká dokumentace 1962–1995*. Praha: Gallery, 2000, s. 30.

18 Porov.: KNÍŽÁK, Milan: Proč právě tak. In: *Tamže*, s. 62. Milan Knížák tézu vyslovuje aj v duchu kritiky Vostellom organizovaných fiktívnych udalostí, včleňovaných do happeningov, ktoré podľa neho nesúvisia so skutočnosťou. Treba upozorniť, že aj Knížák vytvára umelo konštruované podnety, ktoré zážitok z akcie umocňujú, či dokonca ktoré sú podmienkou tohto zážitku. Hoci Knížákové happeningy nedosahujú také kompozične náročné a spektakulárne rozmery ako Vostellove či Kaprowove, sú predsa len konštrukciou skutočnosti.

19 Považujem za zaujímavé spomenúť, že v roku 1965 zorganizoval Milan Knížák v bratislavskom Klube výtvarníkov prednášku spojenú s premietaním nových filmov newyorského

V odbornej literatúre stručne zmieňovaný *Happening pod Bratislavským hradom*, Matuščíkom datovaný 22. februára 1966, predstavoval →¹⁷ scénicky komponované podujatie s využitím ohňových rekvizít, výziev a distribúcie obálok s návodom k činnosti.²⁰ Otis Laubert, aktívny účastník akcie, všeobecnú charakteristiku skonkrétňuje: „Nič sme netušili, iba sme horeli zvedavosťou, no po chvíli sme boli nadšení. Vtedy sme totiž pochopili, že nič veľké nepríde, lepšie povedané, že to malé je veľké. Rozhodol žiarovku, čo visela zo stropu, vzápätí niečo zodvihol, priložil topánku k zadnej strane televízora. (...) Definoval by som to ako sprostredkovanie veľkolepého zážitku s minimálnym úmyslom režírovať.“²¹ Kolektívna udalosť sa odohrávala v opustenom dome pod Bratislavským hradom a v jeho bezprostrednom okolí. Fotografická dokumentácia Pavla Blaža zachytáva spontánnu hravú atmosféru udalosti, ako aj rekvizity a transparenty, ktoré skutočne odkazujú k materiálovým demonštráciám a prvým happeningom Milana Knížáka. Akcia skúmala reakcie účinkujúcich na drobné gestá, aktivizačné podnety. Čerpala z priestorového zasadenia, ktoré napriek centrálnej pozícii predstavovalo skôr odvrátenú, periférnu podobu mesta.

V komorne ladenej skupinovej akcii **Dezidera Tótha** *Sláčiky pre Petra Ondreičku* (1971), zrealizovanej pred Modrým kostolom →¹⁸ v Bratislave, išlo o súkromnú udalosť zorganizovanú pri príležitosti svadby. Účastníci akcie (Jozef Dorica, Otis Laubert, Igor Minárik a Dezider Tóth) s detskými husličkami, kúpenými v hračkárstve, obštúpili novomanželov a „vyhrávali“ svadobné piesne. Monotónne vŕzganie na drôtených

Fluxusu. Premietanie vyvolalo pohoršenie a neskôr i výbuch agresie. Slovenská výtvarná scéna (Tomáš Štraus v obsiahlej štúdii k tvorbe Milana Knížáka menuje Stana Filka) neprijímala podnety estetiky hnutia Fluxus a Knížákovho *Aktuálu* a brala ich ako provokáciu. Porov.: ŠTRAUS, Tomáš: Milan Knížák. In: *Výtvarné umění*, 1992, č. 5–6, s. 10, 12.

20 Porov.: MATUŠČÍK, Radislav: *...predtým. Prekročenie hraníc 1964–1971*. Žilina: PGU, 1994, s. 41. Motív výzvy sa často objavuje v happeningoch Milana Knížáka ako stručná inštrukcia k aktivite (*Druhá manifestace aktuálního umění*, 1965; *Procházka Prahou*, 1965). Rovnako Knížák používa k inštrukcii odosobnenú formu distribúcie listov (*Dopisy obyvatelstvu*, 1965; *Událost pro poštu, veřejnou bezpečnost, obyvatele domu č. 26 A, pro jejich sousedy, příbuzné a přátele*, 1966).

21 ANDREJČÁKOVÁ, Eva (zost.): Mám rád makovník: Rozhovor s Otisom Laubertom. In: *Domino fórum*, roč. 11, 2002, č. 2, s. 14.

„strunách“ bolo prerušované výkrikmi („A teraz túto!“), ktorými Dezider Tóth ohlasoval vždy novú skladbu. Úsmevne „ladený“ koncert tak posväčuje udalosť aluzívnym momentom života ako formy hry. Detská spontánnosť a naivita (reprezentovaná atribútom husličiek) bola rozvíjaná v atmosfére vstupu do manželstva ako formy premeny, nadobudnutia novej identity. Tento aspekt zdôrazňovali masky účinkujúcich, ktorí „strácali“ svoju tvár, aby v spontánnej veselosti stelesnili hravosť ako životný princíp. Ako charakterizuje význam masky Michail Michajlovič Bachtin: „*Maska je spjata s prechody, s metamorfózami, s porušovaním prirodzených hraníc, s výsměchem, s přezdívkou místo jména.*“²² Slávnosť je tu prezentovaná ako udalosť, ktorá vychádza z reality a „narušuje“ ju grotesknou radosťou.

Akcie **Alexa Mlynárčika** (*Juniáles* a *Sviatočné hody*, 1970; *Festival snehu*, 1970; *Deň radosti – Keby všetky vlaky sveta*, 1971) vnášajú pocit radostne stráveného času, ale aj viery v pozitívne sociokultúrne aspekty umenia.²³ Nie sú založené na motíve návratu či rituálneho obrodovania, ktoré sú vlastné skôr akciám koncipovaným v prírode (napr. Jana Želibská: *Svätenie jari*, 1970), ale na spoločenskom faktore a motíve tvorivej hry.²⁴

Z významných Mlynárčikových happeningov na začiatku 70. rokov do mestského prostredia zasahuje *Evina svadba* (1972) realizovaná → 19 ako „živohra“ na motív obrazu Ľudovíta Fullu. Ak som v predošlých riadkoch poukazoval na happening ako formu kolektívnej spoluúčasti, oživovania obrazov, časového a priestorového radenia udalostí, v Mlynárčikovom prípade nezohráva kľúčovú úlohu dôraz na konštrukciu, ale na osvojenie.

22 BACHTIN, Michail Michajlovič: *François Rabelais a lidová kultura středověku a renaissance*. Praha: Odeon, 1975, s. 38.

23 Alex Mlynárčík priznáva vplyv tvorivo-utopických avantgardných hnutí na jeho koncepciu tvorby. V happeningoch z prelomu 60. a 70. rokov rezonujú myšlienky raných ruských avantgárd. Verejné predstavenia realizované Vladimirom Majakovským či Vsevolodom Mejercholdom vo fabrikách a na uliciach, ako aj ich predstavy divadla ako pohybovo-priestorovej kompozície so silnou sociálno-konštruktívnou funkciou Mlynárčika výrazne inšpirovali.

24 K aspektu slávnosti a sviatku v (česko)slovenskom umení akcie, s akcentom sa na tvorbu Alexa Mlynárčika porov.: BÁTOROVÁ-EURINGER, Andrea: *Celebration, Festival and Holiday in Former Czechoslovakia in the 1960s and 1970s as Art Forms for Alternative and Non-Official Art*. In: *Centropa*, roč. 12, 2012, č. 1, s. 77–91.

Alex Mlynárčik sám priznáva: „Nevolím témy ani ich prevedenia na základe zoskupenia absurdných javov. Naopak! Vyplývajú predovšetkým z prirodzenosti (samej o sebe bohatej na absurditu) a z reality nás obklopujúcich javov – alebo prameniach v histórii.“²⁵ *Evina svadba* nebola len inscenovaním deja na základe spomenutého obrazu, ale bola skutočnou svadbou dvoch mladých ľudí. Zámerne bola vybraná situácia, ktorá predstavuje medzník v existencii človeka. Oslava v Mlynárčikovom podaní bola prenesená do neobvyklého kontextu, bola verejným divadlom, ktoré čerpalo z motívu folklóru a oživilo ním civilizačné aspekty mesta. „Predstavenie“ je komponované do dvoch dejstiev a ôsmich obrazov s prológom a epilógom. „Živohra“ bola naplnená rozličnými obradmi a symbolickými úkonmi, ktoré čerpali z tradičných slovenských svadobných rituálov.²⁶ Mlynárčikova *Evina svadba* tak bola dvojakou slávnosťou: oslavou lásky v podobe reálnej svadby i oslavou reality života. Ten je ozdobený „festónom“ živej, divadelne predvádzanej svadby a získava charakter výnimočnosti. Každý z prizeraajúcich sa stal hosťom, tvorcom slávnosti.

Mlynárčikov monografista Pierre Restany k interpretácii *Evinej svadby* napísal: „Prežívaný život dosiahol život hry v priestore slávnosti. Jeho odlišné akčné smerovanie sa dotklo bodu nula kultúrnej antropológie pôvodu umenia. Nevyčerpateľného prameňa motivácií a odvekého vývoja priestoru – času osláv a slávností.“²⁷ *Evina svadba* predstavovala posledný z Mlynárčikových rozsiahlych happeningov realizovaných v rokoch 1970–1972. Princíp amplifikovaného readymadeu – oživenia a rozšírenia svadby ako kolektívnej udalosti, realizoval so zámerom zveľadania konkrétneho životného pocitu účastníkov. Mlynárčikovi išlo o čo najširšie zapojenie sa publika do vzniku umeleckého diela a nielen o aktualizáciu vopred danej partitúry. Jindřich

25 MLYNÁRČIK, Alex: *Evina svadba*. Cit. z: RESTANY, Pierre: *Inde*. Bratislava: SNG, 1995, s. 136.

26 K detailnému popisu priebehu akcie a interpretácii motívov: RESTANY, Pierre: *Inde*. Bratislava: SNG, 1995, s. 122–123, 136. K autorskej interpretácii porov.: CHALUPECKÝ, Jindřich: *Príbeh Alexa Mlynárčika. P.S.: Zápisky z cesty A.M.* Vlastným nákladom, 2011, s. 183–188.

27 RESTANY, Pierre: *Inde*. Bratislava: SNG, 1995, s. 122–123.

Chalupecký pomenoval jeho úsilie sociologickou iniciatívou, aktivizačnou praxou v spoločenskom poli.²⁸

Mesto je vzhľadom na svoju spoločensky koncentrovanú formu ideálnym priestorom. Christian Kravagna, ktorý sa zaoberal vzťahom umeleckého diela a spoločnosti, pomenoval umenie ako komunikačnú formu, ktorá sa nevyčerpáva vo vzťahu medzi umelcom a publikom, ale intervenuje do existujúceho sociálneho priestoru.²⁹ Mlynárčikova akcia nie je iba slávnosťou, ale aj oslovením. Je úspešným pokusom nájdenia modelu, v ktorom by akcia nebola zviazaná iba s umeleckým kontextom (kontextom diela), ale vyjadrovala by aj záujmy, reč, zvyky či správanie publika.³⁰ Následný politicko-spoločenský vývoj u nás neumožnil rozvinutie spoluúčasti v takomto monumentálnom rozmere. Alex Mlynárčik však v úsilí „*hľadania umenia tam, kde sa vždy nachádzalo*“,“³¹ – v priestore a čase sviatku a hry – neustal.

Spoločenská klíma 70. rokov už neumožnila a ani nestimulovala realizáciu rozsiahlejších happeningov. Iniciatívu k sociologickým akciám v priestore mesta preberalo koncom siedmej dekády voľné združenie DSIP. Okrem rozsiahlejšie koncipovaných akcií *Týždeň pouličného divadla* (1979), *Týždeň fiktívnej kultúry* (1979) sa realizovali aj akcie realizované v menšej mierke.

Gabriel Levický (spoluorganizoval aj výstavy v opustenom bazéne kúpaliska Lido v Petržalke) sa 25. novembra 1978 podieľal na verejnej udalosti *Prvý a posledný snehový deň* (pomenovanie naznačovalo →20 jeho blížiacu sa emigráciu). Podľa jeho vlastných slov happening realizovaný na Hviezdoslavovom námestí v Bratislave spočíval vo vyrábaní umelého snehu (bielka, pena na holenie, šľahačka) vzápätí „sypaného“ na figuríny rozvešané na stromoch. Vznikala scénická, akčná inštalácia pútajúca pozornosť okoloidúcich. Levický k akcii dodáva: „*Medzitým začal padat*

28 CHALUPECKÝ, Jindřich: Příběh Alexe Mlynářčika. In: *Na hranicích umění*. Praha: Prostor/ Arkýř, 1990, s. 119.

29 Porov.: KRAVAGNA, Christian: Pracovat na společenství: Modely participativní praxe. In: *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, roč. 1, 2007, č. 1–2, s. 76–77.

30 Na dvojakú úlohu participácie, publiku zapojenom do vzniku diela a intervencie do sociálneho procesu, s dôrazom na priestor jednania, upozorňuje Stephen Willats vo svojej knihe *Between Buildings and People*. Porov.: *Tamže*, s. 77.

31 RESTANY, Pierre: *Inde*. Bratislava: SNG, 1995, s. 123.

skutočný sneh a završil našu provokáciu prírody.“³² Akcia predstavuje detsky naivné (divadelné) gesto, oslavu snehu, ale zároveň sa dotýka významovo prehĺbeného motívu pominuteľnosti.³³

V období neskorých 80. rokov sa objavili kolektívne či priam masové akcie, ktoré je problematické označiť za umelecké. Mám na mysli tie, ktoré súvisia s predrevolučným a revolučným obdobím roku 1989, s demonštráciami i menšími happeningami v uliciach. V tomto prípade situačnosť skutočne prerástla do nevyhnutnosti, do jedinečnej príležitosti uskutočniť radikálny systémový prevrat. Ulica už nevystupuje ako rámec akcie, ale ako tribúna, na ktorej sa rozhoduje o ďalšom osude krajiny. Novembrové udalosti, manifestácie a s nimi spojené happenings strácajú svoju garanciu umeleckého činu v tom, že neodkazujú iba na dianie, na zmysel formovaný vo vlastnej štruktúre udalosti, ale sú expandujúcimi prejavmi. Sú zamerané k cieľu spoločenskej účasti a premeny. Širšia spoločenská zmena bola túžbou modernistických avantgardných teórií. Fakt, že niektorí z autorov realizujúcich sociálne a vzťahovo zamerané akcie v 70. rokoch (J. Budaj) sa stali napokon hlasom tribún, nie je náhoda. Medzi časovo vzdialenými udalosťami existuje výrazná kontinuita, ktorá je podložená predovšetkým spoločným menovateľom východísk. Tým je potreba zmeny a aktivizácie spoločenského a občianskeho prostredia.

Raymond Aron, francúzsky politológ a sociológ, v knihe *Opium intelektuáľů* napísal: „*Revoluce není esencí akce, je pouze jedním z jejich způsobů.*“³⁴ Udalosti novembra 1989 možno chápať ako súbor viacerých menších iniciatív a ako nájdenie spôsobu ich presadenia a uvedenia do praxe. Zaujímavá kniha amerického historika Padrica Kenneyho *Karneval revoluce* odкрýva

32 ARCHLEBOVÁ, T.: Podzemná univerzita v Bratislave. In: *Kultúrny život*, roč. 14., 4. apríl 2001, s. 5.

33 Sneh ako forma pominuteľného materiálu je v slovenskom umení akcie tematizovaný často. Stretávame sa s ním napríklad v eventových akciách Petra Bartoša (*Činnosť snehu vo vzduchu a na zemi*, 1969; *Padanie snehu*, 1969), Dezidera Tótha (*Sneh na strome*, 1970), projektoch v prírode Michala Kerna (*Vytvoril som líniu sám sebou, svojím telom...*, 1982; *Prvý sneh, prvý dotyk, prvá stopa*, 1983; *Akcia so snehovou guľou*, 1983) alebo vo forme happeningového sympózia (A. Mlynárčik, M. Urbásek, M. Adamčiak, R. Cyprich: *Festival snehu*, 1970).

34 ARON, Raymond: *Opium intelektuáľů*. Praha: Mladá fronta, 2001, s. 59.

východiská stredoeurópskych revolúcií v roku 1989 na základe ich hlbších koreňov, nielen v oblasti sociálnej a politicko-ekonomickej, ale aj v zohľadnení umeleckých iniciatív.³⁵ Modernistický ideál umenia sa rozpúšťa práve vo svojom primárnom zámere, v premene spoločenského usporiadania.³⁶

Dňa 27. novembra 1989 uskutočnil fotograf **Lubo Stacho** (v spolupráci s Petrom Rónaiom) kolektívnu akciu *Pridajte ruku!* Spoločné → [21] dielo vytvorené odtlačkami rúk náhodných okoloidúcich v podchode na Mierovom (dnes Hodžovom) námestí v Bratislave bolo gestom kolegiality a symbolickým posolstvom „pridania ruky k dielu“. Ku kolektívnemu dielu vyzýval chodcov oznam: „*Namočte svoju ruku v miske z vývojkou a pritlačte ju na citlivú vrstvu fotopapiera (minimálne 1 min.), keď uvidíte, že začal proces pôsobenia a vznikol Váš autentický odtlačok, odťahnite ruku, v pripravenej teplej vode si môžete umyť ruku od vývojky.*“ Z libreta je zrejmé, že nešlo iba

35 Porov.: KENNEY, Padric: *Karneval revoluce*. Praha: BB Art, 2005. Autor odhaľuje pozadie revolúcií v občianskych, aktivistických a umeleckých iniciatívach druhej polovice 80. rokov. Pozornosť sa sústreďuje predovšetkým na prostredie Poľska, kde od počiatku 80. rokov tzv. „oranžová alternatíva“ – skupina aktivistov a študentov organizovala protestné akcie formou karnevalov, slávností, groteskno-surreálnych pochodov v uliciach miest (významným predstaviteľom bol Waldemar „Major“ Fydrych). Happeningy „oranžovej (pomarančovej) alternatívy“ sa niesli v hravo-ironickom tóne, vyjadrovali sa však k aktuálnym spoločenským problémom. Symbolom hnutia sa stal trpaslík – *krasnoludek* – ako posol absurdnej imunity pred represáliami vládnej moci. (Vo Vroclave, Krakove či Varšave boli rozšírené graffiti s motívom trpaslíka ako znakom príslušnosti k ideám hnutia.) Padric Kenney sa okrajovo venuje umelecko-spoločenským východiskám revolučného prevratu aj v ostatných krajinách stredovýchodného bloku: Čechám, Slovensku, Maďarsku a krajinám bývalej Juhoslávie. (Moja vďaka za odporúčenie knihy *Karneval revoluce* patrí Jánovi Budajovi.) Paralelou k poľským „krasnoludkom“ bola česká iniciatíva *Společnost pro veselější současnost*, ktorá v 1989 organizovala recesistické akcie, ktorých politická motivácia bola latentne prítomná, ale ťažko právne napadnuteľná.

36 Kritickým revidovaním tvrdenia sa môže stať téza formulovaná Petrom Bürgerom v stati *Negace autonomie umění v avantgarde*, kde hovorí o úsilí avantgardných umelcov o prekonanie umenia, nie v zmysle jeho zničenia, ale prevedenia do životnej praxe. Toto prevedenie sa má uskutočniť spôsobom, v ktorom umenie nestratí svoju vlastnú slobodu voči tejto životnej praxi. Umenie, ktoré už nie je oddelené od života, ale plne sa v ňom stráca, prichádza o svoju schopnosť životnú prax kritizovať. Porov.: BÜRGER, Peter: *Negace autonomie umění v avantgardě*. In: *Sešit pro teorii, umění a příbuzné zóny*, roč. 1, 2007, č. 1–2, s. 171–172.

Tu niekde možno lokalizovať aj hranicu medzi „umením“ akcie a akciou ako spoločenskou udalosťou – v možnosti kritického odstupu a kritickej revízií skutočnosti.

o moment, chvílkový dotyk, ale o proces (i keď časovo pomerne krátky), ktorý akcentuje práve isté zotrvanie, trpezlivosť. Toto pretrvanie sa mi zdá, v kontexte využitia vývojky a fotopapiera (napríklad voči plátnu a farbe), ako podstatný a významovo nosný fakt. Zároveň bolo jednotné a dobrovoľné odtlačenie vlastnej ruky formou odovzdania „genetickej informácie“, „podpisom“ pod iniciatívu požadujúcu možnosť slobodného vyjadrenia názoru. Bolo fotogramom prítomnosti, gestom spoluúčasti na jednotiacej myšlienke uskutočnenia spoločnej (či až spoločenskej) výpovede.

Hromadná akcia *Ahoj Európa!* (s podtitulom *Pochod porozumenia*), →^[22] ktorú zorganizovali **Ladislav Snopko** a **Martin Bútor**a, bola početným sprievodom – výletom do rakúskeho Hainburgu, s vyslovením požiadavky o zrušení „železnej opony“. Ján Budaj, jeden z koordinátorov akcie, ktorý počas vystúpenia v Slovenskom národnom divadle ideu pochodu zverejnil, spomína, že za pôvodnou myšlienkou stál sochár Vladimír Kompánek. Po úspešnom generálnom štrajku pochod nadobudol celospoločenské konotácie a manifestovala sa ním túžba ľudí po odstránení ostnatých drôtov a zátaras nie len vo fyzickom, ale aj metaforickom význame. Akcia bola motivovaná politicky, ale obsahovala aj symbolický aspekt (rieka Dunaj oddeľujúca Rakúsko a Slovensko sa stala symbolom spojenia oboch krajín, inštalovaný bol aj objekt železného srdca vytvorený Danielom Brunovským z ostnatých drôtov). Ladislav Snopko o akcii napísal: „*Dňa 10. decembra 1989 prešlo asi 150 000 občanov Bratislavy a ostatného Československa cez colnicu v Bergu priamo do Rakúska. (...) To však už nebola ,iba‘ situácia upozorňujúca na stav spoločnosti. To sa apel Medzinárodného dňa ochrany ľudských práv zmenil aj v konkrétny politický čin.*“³⁷ *Ahoj Európa!* bola prelomením hraníc (reálnych aj imaginárnych), bola akciou – slávnosťou, ale nie akciou, ktorá si nárokovala na umelecký potenciál.

V porevolučných rokoch, keď umenie akcie získalo legitimitu, rozvinuli sa nové formy intermediálnych a improvizovaných akcií. Organizovali sa festivaly a väčšie performance s úlohou nielen prezentovať dovedy vytesnenú

37 SNOPKO, Ladislav: *Situacionizmus na Slovensku: Kapitola z dejín apelatívneho umenia*. In: BARTOŠOVÁ, Zuzana (ed.): *Očami X: Desať autorov o súčasnom slovenskom výtvarnom umení*. Bratislava: Orman, s. 207.

formu, ale aj „posvätiť“ každodennú podobu ulice. Kolektívne udalosti či akcie happeningového typu sa v 90. rokoch už vytrácali. Zatlačovali ich autorské akcie, v ktorých sa kládol dôraz na osobnosť tvorcu a jeho individuálne sprostredkovanie umeleckého odkazu.

5.3 SVIATOK AKO VÝZNAMOVÝ KONTEXT

V predloženej stati sa zameriam na akcie, ktoré vystupujú v kontexte sviatku. Termín sviatok používam zámerne, a to z dôvodu sústredenia sa na:

- 1) štátne, etatické udalosti, do ktorých akcia vstupuje, reviduje ich, ale aj na
- 2) sviatky kalendárne či dokonca cirkevné, ktoré podmieňujú ideovú funkciu alebo formálnu stránku akcie.

Štátne sviatky boli v období komunistickej nomenklatúry udalosťami spojenými s manifestáciami, vojenskými prehliadkami, slávnostnými sprievodmi. Akcie intervenujúce do atmosféry sviatku sú špecifickým typom, ale nemožno v nich vyselektovať zjednocujúci formálny motív. Napriek tomu je zaujímavý fakt, že práve štátne sviatky sa stali príležitosťou a podnetom k realizácii situačných akcií.

Východisko k umeleckým aktivitám vstupujúcim do vymedzeného časového rámca (v tomto prípade etaticky motivovaných sviatkov) nachádzam v manifestatívnej výzve **Alexa Mlynárčika, Stana Filka** a teoretičky **Zity Kostrovej**: *HAPPSOC I.* (1965). *HAPPSOC I.* bol predovšetkým →23 konceptom, proklamatívnu textovou výzvou zameranou na osvojenie si skutočnosti.³⁸

38 K detailnému rozboru *HAPPSOC I.* a jeho komparácií s *HAPPSOC II.* porov.: EURINGER-BÁTOROVÁ, Andrea: *Akčné umenie na Slovensku v 60. rokoch 20. storočia: Akcie Alexa Mlynárčika*. Bratislava: Slovarť / VŠVU, s.125–146. V nemeckej verzii: *Aktionkunst in der Slowakei in den 1960er Jahren: Aktionen den Alex Mlynárčik*. Berlin: Lit Verlag, 2009, s.139–145.

HAPPSOC I. predstavoval „vymedzené“ vnímanie reality Bratislavy medzi 1. a 9. májom 1965. Skutočnosť, ohraničenú dvoma významnými sviatkami, nabádal vnímať v celej šírke existujúcich súvislostí. Podľa textu bolo vnímanie rozdelené do siedmich častí (2.–8. máj 1965), pričom k pozvánke bol priložený popis skutočných objektov Bratislavy (1. ženy – 138.936, 2. muži – 128.727, 3. psy – 49.991, 4. domy – 18.009...) Išlo o vymenovanie 23 bodov reality (vrátane hradu, práčok, balkónov, chladničiek, cintorínov a pod.), ktorá poukazuje na Bratislavu ako *readymade*. Podľa Pierra Restanyho termín *HAPPSOC* je možné chápať ako *happen society* či lepšie ako *société trouvée*, teda ako nájdenú spoločnosť, ktorú stačí vidieť a ukázať.³⁹ Termín i chápanie privlastnenia ako samotného diela, je blízky novorealistickej poetike a odvoláva sa na odkaz Marcela Duchampa.

HAPPSOC I. bol vydaný v čase búrlivého rozvoja happeningov. Zdá sa však, ako upozornil Jindřich Chalupický, že s ním má len málo spoločného, zato sa skôr blíži konceptuálnemu umeniu.⁴⁰ Z môjho pohľadu bol *HAPPSOCI.* štatistickou skutočnosťou, ktorej vnímanie je časovo vymedzené medzi sviatky 1. a 9. MÁJA, čím získava status „výstavy“, ktorá začína oslavou práce („vernissáž“) a končí vojenskou prehliadkou („darniéra“). Táto skutočnosť je ozvláštnená nielen chronologickým vymedzením, ale aj samotným (manifestačným) nabádaním k umocnenému, angažovanému vnímaniu. *HAPPSOC I.* vystupuje ako realita, ktorá sa na čas stáva umením. Otázkou je, za akých podmienok sa môže umením stať?

Jednou z prvých podmienok je samotné vedomie, že sa tak stať môže. Ide v podstate o vykonávanie určitej udalosti s plným uvedomením, že ju vykonávam. Takéto zdôvodnenie súvisí s operatívnou definíciou, že umenie je niečo, čo vykonávajú umelci (práve preto, že si to uvedomujú). Petr Rezek uvádza výrok Alana Kaprowa v súvislosti s happeningom: „*Pracovať ne-uměleckým způsobem a v ne-uměleckých souvislostech, nenazývat tu práci uměleckou, ale soukromě si v povědomí podržet, že někdy to také umění být*

39 Porov.: RESTANY, Pierre: *Inde*. Bratislava: SNG, 1995, s.22.

40 Porov.: CHALUPECKÝ, Jindřich: Příběh Alexe Mlynářčika. In: *Na hranicích umění*. Praha: Prostor/Arkýř, 1990, s. 108.

může.“⁴¹ V prípade *HAPPSOCI*. ide práve o toto „podržanie si v podvedomí“ a zároveň poukázanie na realitu vo svojom bytostnom jadre. Tá sa deje aj bez nás, ale umelec ju môže vylúpnuť zo „schránky skutočnosti“ práve na základe poukázania na jej jedinečnosť a nenahraditeľnosť. Skutočnosť sa už iba nedeje, ale predvádza sa nám. V tomto zmysle je *HAPPSOCI*. určitým „posvätením“. Ako sa píše v manifeste: „*Je možnosťou umocnenia zvolenej skutočnosti nadreálnom. Je teda novou realitou.*“⁴²

HAPPSOCI. je premenou reality skrze oslavu, ktorá je charakterizovaná „podčiarknutím“ danej udalosti, ktorá sa deje ako taká. V prípade diela sa úplne vytráca dištancia medzi objektom a vnímateľom (dokonca aj medzi vnímateľom a umelcom, s tým rozdielom, že umelec toto vnímanie zakladá). Udalosť sa už nepremieňa do artefaktu, nematerializuje sa, ale plynie. K tomu, aby sme si ju mohli uvedomiť, je potrebné naše „zastavenie“.⁴³ V akte zastavenia si uvedomíme „skutočnú skutočnosť“. Slovanmi Petra Rezka: „*druh přítomnosti, kdy věci-předměty jsou přítomny výslovně, ale ne pouze imaginativně, nýbrž ,skutečně.*“⁴⁴ Manifest *HAPPSOCI*. nie je poukázaním na symbolický odkaz skutočnosti, nie je predvádzaním niečoho, čo tu nie je, dokonca nemusí byť ani neoabstraktným či konceptuálnym konštruktom.⁴⁵ Je skôr zastavením a obzretím sa. Realita takejto udalosti je realitou „cisárových nových šiat“,⁴⁶ ktoré môžu byť rovnako zaujímavé či rovnako fádne ako „cisár“ (resp. divák) sám.

41 REZEK, Petr: Fluxus. In: DORŮŽKA, Petr (zost.): *Hudba na pomezí*. Praha: Panton, 1991, s. 175.

42 FILKO, Stano / KOSTROVÁ, Zita / MLYNÁRČIK, Alex: Manifest *HAPPSOC*. In: RESTANY, Pierre: *Inde*. Bratislava: SNG, 1995, s. 27.

43 Porov.: REZEK, Petr: Fluxus. In: DORŮŽKA, Petr (zost.): *Hudba na pomezí*. Praha: Panton 1991, s. 188.

44 REZEK, Petr: Happening jako vzpomínka. In: *Tělo, věc a skutečnost v současném umění*. Praha: Jazzpetit, 1982, s. 46.

45 Upozorňujem na interpretáciu *HAPPSOCI*. Richardom Gregorom a Bátorovej polemiku s ním. Porov.: GREGOR, Richard: Happsoc abstraktný významom. In: *Jazdec*, roč. 1, 2009, č. 1, s. 4; BÁTOROVÁ, Andrea: Ad: K problematike kategorizácie *HAPPSOCI*.: Koncept? Happening? „Cisárove nové šaty“ alebo samostatná kategória? In: *Jazdec*, roč. 2, 2009, č. 1, s. 3.

46 K tejto metafore porovnaj výrok Alana Kaprowa k „idea happeningom“, ktorý udáva Andrea Bátorová. *Tamže*, s. 3.

Prvomájové sprievody ako slávnosti s „povinnou účasťou“ sa v slovenskom umení stali niekoľkokrát rámcom autorských intervencií. V privátnej akcii *Mechanické pohľady* (1980) uskutočnil **Lubomír** →²⁴ **Ďurček** formu foto-akcie, pri ktorej si k ruke upevnil fotoaparát a v neuvedených intervaloch medzi 10. a 11. hodinou ruku dvíhal a stláčal spúšť.⁴⁷ Vytváral náhodné, „objektívne“ záznamy sprievodu, ktoré odhaľovali spontánne, neštylizované momenty. Aleatorický princíp a neangažovanosť akcie sa navyše potvrdil, keď sa vytvorené fotografické diapozitívy rozsypali a Ďurček z nich vytvoril nový časový sled tým, že každý záber označil novým poradovým číslom.⁴⁸ Ako nedávno upozornil Aurel Hrabušický, formát farebných diapozitívov bol zaujímavým dobovým produktom, keďže v 70. a 80. rokoch bol bežným prostriedkom, akým autori oboznamovali na súkromných akciách úzke „publikum“ so svojou najnovšou tvorbou.⁴⁹ Zároveň takéto prehliadky nahrádzali formu verejnej výstavnej prezentácie a boli určitým stmelujúcim, komunitným momentom k vytváraniu spoločenstiev, „okruhov“.

Zámer autentického zdokumentovania akcie (bez patetickosti alebo ironizácie) je podriadený úsiliu autentickej reflexie. Tá však nie je nikdy možná v plnej miere. Ako píše Vilém Flusser v stati *Gesto fotografování*, fotograf v akcii kombinuje časopriestorové okamžiky len do tej miery, v akej mu to umožňuje aparát.⁵⁰ Gesto vytvorenia záberu (i keď náhodného) je

47 Princípom založeným na nepredvídateľnosti vznikla séria fotografií *Žmurknutia* (*Blinks*, 1969) Vita Accociho. Fotografie sú výsledkom akcie, pri ktorej autor prechádzal ulicou Greenwich v New Yorku, v nej pri každom svojom žmurknutí zároveň urobil fotografický záber. Výsledkom akcie je 12 „náhodných“, reflexne podmienených, fotografických kompozícií ulice.

48 Lubomír Ďurček k tomuto momentu píše: „Keď som nešťastnou náhodou rozsypal zarámované diapozitívy po koberci, stál som pred dilemou preto, lebo diapozitívy neboli ešte číslované, a ja som bol v tej chvíli presvedčený, že poradie je neobnoviteľné (teraz už viem, že rekonštrukcia by bola možná podľa čísiel na spodnom okraji filmového pásu), síce som si poradie pamätal, ale nemal som úplnú istotu, a tým by som sa dopustil neprípustného subjektívneho zásahu. Nešťastná náhoda sa mi však ukázala ako organické zavŕšenie zamýšľaného zámeru.“ Citované z osobnej e-mailovej korešpondencie s L. Ďurčekom.

49 HRABUŠICKÝ, Aurel: Medzičas Nežnej krajiny v Medzipriestore Lubomíra Ďurčeka. In: KERATOVÁ, Mira (ed.): *Lubomír Ďurček: Situačné modely komunikácie*. Bratislava: SNG, 2013, s. 88.

50 Porov.: FLUSSER, Vilém: *Za filosofií fotografie*. Praha: Hynek, 1994, s. 30–36.

hľadaním možností už vopred obsiahnutých v programe prístroja. Akt fotografovania sa člení na sekvencie skokov (vystretie ruky), na momenty váhania a rozhodovania. Tento druh „skokového“ fotografického gesta nazýva Flusser „pochybnosťou“. Ďurčekova akcia je spochybnením. Snahou fotografie nie je osláviť jej objekt ani vytvoriť reprezentatívnu podobu prvomájového sprievodu. Jeho voľba má kvantitatívny charakter, je výsledkom mentálneho i mechanického programovania. Flusser v spomenutom texte poznamenáva: „*Neboť žádná jednotlivá fotografie není skutečně ,rozhodující, i samo ,poslední rozhodnutí‘ je ve fotografii pouhým zrnkem.*“⁵¹ Ďurčekov prístup k zaznamenaniu a zároveň zaujatiu postoja k prvomájovej verejnej slávnosti je zaujímavým rozdrobením celku a spájaním náhodne vybraných fragmentov s cieľom narušiť jednoznačný etatistický obraz.⁵²

K podobnému motívu odkazujú aj fotografické eventy *1. MÁJ – PKO* →^[25] (1987) a *ROH. 9. MÁJA 1987*. V prvom z nich sedí autor na naklonenej lavičke na dunajskom nábreží pri bývalom Parku kultúry a oddychu (PKO) a telom kopíruje jej diagonálne vychýlenie. Pozícia nestabilného, rúcajúceho sa je evokovaná vlastnou autorovou telesnou dekonštrukciou. Okoloidúci chodci kráčajúci po promenáde reagujú na Ďurčekovu pozíciu ako na situáciu etudu. Vzhľadom k sviatku práce je však akcentovaný rozpad (v tomto prípade nielen objektu, ale aj širšieho spoločenského systému) prostredníctvom úmyselne načasovaného gesta so satirickým potenciálom.

Foto-akcia *ROH. 9. MÁJA 1987* je záznamom postavy Ľubomíra →^[26] Ďurčeka stojaceho na rohu Sovietskeho (dnes Floriánskeho) a Amerického námestia s rukami vo vreckách. Čas akcie (9. máj), ako aj názov (ROH – Revolučné odborové hnutie), ktorý možno čítať ako významovú skratku aj ako bežné slovo vzťahujúce sa k pozícii autora, je odkazom k socialistickej nomenklatúre (k štátnemu sviatku, ako aj k robotníckemu hnutiu). Fonetické

51 *Tamže*, s. 35.

52 Téma prvomájových sprievodov bola veľmi populárna aj v slovenskej fotografii. Viacerí autori (Ivan Bogdan, Jozef Sedlák, Martin Marenčin, Juraj Bartoš, Ján Budaj) vytvárali fotografické cykly zachytávajúce odvrátenú stránku štátnou mocou naordinovaných sprievodov alebo psychologicky motivované portréty účastníkov sprievodu. Porov.: HANÁKOVÁ, Petra / HRABŠICKÝ, Aurel: *Stratený čas? Slovensko 1969–1989 v dokumentárnej fotografii*. Bratislava: SNG, 2007, s. 33–46.

vyslovenie skratky obsiahnutej v názve eventu znamená rozhranie, miesto stretu, čo Ďurček svojou pozíciou podčiarkuje. Kontradikcia hodnotových momentov, ktoré reprezentovala americká a sovietska spoločnosť, sa v postavení autora transformuje na ironickú ponášku k motívu oslobodenia.

Prvého mája 1985 sa uskutočnili dve eventové gestá **Petra Meluzina** a Vladimíra Kordoša. V elementárnej Meluzinovej akcii *Give piece a chance*, ktorou autor reagoval na oficiálnu výzvu zväzu výtvarníkov →^[27] (ZSVU) zúčastniť sa na prvomájovom sprievode, išlo o vtipné prepísanie názvu predajne (Luxus) písmenom z transparentu, na základe čoho vznikol odkaz k umeleckému hnutiu.⁵³ Podľa autorského libreta pochodoval Meluzin s ostatnými pracujúcimi, mávajúc červeným mávadlom a holubicou mieru. Po skončení oficiálneho sprievodu strhol polystyrénovú holubicu z mávadla na ktorom sa objavilo namaľované písmeno „F“. Otočil sa a pokračoval tou istou trasou, ale opačným smerom. Pristavoval sa pri všetkých štyroch predajniach značky Luxus a pred každou vztýčil mávadlo. Názov akcie (*Give piece a chance*) korešponduje s ideou sviatku ako oslavy práce a mieru, ale zároveň je vedomou alúziou k známej rovnomennej piesni Johna Lennona. Jej názov je modifikovaný a prispôsobený fluxusovému odkazu na výrazovo redukovanú akciu s výstižnou pointou na spôsob gagu.

Situačná akcia **Vladimíra Kordoša** *Jánošík* (1985) spočívala →^[28] v umelcovej travestii, v štylizovanom oblečení v detvianskom kroji, v ktorom kráčal sprievodom.⁵⁴ Fotografická dokumentácia ho zachytáva v rôznych situáciách – v obklopení účastníkmi manifestácie, pod tribúnou s heslom „Proletári všetkých krajín, spojte sa!“, pred vchodom do Štátnej sporiteľne a pod. Typizácia autora do podoby mýtického zbojníka, ktorý „bohatým bral a chudobným dával“,⁵⁵ je ironizáciou špecifického fenoménu

53 Akciami, ktoré čerpali z motívu transparentov, hesiel, nápisov sa v 70. a 80. rokoch prezentoval maďarský neokonceptuálny umelec Endre Tot. V akciách *Demonštrácia Nula* (ZERO Demo, 1980) alebo *TOTálne problémy* (TOTal Problems, 1980) prechádzal po frekventovaných uliciach s rozmernými transparentmi, na ktorých boli namiesto ideologicky podfarbených výrokov či agitačných hesiel iba číslice nula.

54 Akcia vznikla ako pocta k 500. repríze hry *Jááánošíík* Radošinského naivného divadla (autorov Stanislava Štepku a Milana Markoviča).

55 K demýtizácii a objasneniu mýtu o Jánošíkovi pozri: HLŔŠKOVÁ, Hana: Národný hrdina

prvomájového politického divadla. Ľudová a folklórna tematika bola jednou z mála foriem autentického kultúrneho prejavu, ktorý bola schopná komunistická strana rešpektovať, či dokonca presadzovať. Socializmom protežovaný folklór, presnejšie jeho druhotná, imitatívna forma – folklorizmus – slúžila nielen k umelému upevňovaniu národnej identity, ale často sa doň vmiešala aj ideologická, sociálne podfarbená obsahová báza. Kordošova persifláž sa vyjavuje v kontexte celého prvomájového sprievodu, v ktorom „zblúdilá“ postava mýtického hrdinu na seba berie motív rovnosti. Štylizácia tak symbolizuje antagonizmus systému hlásajúceho rovnosť, ale paradoxne využívaného lúpežné, zbojnícke metódy. Kordošovo „jánošičenie“ je v tomto prípade znevážením celej udalosti sprievodu a zároveň je využitím „karnevalizácie“, ktorú slávnostné, etatisticky zamerané sprievody čiastočne umožňovali, ktorú v sebe implikovali. Výtvarník a učiteľ francúzštiny Etienne Cornevin, ktorý v druhej polovici 70 a 80. rokov pôsobil na Slovensku, v súvislosti s Vladimírom Kordošom napísal: „*Poézia jeho tvorby je vždy spojená s komickým prvkom, ktorý sa po úvahe javí ako seabaironický a cieľ jeho, hier je výsmechom z idealistického základu umenia (...) umenie pre neho znamená zbaviť sa vážnosti.*“⁵⁶

Dôležitým momentom oboch akcií je priestorový kontext. Prvomájový sprievod ako demonštrácia politickej a mocenskej dominancie strany je humorom akčného gesta bagatelizovaná. Verejný priestor je v prípade slávnosti politického charakteru priestorom systematicky politizovaným, z ktorého sú vytesnené všetky spontánne prejavy. Eventy Petra Meluzina a Vladimíra Kordoša sú spochybnením tejto funkcie slávnosti a nahradením inou, privátnejšou.

Peter Meluzin nadviazal na spomenutý piece akciou *Orgován* (1985) ku Dňu oslobodenia. Podľa vlastných slov dňa 9. mája sa začlenil do prúdu áut smerujúcich na vojenskú prehliadku. Pod Hradom sa odpojil a odstaviť

Juraj Jánošík. In: KREKOVIČ, Eduard / MANNOVÁ, Elena / KREKOVIČOVÁ, Eva (zost.): *Mýty naše slovenské*. Bratislava: Premedia Group / SAV, 2013, s. 94–103.

56 CORNEVIN, Etienne: Základné pojmy k legende o umení dada v Bratislave. In: BARTOŠOVÁ, Zuzana (ed.): *Očami X: Desať autorov o súčasnom slovenskom výtvarnom umení*. Bratislava: Orman, s. 158.

tam aj svoj bicykel (pri tabuli „Chránené nálezisko“). Za mohutnými politickými pútačmi zaujal postupne v rozvalinách 5 strážnych pozícií, pozoroval ďalekohľadom okolie, foto-dokumentoval situáciu a zapisoval si možné nebezpečenstvo, ktoré nám hrozilo z dôvodu, že armádne jednotky sa práve zúčastňovali na prehliadke. Forma zápisu imitovala štýl vojenských hlásení.⁵⁷ Zora Rusinová tieto individuálne koncipované akcie charakterizovala ako „*podobenstvá o vnútornej dištancii od štátnych mechanizmov a pokus nájsť vlastnú duchovnú identitu v hre, ktorá sa zo všedného dňa vytratila*“.⁵⁸

Moment vzťahu akcie k štátnemu sviatku považujem za podstatný. Verejný charakter slávnosti eventové akcie zároveň maskuje. Drobné „guerillové“ intervencie (v prípade Ďurčeka alebo Meluzina) sú vizuálne ťažko zaznamenateľné širším počtom divákov. Paradox „úkrytu“ na verejnom priestranstve mesta je simulovanou podobou jeho represívneho charakteru. Mesto je zviditeľnením významov. Zreteľnejšie postrehnuteľný je podtext „krojovaného“ Kordošovho prestrojenia. Vladimír Kordoš vnímal ulice zahltené heslami, transparentmi a „mávatkami“ ako prostredie ideálne k hraniu ironickej/ikonickej role „Jánošíka“ v čase štátom hlásanej sociálnej rovnosti a spravodlivosti.

Časové „splynutie“ sviatku Oslobodenia Bratislavy (4. apríla) s Veľkonočným pondelkom podnietilo **Petra Meluzina** k akcii s priliehavým názvom *Koincidencia* (1983). Prekrývanie oslavy „vítazstva socialistických síl nad nepriateľom“ s kresťanskou spomienkou na Umučenie a Zmŕtvychvstanie Krista vytvorilo absurdnú kombináciu, na základe ktorej vzišlo libreto akcie.⁵⁹ Meluzin ju situoval do stavebnej jamy a sám vystupoval v úlohe mučeníka.⁶⁰ Za „delikt“ vylepenia plagátu k 38. výročiu

57 „Stanovište č. 1, 11:20 h: pozorovaný 1 civil, ktorý ma pozoroval – keď som naznačil močenie – odišiel. Stanovište č. 2, 11:35 h: pozorovaní 3 vojaci predčasne(!) odchádzajú z prehliadky. Stanovište č. 4, 12:00 h: nič mimoriadne sa neprihodilo.“ Citované zo súkromného archívu Petra Meluzina.

58 RUSINOVÁ, Zora: *Umenia akcie 1965–1989*. Bratislava: SNG, 2001, s. 171.

59 K detailnejšiemu popisu akcie porovnaj: *Tamže*, s. 170.

60 Pôvodný koncept akcie založený na koincidenii svetského a sakrálneho bol nazvaný *Štrbina v supermarkete* a mal sa odohrať v rozostavanom obchodnom dome Lamač. O polnoci

oslobodenia, pri ktorom ho pristihla tzv. „hliadka avantgardy“ (členovia združenia Artprospekt P.O.P., Radislav Matuščík), bol odvedený k hlbokéj stavebnej jame, nútený vyzliecť sa do červených treníroch, priviazaný na „kríž“ (skríženie potrubia a dreveného stavbárskeho rebríku) a „odsúdený“ na 38 rán korbáčom. Po vykonaní aktu „vyšibania“ bol Meluzin „očistený“ a oblečený do nového odevu (biele spodky natiahnuté na červené trenírky) symbolizujúceho „vzkriesenie“.

Udalosti, ako aj ich symbolika, je pomerne zreteľná. Možno ju stručne charakterizovať. Akt „občianskej poslušnosti“ je „avantgardou“ chápaný ako zrada, za čo autora stihne trest. Ten je alúziou na kresťanské Pašie, do ktorých, v náznakoch, vstupuje kontext sviatku oslobodenia (38 rán). „Oslobodenie“ je symbolicky zvýraznené bielou farbou (farba čistoty, obrodenia, znovuzrodenia) prekrývajúcou červenú (farba utrpenia, ale i farba komunistickej strany). Vzhľadom na štátny sviatok bola akcia jeho odpolitizovaním, vzhľadom na náboženské ponímanie bola desakralizáciou. Meluzin obe sféry poľudšťuje v paradoxne antihumánnych podmienkach sídliskovej jamy. Priestor „zóny“ decivilizovanej krajiny je akosi postindustriálnou Golgotou (jama ako antipód hory). Šibanie a následné polievanie navracia význam akcie k dnešku – k „šibačke“ ako ľudovej zábave, ktorá už nezohľadňuje ani náboženské, ani politické pozadie.

V Meluzinových akciách sa často objavuje dôraz na miesto – úkryt (jamy, búdy, diery). Miesto akcie je jeho sémantizáciou. Akcie založené takmer vždy na spolupráci viacerých účinkujúcich sú koncipované ako *site-specific* performance, v ktorých miesto nie je iba zmyslovo vnímané, ale má byť zažívané. Terminológiou Michela de Certeaua možno miesta Meluzinových akcií nazvať skôr itinerármi ako mapami.⁶¹ Výber miesta je osobnou intervenciou, pocitovým záznamom ako strohým topografickým

na Velkú noc sa v tomto areáli posiatom obrovskými nosníkmi v tvare krížov mala začať plánovaná akcia. Z bezpečnostných dôvodov („prefízlovaný“ priestor) však bola preložená a uskutočnila sa o 8. hod. ráno na inom mieste sídliska pod názvom *Koincidencia*. (Podľa libreta uchovaného v súkromnom archíve Petra Meluzina.)

61 Porov.: CERTEAU, Michel de: Vynalézání každodennosti. In: BENZA, Alban / HUBINGER, Václav (eds.): *Cahiers du Cefres 10: Antologie francouzských společenských věd. Téma: Město*. Praha: Francouzský ústav pro výzkum ve společenských vědách, 1996, s.82–86.

bodom. Je priestorom zážitku, odkazom k postaveniu umelca v spoločenskom systéme, ale predstavuje isté ukotvenie myšlienky. Miesto je fenomenologickou pozíciou subjektu, do ktorej vstupuje hravo-vážny priebeh a posúva hraničnú situáciu do roviny kriticko-reflexívnej.

Spomenul som akcie, ktoré významovo súviseli so štátnymi sviatkami, alebo dokonca kontextualizovali prekrytie cirkevného a etaticky motivovaného sviatku. Teraz sa zameriam na kolektívne a situačne podmienené akcie súvisiace s kalendárnymi sviatkami.

Kým vyššie spomínaný *HAPPSOC I.* bol textovým manifestom, ktorý vymedzil „pohľad“ na skutočnosť medzi dvoma štátnymi sviatkami, *HAPPSOC II.* autorskej dvojice **Alex Mlynárčik – Stano Filko** sa →³⁰ „odklonil od koncepcnej celistvosti prvého“. ⁶² Tvorila ho pozvánka na „*Sedem dní stvorenia*“, vymedzená Vianocami (25. december 1965) a Novým rokom (1. január 1966). V tomto čase sa mal účastník riadiť „inštrukciami“ obsiahnutými na pozvánke. ⁶³ Motív zdieľania obdobia „medzi sviatkami“ je prezentovaný formou fluxusového návodu. Sviatok strieda oddych, stretnutie a vnímanie „staničnej“ reality (stanica ako miesto odchodov a príchodov, miesto kumulácie ľudských osudov), a napokon tichá spomienka a želanie šťastného (budúceho) roka. Prežívanie sa tu nepodriaďuje žiadnym mantinelom politicky vymedzeného času, ale napĺňa sa v ňom premena skrze uvedomenie si jedinečnosti každého momentu. „Sviatočný“ charakter *HAPPSOC* je predovšetkým v špecifickej štruktúre narábania s časom. Hoci jej forma hlása istý „totalizujúci“ charakter umenia, ⁶⁴ jej „sviatočnosť“ je

62 RESTANY, Pierre: *Inde*. Bratislava: SNG, 1995, s. 22.

63 Uvediem stručný popis pozvánky: dátum 25. december obsahuje ústrižok z parížskej pozvánky na striptíz. 26. 12. tvoril biely priestor. 27. 12. oznamoval schôdzku o 18:00 na železničnej stanici na dobu 10 minút, 28. 12. na dobu 20 minút, 29. 12. na 30 minút. 30. december – čierna plocha v strede s prilepenou sviečkou, 31. 12. biela plocha s označením „P.F.“

64 „*Totální umění značí uvědomovat si, že totálním uměním je všechno, co se děje, dělo a bude dít v čase a prostoru (...) Totální umění značí učinit jakékoli jednoduché nebo složité gesto, viditelné nebo bezvýznamné, říct ,toto je umění', podepsat to, nebo to nepodepsat,*“ zaznieva v proklamácii *Co je novost v umění* Bena Vautiera. (BEN: *Co je novost v umění*. In: HIRŠAL, Josef / GRÖGEROVÁ, Bohumila (eds.): *Slovo, písmo, akce, hlas*. Praha: Československý

v tom, čo Hans-Georg Gadamer pomenoval ako trpezlivosť. „Podstatou časové zkušnosti s umením je, že se učíme dlít.“⁶⁵ Umelecký zážitok sa odkrýva v čase a na jej prežitie je potrebné si počkať.

V sérii *HAPPSOC* ďalej pokračoval iba Stano Filko, ktorý sa v *Akcii Univerzál (HAPPSOC III.)* čiastočne odkláňal od estetiky privlastňovania a označovania (ktorá je naďalej vlastná A. Mlynárčikovi) k reflexii, k výzve vnímať „Skutočno“ ako univerzálne prostredie, ktoré aktivizuje jedinca nielen k priestorovému vnímaniu (v texte vymedzené prostredie: Územie ČSSR – Československo), ale je aj podnetom k introspekcii (individualizovaný odtlačok palca na prázdnom liste výzvy, priložené zrkadielko).⁶⁶

Pri príležitosti sviatku – päťdesiatych narodenín výtvarníka a pedagóga Rudolfa Filu zorganizovali autori združenia **Artprospekt P.O.P.** akciu, ktorá bola ich darom pre jubilanta. Svoj príspevok do albumu,⁶⁷ ktorý mal byť Filovi odovzdaný v deň narodenín, poňali ako formu akcie, pri ktorej putovali po rôznych miestach Bratislavy. Na základe tejto udalosti možno demonštrovať aj spôsob uvažovania, koncepcie, ktorý autori Artprospektu P.O.P. uplatňovali strategickejšie. V akcii *Prenos* (1982) si →31 vybrali desať miest, lokalít či predmetov, ktorých názvy začínali na písmená, ktoré obsahovalo meno Rudolfa Filu (Rebrík, Ukrižovanie, Dvere, Oltár, Lávka, Fagle, Futbal, Ihrisko, Lunapark, Autobus). Po Bratislave putovali s dvomi strieborne nafarbenými kockami (veľkosti 50 × 50 × 50 cm ako odkaz k Filovmu jubileu) a uskutočňovali jednotlivé „zastavenia“ na

spisovateľ, 1967, s. 205–205. Duchampova téza o umení, ktorým sa môže stať čokoľvek (čo je „posvätené“ autorom), je v 60. rokoch populárnym ideovým základom tvorby predovšetkým v hnutí Fluxus a v umení akcie. Už som sa viackrát v texte pokúsil pomenovať, za akých okolností sa tak môže stať.

65 GADAMER, Hans-Georg: *Aktualita krásneho: Umění jako hra, symbol a slavnost*. Praha: Triáda, 2003, s. 52.

66 K detailnejšej analýze diela porov.: HRABUŠICKÝ, Aurel: Šesťdesiate roky Stana Filka. In: *Galéria 2009: Ročenka Slovenskej národnej Galérie*. Bratislava: SNG, 2010, s. 50.

67 Dobrým zvykom v rámci neoficiálnej výtvarnej scény bolo vytváranie tzv. albumov, ktorých vznik bol zväčša motivovaný výročiami, jubileami výtvarníkov. Boli tvorené darmi spriateleneých autorov, prevažne vo forme komornejších výtvarných diel. Ladislav Pagáč, Viktor Oravec a Milan Pagáč sa v tomto prípade rozhodli pre ojedinelejšiu formu príspevku vo forme akčnej udalosti.

miestach vybraných na základe pojmov. Fotografická dokumentácia, ktorá je opäť dôležitou formou prezentácie akcie, odhaľuje jednotlivé lokácie a realizácie úkonov.⁶⁸ Kým napríklad v *Rebríku* sa pokúšajú všetci traja vyjsť na nájdený rebrík na stavenisku v Petržalke, *Ukrižovanie* je realizované na štrkových haldách pripomínajúcich Golgotu, *Dvere* zasa „vzvali“ autorov k vytvoreniu „živej plastiky“, akýchsi oživených Atlasov, stojacich pri bráne Národnej banky. Pri *Futbale* tvorili debničky rám hry a v *Autobuse* sa stali kocky nežiadanými pasažiermi v dopravnom prostriedku. Výsledné fotografie boli nalepené na kocky-debničky a do vnútra bol vložený koncept akcie. Dar bol odovzdaný Rudolfovi Filovi s miernym časovým posunom. Hoci boli hostia pozvaní na 19.00 hodinu do priestorov reštaurácie bývalého hotelu Dukla, aktéri Artprospektu prišli na oslavu až 19:32 (rok narodenia Rudolfa Filu). Na oslave sa zdržali presne 50 minút a potom náhle odišli. Východiskový koncept mena, respektíve jednotlivých písmen, ktoré ho tvorí, a vytváranie asociatívnych pojmov, práca s kalendárnym dátumom či numerickou cifrou tvorili častý koncepčný rozvrh aktivít Artprospektu P.O.P. V tomto prípade bola akcia realizovaná ako putovanie, či skôr blúdenie po meste s dôrazom na vyhľadávanie jednotlivých predmetov a miest, ktoré boli v počiatočnej osnove určené. Akcia tu nie je prechádzkou, ale skôr formou výkonu často vyžadujúceho aj fyzické sily. Jej ukončenie bolo, napriek rozpačitým reakciám zúčastnených, dôsledným naplnením umeleckého zámeru. Teritórium mesta nie je iba kulisou, ale je prostredím, v ktorom dochádza k interpretovaniu jednotlivých slovných odkazov v podobe situačných aktivít podmienených charakterom a zvlhľadom miesta.

Akčnou hrou *Perníková chalúpka* s politicko-spoločenským la- →³² dením, sa 1. januára 1983 prezentoval **Peter Meluzin**. Kontext dôsledne zorganizovanej udalosti vychádzal z „núteného“ počúvania novoročného prejavu prezidenta republiky Gustáva Husáka, ktorý bol pozvaným účastníkom púšťaný zo záznamu na odľahlej autobusovej zastávke pri Bratislave. Akcia sa realizovala vo večerných hodinách (medzi 19. a 22. hod.). Plechový prístrešok bol sčasti obložený knäckebratom prilepeným na hrubej vrstve

68 Fotografom akcie *Prenos* bol Martin Kállay.

marmelády na vonkajšej stene zastávky. Účastníci akcie boli vyzvaní, aby si kúsok odtrhli, zasadli na pripravenú stoličku a počúvali nekrátený záznam prejavu. Počas prejavu (ak si to situácia vyžadovala) prevoniaval autor priestor intimsprejom. Občas účastníkovi vrátil nahrávku o kus späť, aby mal možnosť zopakovať si prepočutú časť. Organizátor počas akcie dvakrát „vykonal na zastávke malú potrebu“.⁶⁹

Význam akcie bol založený na napätí medzi sterilným, schematickým prejavom prezidenta (akýsi prototyp orwellovského „newspeaku“) a nutnosti participantov si ho za nevľúdnych podmienok vypočuť (hlas z nahrávky miestami zosilňoval na maximálne únosnú mieru). Mediálna realita socialistickej spoločnosti bola presiaknutá frázovitou a permanentným opakovaním ideologicky podmienených hesiel. Človek, ktorý stráca citlivosť na akékoľvek všedné životné javy, musí byť vytrhnutý z kontextu, aby bol schopný si demagogickú prax uvedomiť.

Peter Meluzin vybral odľahlejšie miesto a vytvoril špecifické prostredie evokujúce kultúrno-spoločenskú situáciu vtedajšieho Československa (zhrdzavený prístrešok, mediálna manipulácia, snaha o prekrytie nedýchateľnej atmosféry lacným „osviežovačom“). Účastníci, ktorých bolo celkovo šesť, boli k miestu privolaní bliknutím baterky a počas počúvania boli oslepovaní diaľkovými svetlami prechádzajúcich áut. V dobovom kontexte sa tu priamo ponúka analógia medzi „počúvaním“ a „vypočúvaním“, ale tiež súvislosť chvilkového „oslepovania“ so znemožňovaním videnia.

Miesto autobusovej zastávky, prístrešku nezvolil autor náhodou. Zastávka je miestom pasivity. Ako píše francúzsky antropológ, venujúci sa priestorovým aspektom a charakteru miesta Marc Augé vo svojej knihe *Non-Lieux: Introduction à une anthropologie de la surmodernité* (Ne-miesta: Úvod do antropológie supermodernity, 1995), na miestach čakania sa pasažieri podujímajú na život v službe očakávania udalosti.⁷⁰ Zastávka je miestom nestálosti, chvilkového zotrvania, ale mentálnej neprítomnosti.

69 K autorizovanému, detailnému popisu porov.: MATUŠTÍK, Radislav: *Terén: Alternatívne akčné zoskupenie 1982–1987*. Bratislava: SCCA Slovensko, 2000, s. 58, 77.

70 Vychádzam z anglického prekladu knihy: AUGÉ, Marc: *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. London: Verso, 1995, s. 78.

Je priestorom trávenia krátkeho voľného času, ktorý nepodnecuje k hlbšej reflexii závažnejších spoločensko-politických súvislostí. Z daných aspektov koncepcia akcie čerpá. Meluzin používa prístrešok autobusovej zastávky ako miesto zotrvania, ako priestor aktívnej udalosti, ktorá udržiava kritické myslenie účastníkov v pohotovosti.

Autor direktívnym spôsobom prikazoval účastníkom, aby „konzumovali“, čo možno v súvislosti s jedením (knäckebröt) a počúvaním (novoročný prejav) chápať ako narážku na antické heslo o „chlebe a hrách“, ktoré postacia k uspokojeniu obyvateľstva. Názov akcie zase odkazuje k rozprávkovej mytológii – k motívu neslobody za cenu uspokojenia primárnych (telesných) požiadaviek.

Meluzin k realizovaniu akcie opäť vybral miesto-hranicu. Zónu medzi mestom a krajinou, priestor, v ktorom je človek stále „na očiach“ verejnosti.⁷¹ Lokalita jeho akcií je najčastejšie „hranica“, o ktorej Michel de Certeau povedal, že je „tretím miestom“, miestom interakcie a prelínania, prázdnom, ktoré symbolizuje možnosť vyplnenia výmenou a stretnutím.⁷² *Perníková chalúpka* sa vyznačuje existenciálnym prevedením situácie do priestoru a významovo komponovaného deja. Autor pracoval predovšetkým s vlastným pocitom, permanentným tlakom totalitného zriadenia na jednotlivca, s pocitom izolácie, stiesnenosti. K pomenovaniu tohto pocitu využíval mediálne možnosti súčasnosti i invokácie miestnym geniom loci.⁷³

71 Radislav Matuščík uvádza, že sa okolo miesta akcie, napriek večernej hodine, zoskupovali nezúčastnení okoloidúci, ktorých znepokojovalo väčšie zhromaždenie na zastávke.

72 Porov.: CERTEAU, Michel de: Vynalézání každodennosti. In: BENZA, Alban / HUBINGER, Václav (eds.): *Cahiers du Cefres 10: Antologie francouzských společenských věd. Téma: Město*. Praha: Francouzský ústav pro výzkum ve společenských vědách, 1996, s. 92.

73 V používaní médií (tlač, rozhlas, televízia), ako aj prácou s priestorom a miestom, sa Meluzinove akcie približujú happeningom Wolfa Vostella. Vostell často zväžal účastníkov na rôzne bizarné miesta alebo, ako v akcii *Dogs and Chinese not Allowed* (Psom a Číňanom vstup zakázaný!, 1966), ich inštruoval k prechodu cez určitú zónu. Reflexia mediálnej, manipulatívnej praxe je rozšírená aj v kontexte československého umenia akcie koncom 70. rokov a v 80. rokoch. Stretávame sa s ňou v tvorbe Lubomíra Ďurčeka (*Návštevník*, 1980), v niektorých performance Petra Štemberu (*Akce s kuřetem*, 1979; *Jóga*, 1979) alebo akciách Tomáša Rullera (*Pro-jev*, 1988).

5.4 AKCIA AKO SÚČASŤ KAŽDODENNOSTI

Jindřich Chalupecký v eseji *Umění a skutečnost* z roku 1957 napísal: „*Umění je dozajista světské. Ze světa vzhází a do světa se vrací; nemůže být nijakým způsobem bez něho. Je funkcí světského života, je z toho, že člověku něčeho přebývá a musí to vyjádřit, je z toho, že člověku něco chybí a musí to vytvořit.*“⁷⁴ Slová sformuloval na základe uvedomenia trvalej prepojenosti umenia so skutočným životom, presvedčenia, že úlohou oboch je vzájomne sa aktualizovať.

Šesťdesiate roky sa stali obdobím dominancie každodennosti. Umelecké dielo, ktoré prirodzene funguje v reálnom svete, začína byť vnímané ako dielo, ktorého kvalita závisí od toho, ako kritérium skutočnosti zhodnocuje. Každodennosť je mýtizovaná. Stáva sa diskurzívnou silou.⁷⁵ Je prehovorom, ktorý nám prezrádza niečo o nás a našom okolí. Úlohou umenia ostáva upozorniť nielen na to, čo hovorí a ako hovorí, ale aj túto skutočnosť verifikovať. Každodenná činnosť vykonávaná umelcom či vystupujúca v rámci umeleckého diela je tým istým jazykom ako v reálnom živote, ale mení sa jej prehovor.

Na začiatku som charakterizoval sviatok ako formu skutočnosti, ktorá ho nejakým spôsobom posväcuje, ozvlášťňuje. Tematický zvolený citát americkej umelkyne Yoko Ono v úvode je návodom k pochopeniu. Ak stúpim do mláky ide o každodennú udalosť, ale ak stúpim do všetkých kaluží v meste, už sa každodennosti vymykám.

K tomu, aby som sa mohol venovať princípu všednosti, musím povedať, čo ňou chápem. Henri Lefebvre, už spomínaný francúzsky filozof a sociológ, v štúdiu *Cleaning the Ground* (Vyčistenie terénu, 1961) každodenný život charakterizuje ako všetko, „čo nás obklopuje zo všetkých strán a smerov.

74 CHALUPECKÝ, Jindřich: *Umění a skutečnost*. In: *Umění dnes*. Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1966, s. 93.

75 Roland Barthes sa v knihe *Mytologie* zaoberá každodennými predmetmi, udalosťami a konštatuje, že úlohou dnešnej „mytológie“ nie je definovať predmet, ale spôsob, akým sa projektuje vo vzťahu k okoliu. Každý predmet, každodenná činnosť sa môže stať mýtom, pretože má semiotický potenciál (niečo hovorí, k niečomu poukazuje, na niečo slúži), je určitým médiom nesúcim informáciu, je správou. Porov.: BARTHES, Roland: *Mýtus dnes*. In: *Mytologie*. Praha: Dokořán, 2007, s. 197n.

Sme vo vnútri i vonku.⁷⁶ V analýze každodennosti, ktorá podľa Lefevra nie je životnou praxou, ale stupňom života a jeho úrovne, rezonuje filozofia marxizmu. Sme do každodennosti vnorení. Tento priestor si človek formuje sám. Henri Lefebvre ho prezentuje ako priestor medzi nekontrolovanou a kontrolovanou sférou. V tomto prípade je každodennosť chápaná ako forma voľného času, je vnímaná ako stav nášho prežívania.

Problému „každodennosti“ sa v texte *Everyday Speech* (Každodenná reč) venuje spisovateľ, filozof a literárny teoretik Maurice Blanchot. V texte z roku 1962 píše: *„Každodennosť je anonymný spôsob konania jednotlivca bez toho, aby o tom ktokoľvek vedel. V každodennosti nemáme meno, stráca sa naša osobnosť a sociálna podmienenosť, ktorá nás formuje alebo obklopuje.“*⁷⁷ Blanchot chápe každodennosť skôr ako fenomén, ako spôsob existencie, a nie ako priestor, ktorý vyplňame. Podobne uvažuje o všednom aj nemecký fenomenológ Bernhard Waldenfels, ktorý v charakteristike každodennosti zdôrazňuje subjektívne prežívanie oproti objektívnym procesom. Všedné je to, čo je obvyklé, dôverne známe, teda to, čo sa odlišuje od nevšedného, mimoriadneho, neznámeho.⁷⁸ Za každodennú sa považuje udalosť, ktorá sa deje denne a je prelamovaná „usporiadaným zmätkom“⁷⁹ sviatkov. Waldenfels vymedzuje znaky všedného oproti charakteru slávnostného. Sviatok je tak prerušenie všedného a naopak, všedný je čas mimo sviatočnej udalosti. Ako poznamenal Petr Rezek, *„svátek je možný jenom jako nastolení svátečnosti vůči všednosti“*.⁸⁰ Vzťah medzi všednosťou a sviatkom (oslavou) sa pokúsím presnejšie vymedziť na základe interpretácie vybraných akcií.

76 *„Is surrounds us, it besieges us, on all sides and from all direction. We are inside it and outside it.“* Cit.: LEFEBVRE, Henri: *Clearing the Ground*. In: JOHNSTONE, Stephen (ed.): *The Everyday*. London: Whitechapel, 2008, s.29.

77 *„The everyday is the movement by which the individual is held, as though without knowing it, in human anonymity. In the everyday we have no name, little personal reality, scarcely a face, just as we have no social determination to sustain or enclose us.“* BLANCHOT, Maurice: *Everyday Speech*. In: *Tamže*, s.29.

78 WALDENFELS, Bernhard: *Všední den jako tavící kotel racionality*. In: *Znepokojivá zkušenost cizího*. Praha: OIKOYMENH, 1998, s.202.

79 Termín „usporiadaný zmatok“ preberá Bernhard Waldenfels od Émile Durkheima.

80 REZEK, Petr: *Setkání s akčními umělci*. In: *Tělo, věc a skutečnost v současném umění*. Praha: Jazzpjetit, 1982, s.101.

V roku 1970, pri príležitosti 10. výročia Nového realizmu, zrealizoval **Alex Mlynárčik** s **Róbertom Cyprichom** akciu *Záhrady rozjímania* → 33 ako výzvu záujemcom, aby sa pridali k ich nočnému zametaniu ulíc.⁸¹ Plagát udalosti hlásal: „Dovoľujeme si vás pozvať do nášho, otvoreného ateliéru, od 27. októbra 1970 sa môžete každý večer o 21:30 hod. dostaviť do Technických služieb mesta, Bazová 6, Bratislava, Československo. Oddelenie, zametania ulíc (50,- Kčs za noc a osobu!).“⁸² Vyhlásenie nabáda k spoluúčasti na pracovnej aktivite (zametaní), ktorá je na základe prehlásenia považovaná za ateliérovú (umeleckú) činnosť, a zároveň je jej vykonávanie vzdaním pocty určitej umeleckej tendencii.⁸³ Takýto postup chápem ako kritickú reflexiu dobovej situácie, v ktorej je práca povýšená na úroveň absolútneho realizovania sa človeka (práci sú priradované morálne i hodnotové kvality), a tak vysoko prevyšuje akúkoľvek duševnú (či duchovnú) činnosť, vrátane umeleckej tvorby.⁸⁴ Koncept zohľadňuje skutočnosť rozmanitých pracovných náborov a brigád slúžiacich k oslave socialistických a štátnych sviatkov. V tom sú *Záhrady rozjímania* otvorenou kritickou participáciou na spoločensko-politickom prostredí. Možný zámer je aj v upriamení (a výzve k spoluúčasti) na

81 V podobnom duchu sa niesol situačný event čistenia ulíc pred hotelom Plaza v New Yorku v roku 1967 Georga Maciunasa, na ktorý v tejto súvislosti upozornila Zora Rusinová (porov.: RUSINOVÁ, Zora: *Umenie akcie 1965–1989*. Bratislava: SNG, 2001, s. 22), ale i neskoršie *Zametanie* Josepha Beuysa na námestí Karl-Marx Platz v Berlíne (1972). V stredo európskom kontexte je zaujímavou analógiou akcia Tomislava Gotovaca *Upratovanie na verejnom priestranstve* z roku 1981. V nej juhoslovanský umelec preoblečený za zamestnanca verejnej hygienickej služby pozametal niekoľko ulíc v Záhrebe ako poctu Vjekoslavovi Fracemu, ktorého nazývali „apoštol čistoty“.

82 RESTANY, Pierre: *Inde*. Bratislava: SNG, 1995, s. 47.

83 Akcia svojím názvom (*Otvorený ateliér – Záhrady rozjímania*) anticipovala neskoršiu prehliadku umenia – *Otvorený ateliér*, ktorá sa konala 19. novembra 1970 u Rudolfa Sikoru. Porov.: SIKOROVÁ, Eugénia: *Nástup jednej generácie*. In: MUDROCH, Marián / TÓTH, Dezider (zost.): *Otvorený ateliér*. Bratislava: SCCA Slovensko, 2000, s. 10.

84 S obdobným konceptom pracovnej aktivity ako reflektovaním dobovej politickej situácie je možné sa stretnúť v akcii Juraja Bartusza, Jozefa Kornuczika a Vladimíra Popoviča *Kondičné dni vo Vlkovej* (1971). Autori v nej vykonávali brigádnické práce ako formu návodu na zlepšenie kondície a zároveň ironizovali „budovateľské“ chápanie pracovnej činnosti. Ich činnosť odkazuje k staršiemu textu Waltera de Mariu *Bezúčelná práca* (1960), v ktorom jeho autor zdôrazňuje aktivity, ktoré nemajú účel ani osov a sú založené na myšlienke práce samej o sebe, ako samoučelú. Porov.: SRP, Karel (zost.): *Minimal & Earth & Concept Art I*. Praha: Jazzpetit, 1982, s. 38–39.

konanie, ktoré umením nie je (pretože je postavené na svojej čisto funkčnej stránke), ale môže sa ním stať.

Primárnym zmyslom akcie je vykonanie činu, práce k pocte konkrétnej udalosti. Je ním oslava prácou. V tomto prípade oslava nie je prerušením práce (každodennosti), ale naopak – je koncentrovaním sa na prácu. Práca je oslavou tým, že nie je každodennou udalosťou pre autorov, ktorí ju vykonávajú. Autori sa napájajú na „všednosť“ (v zmysle zdôraznenia „subjektívneho prežívania anonymných praktík“, ako ju charakterizuje už spomenutý Bernhard Waldenfels) pre nich nevšednou, nekaždodennou aktivitou a prehlásením, že ju povyšujú na poctu. Oslava sa deje vďaka angažovanej činnosti (angažovanej v zmysle, že odkazuje i mimo seba), a predovšetkým činnosti natoľko neumeleckej, že bez spomenutého prehlásenia ju nie je možné ako umenie rozpoznať.

Dôležitým sa stáva text, ktorý prehlasuje ulicu za „otvorený ateliér“ (a v tom sa blíži interpretácii *HAPPSOCI*). V tomto prípade nejde iba o výzvu k „zastaveniu“, vymedzenému vnímaniu, ale k spoluúčasti – podieľaní sa na oslave. V prípade *Záhrad rozjímania* bola spontánnosť oslavy „uzemnená“ sľúbenou finančnou odmenou, ktorá nás z aktu práce – pocty, vracala späť do reality. Nová realita tu nie je novou v konvenčnom význame slova. Je realitou na čas oslávenou, ktorá sa spätne vracia k svojej každodennosti.

Možno povedať, že (umeleckou) hodnotou *Záhrad rozjímania* je prehodnocovanie práce a jej vzťahnutie k oslave. Jej názov odkazuje ku koncentrovanému vykonávaniu činnosti ako prostriedku meditácie, t. j. prerušenia každodenného, upriamením pozornosti na predmet alebo (rytmický) pohyb určitej aktivity. V tomto chápaní je akcia prostriedkom k intímnemu prehĺbeniu poznania skutočnosti.⁸⁵ Tento akt neodkazuje k transcendentálnemu, ale k sebe samému. Je ideou očistenia konania od akýchkoľvek nánosov. Nie

85 Názov *Záhrady rozjímania* možno chápať ako pendant k forme meditačného cvičenia typického pre zenový (čchanový) budhizmus. Cvičenia sa zameriavajú na nonverbálne prejavy (resp. úplné prerušenie komunikácie s vonkajším svetom), repetitívne a fyzické aktivity prehlbujúce umelecké cítenie (zenové záhrady), za účelom dosiahnutia vyššieho poznania, telesného a duševného pokoja. Porov.: RUMÁNEK, Ivan: Čchanový (zenový) budhizmus. In: KOMOROVSKÝ, Ján a kol.: *Religionistika a náboženská výchova: Terminologický a výkladový slovník*. Bratislava: F.R. & G. a spol., 1997, s. 72–73.

je predvádzaním, ale skutočným zametaním, ktoré sa iba v tejto „bytošnej“ forme môže stať poctou bez toho, aby nevyznelo ako paškvil či teatralizácia skutočnosti.

Konceptuálnou akciou, ktorá nie je založená na oslave skutočnosti, ani na vzťahnutí práce k sviatku, ale na legitimizovaní všednosti, je *Úradné potvrdenie* (1971) **Juraja Bartusza**.⁸⁶ Eventový súbor pozostáva zo záznamu dvanástich všedných, rutinných úkonov (vstávanie, raňajky, odchod do práce, kúpa novín, odomykanie, spánok a pod.) prostredníctvom fotografií, je dobovo podmienenou ritualizáciou každodennosti. Výsledný fotografický dokument (nezachytávajúci nič „úradne“ podstatné) je okolkovaný a potvrdený príslušným notárom. Byrokratická verifikácia potvrdila, že sa udalosti skutočne stali.⁸⁷ Akcia osciluje na hranici medzi kritikou „kafkovskej“ úradníckej spoločnosti a (seba)ironizáciou, ktorá sa v čase normalizácie stáva ochranným mechanizmom.

Pochopenie významu akcie nie je možné bez poznania kontextu. Jedine v spoločnosti, ktorá je násilne politizovaná, kde je osobný aj verejný priestor monitorovaný, je možné každodenné úkony legalizovať. Až v tomto prípade sa stávajú možné, oprávnené, preukázateľné. Bartusz satiricky reaguje na technokratický mechanizmus kategorizovania a schvaľovania. Idea akcie nemá ďaleko od utopickej vízie Geoga Orwella, v ktorej sú osudy premenené na dokumenty, ľudia na čísla.

Eventová séria *Úradné potvrdenie* je pokusom uchovať si mieru slobody spôsobom, v ktorej sú absurdné politické mechanizmy použité na ich vlastnú kritiku. Verejný priestor je pochopený ako „patriaci všetkým“ a sféra intimity je iba jeho derivátom. Ide o jav, v ktorom sa súkromná sféra presúva

86 Akcia je známa aj pod alternatívnym názvom *Fotografická próza*.

87 Všetky fázy programu dňa si necháva autor potvrdiť notárskym úradom. Fotografie sprevádza text: „*My, podpísaní svedkovia, a to Jozef Kornuczík, akad. mal. z Košíc, Dr. Jozef Pichorský, vedúci OS ZSVU Košice a Ing. Alexander Jiroušek, vedúci propagácie VSŽ Košice, hodnoverne a úradne dosvedčujeme, že náš priateľ a známy Juraj Bartusz sa správal dňa 6. februára 1971 v čase od 6:40—22:57 hod. tak, ako je ďalej uvedené (...)*“ Pod každou z fotografií, ktorú zaznamenal fotograf Jiroušek, je ďalej uvedené: „*Podpísaný Ing. Alexander Jiroušek hodnoverne potvrdzujem, že tento fotografický záber som urobil sám dňa 6.2.1971 (...). Na snímke je Juraj Bartusz z Košíc.*“

na perifériu sféry verejnej (politickej) a tak stráca svoj privátny charakter.⁸⁸ Akcia Juraja Bartusza je v podstate zámernou ideologizáciou svojej každodennosti. Sociológ Karl Mannheim vo svojej analýze utopicky zameraných politických systémov charakterizoval ideologické názory ako názory, ktoré „nemôžu byť pochopeny ze seba samých, nýbrž ze situace bytí subjektu tím, že se interpretují jako funkce této situace“.⁸⁹ Podobne je tomu aj v Bartuszovej akcii, avšak s výrazným rozdielom – zámernosťou, s akou ironizuje ideologizačný potenciál spoločnosti, a s nadsázkou, s akou sa voči nemu stavia.

Pracovná aktivita ako súčasť umeleckého diela je reflexívnou formou jej utilitárnosti. V akcii *Terazzino* (1984) **Petra Meluzina** →³⁵ ide o (ne)každodennú, ale predsa len užitočnú a nekreatívnu činnosť natierania a úpravy loggie v panelákovom byte. Z akcie vznikol 22 minút dlhý filmový záznam s názvom *Loggia*, ktorý sa, v súlade s návodom na činnosť – natieranie dreveného obkladu drevodekórom, opakuje štyrikrát. Akcia *Terazzino* je rozfázovaná do štyroch činností podľa prác, ktoré je potrebné na loggiu vykonať (mreža, loggia, terra, plafón). V tomto prípade akcia neevokuje žiadnu oslavu ani vzťahnutie k sviatku. Je reálnou činnosťou, ktorú zviditeľňuje jej zaznamenávanie kamerou a fotoaparátom. Jozef Macko v štúdiu *Slovenský alternatívny a experimentálny film* upozorňuje práve na „bombastickú štvordielnosť filmu“, ktorá je v podstate iba „nudným opakovaním toho istého filmového kotúča – ironickou parafrázou požadovaného štvornásobného a nudného opakovania utilitárneho natierania dreveného obkladu balkóna drevolakom“.⁹⁰ Dochádza tak k využitiu akčného prvku počas premietania, ale zároveň Meluzin odkazuje danou seriálovosťou na výtvarné postupy v undergroundových filmoch Andyho Warhola. Pri sledovaní filmu či dokumentácie z akcie sa mi v mysli opäť natíska Petrom Rezkom zdôrazňovaná koncentrácia na prítomnosť v jej sprítomnení. Intencionálny záujem konať tak, ako by som toto konanie zakladal. Čas umeleckej akcie je časom práce.

88 Jürgen Habermas na základe straty súkromného na úkor verejného (resp. pohltienia privátneho verejným) sformuloval svoju koncepciu masovej spoločnosti. Porov.: HABERMAS, Jürgen: *Strukturální proměna společnosti*. Praha: Filosofia, 2000, s. 244.

89 MANNHEIM, Karl: *Ideologie a utopie*. Bratislava: Archa, 1991, s. 111.

90 MACKO, Jozef: *Slovenský alternatívny a experimentálny film*. In: HRABUŠICKÝ, Aurel (ed.): *Slovenské vizuálne umenie 1970–1985*. Bratislava: SNG, 2002, s. 220.

V prípade piecu *Terazzino* (alebo filmu *Loggia*) nejde o prácu pre prácu samotnú,⁹¹ ale o prácu, ktorá má jasne stanovený cieľ – zveladiť a obnoviť bytový balkón. Práca si osvojuje umeleckú akciu. Tento paradox spočíva v tom, že pracovná činnosť nie je apropriovaná (ako v prípade *Záhrad rozjímania*) umeleckým konaním, ale stáva sa sama sebou. V činnosti natierania je akcentovaná performačná zložka, keďže sa jedná o výstup pre kameru. Ide v podstate o akúsi pseudoperformance či ironickú alúziu na akčnú maľbu, a to aj v kontexte toho, že akcia bola realizovaná v rámci aktivít akčného zoskupenia Terén.

S takýmto „divadlom všednosti“ je možné stretnúť sa denne, ale v prípade Meluzinovej akcie práca vystupuje z anonymity. Už nie je iba subjektívnou praxou, ale mediálne fixovanou a sociálnou aktivitou. Hrana medzi tvorbou a činnosťou sa zaobluje. Akciu je možné interpretovať ako istú subverziu konceptuálne zameraných foto-pieces. V socializme populárne „kutilstvo“ je postavené do vzťahu s teoreticky rešpektovanou konceptuálnou tvorbou euro-amerických umelcov. Výsledné dielo, ktorým je nielen filmový záznam, ale aj zveladená loggia, je tak osobitým (a v podstate reflexívnym) ukazovateľom stavu a miesta umelca v spoločenskej štruktúre. Nepredpokladám, že akciu niekto náhodne zaznamenal a uvedomil si jej význam a priebeh. Ostáva iba čisto vnútornou, intencionálne zameranou aktivitou autora. Osobným príspevkom vyrovnania sa s procesom tvorby v priestore medzi súkromnou a verejnou sférou.⁹²

91 S takýmto námetom sa je možné stretnúť napríklad v prvej inštrukcii k dvojici akcií *Two Pieces* Róberta Cypricha v rámci *Terénu III* (1983). Idea je založená na bludnom kruhu práce, ktorá nevedie k žiadnemu konkrétne danému cieľu. Porov.: MATUŠTÍK, Radislav: *Terén, alternatívne akčné zoskupenie 1982–1987*. Bratislava: SCCA Slovensko, 2000, s. 120.

92 „Balkónovú“ akciu na hranici súkromného a verejného v roku 1979 realizovala chorvátska umelkyňa Sanja Iveković. Akcia pod názvom *Trikotnik* (Trojuholník) sa odohrala počas návštevy juhoslovanského prezidenta Josipa Broza Tita v Záhrebe. Umelkyňa, ktorá bývala v bezprostrednej blízkosti ulice prezidentského sprievodu, sedela počas akcie na balkóne, popíjala whisky, čítala knihu (išlo o dielo Toma Bottomora: *Elites and Society*) a predstierala masturbáciu. Zmeňovaný „trojuholník“ predstavovali okrem samotnej autorky ešte dva „body“ – policajt hliadajúci v uliciach a „ostreľovač“ na streche protiláhľého domu. Akcia bola ukončená, keď pri Ivekovićovej dverách zazvonil strážnik a upozornil ju „že všetky osoby a objekty, musia byť z balkónu odstránené“. Dištancia verejného a priátneho je v tomto prípade úplne potlačená represívnym zásahom.

6

AKCIA AKO FORMA HRY

„Člověk si hraje jen tehdy, když je v plném významu člověkem, a je jen tam zcela člověkem, kde si hraje.“

Friedrich Schiller: *Listy o estetické výchově*¹

V stručnej podkapitole *Akcia ako hra* som zdôraznil niektoré paralely herného princípu s umením založeným na akčných a aktivizačných aspektoch. Umenie založené na akcii sa vzťahuje k dobrovoľnému jednaniu, ktoré sa vymyká každodennosti a spája samoučelnosť so sémantickým potenciálom. Časopriestorová dimenzia smeruje k spoločnému zdieľaniu aktivity v jej limitovanom vymedzení. V nasledujúcich riadkoch sa vrátim k princípu hry bližšie a spomenutý náčrt rozvinem. Zameriam sa na udalosti, ktoré využívajú herný princíp v snahe vytvoriť pocit nevážneho a nezáväzného, a k „hrám“, ktoré smerujú k odkrývaniu hlbších existenciálnych stránok života. Súčasťou kapitoly budú aj „hry“ dramatické, štruktúrované ako predstavenie či prezentácia na ulici. Akcie, ktoré súvisia skôr s divadelným spôsobom prezentácie, s použitím rekvizít alebo pantomimických postupov. Stručne sa zmienim aj o hre ako športovom výkone a jej vzťahu k umeleckej udalosti.

1 SCHILLER, Friedrich: *Listy o estetické výchově*. In: *Výbor z filozofických spisů*. Praha: Svoboda, 1992, s. 175.

6.1 PROBLEMATIKA HRY

Zmienil som sa o ťažiskových autoroch, ktorí sa zaoberajú teóriou a charakteristikou hry. Kniha holandského historika Johana Huizingu *Homo ludens*² pomenúva antropologické základy hry, ktoré podmieňujú celkový vývoj ľudskej kultúry. Texty Hansa-Georga Gadamera *Aktualita krásneho*,³ ako aj jeho kľúčová práca *Pravda a metoda*⁴ odkrývajú princípy hry a ich vymedzenie voči umeleckému dielu. Myšlienky k ontológii hry formuloval nemecký fenomenológ Eugen Fink v stručnejšom príspevku *Oáza štěstí*⁵ i v neskoršom obsažnejšom diele *Hra jako symbol světa*.⁶ Približne v rovnakom čase ako Finkove diela vznikla kniha francúzskeho sociológa a filozofa Rogera Cailloisa *Hry a lidé*,⁷ ktorá reagovala na dielo Johana Huizingu, ale aj teórie transakčnej (Eric Berne)⁸ a performatívnej hry (Erwing Goffman)⁹, ktoré sa kryštalizovali koncom 50. rokov. V rámci česko-slovenského kontextu sa problematikou hry dlhodobo zaoberal historik filozofie Jiří Černý. Kritickou osnovou revízie problematiky hry boli viaceré jeho texty zo 60. rokov (napr. *Filosofický problém hry*),¹⁰ ktoré vyústili do komplexnejšej publikácie *Fotbal je hra* s podtitulom *Pokus o fenomenologii hry*.¹¹ Publikácia sa zaoberá vymedzením základných prepozícií hry a herného princípu a venuje sa ich vzťahom k rôznym činnostiam v rámci každodenného života i herným teóriám uplatňovaným v rôznych odboroch (psychológia, filozofia, sociológia, estetika). Čiastočnou inšpiráciou boli aj texty z novšieho zborníku *Hra, věda*

2 HUIZINGA, Johan: *Homo ludens*. Praha: Mladá fronta, 1971.

3 GADAMER, Hans-Georg: *Aktualita krásného: Umění jako hra, symbol a slavnost*. Praha: Triáda, 2003.

4 Pre potreby textu vychádzame z výberu: GADAMER, Hans-Georg: *Pravda a metoda*. In: PETŘÍČEK, Miroslav (ed.): *Myšlení o divadle II*. Praha: Herrmann & synové, 1993, s. 9–25.

5 FINK, Eugen: *Oáza štěstí*. Praha: Mladá fronta, 1992.

6 FINK, Eugen: *Hra jako symbol světa*. Praha: Orientace, 1993.

7 CAILLOIS, Roger: *Hry a lidé*. Praha: Nakladatelství studia Ypsilon, 1998.

8 BERNE, Eric: *Jak si lidé hrají*. Praha: Dialog, 1992.

9 GOFFMAN, Erwing: *Všichni hrajeme divadlo*. Praha: Nakladatelství studia Ypsilon, 1999.

10 ČERNÝ, Jiří: *Filosofický problém hry*. In: *Filosofický časopis*, roč. 15, 1967, č. 5, s. 655–666.

11 ČERNÝ, Jiří: *Fotbal je hra*. Praha: Československý spisovatel, 1968.

a *filosofie*,¹² ktoré revidujú a zhodnocujú najmä vyššie spomenutých autorov.

Primárnou vlastnosťou hry je jej vymedzenie oproti práci. Je nevážnym, nezáväzným konaním a často je chápaná ako symptóm mladosti. Jedným z dôležitých znakov je dočasnosť. V momente „prestávky“ pripravuje pôdu k subjektívnemu a slobodnému naplneniu. Hra je činnosť, ktorej ciele nie sú výsledkom aktov konania, ale tieto činy sú jej výsledkom. Predurčuje kontinuitu súvislostí a vystupuje v dištancii voči životu.

Jiří Černý napísal, že „*hra je nedeterminovaná nezačlenenosť do účelového konaní*“.¹³ Hra nás obdarováva prítomnosťou (Eugen Fink) a v momente prítomnosti je akcentovaný aj jej účel. Na hre sa podieľame vtedy, keď ju uskutočňujeme, ak ju svojim konaním realizujeme. Ak v nej existujeme. Černý ukazuje, že v hre existujeme vždy iba dočasne, v momente prítomnosti, jej čas je akýmsi sebahoplucujúcim, do seba zahľadeným časom.¹⁴

Realizácia hry je súčasne sebarealizáciou. Človek v hre pôsobí ako otvorená štruktúra, ktorá sa vymaňuje z čisto imanentného konania a realizuje sa ako spoločenský a kreatívny jedinec. Zdeněk Eis v štúdii *Lidské já a hra* pripomína, že hra je prostriedok, ktorý podnecuje človeka k sústreďeniu sa na samotnú vec, je podporou fantázie a tvorivosti a dokáže premeniť každodennosť v slávnostnú chvíľu.¹⁵ Vzhľadom na spôsob, aký sme sa pokúsili vymedziť umenie akcie vo vzťahu k skutočnosti či všednosti, je hra možnosťou spôsobu prezentácie umeleckého diela.

V terminológii vychádzajúcej z ontologickej motivácie objasnenia hry a umenia zaznieva u Hansa-Georga Gadamera závažný predpoklad: „*Zvláštní bytí umeleckého díla záleží naopak v tom, že se jako toto dílo stáva zkušeností, která proměňuje toho, kdo ji zakouší.*“¹⁶ V prípade umeleckého potenciálu akcie ako formy hry nemám na mysli radikálnu premenu, skôr vychýlenie, oslobodenie.

12 NOSEK, Jiří (ed.): *Hra, věda a filosofie*. Praha: Filosofia, 2006.

13 ČERNÝ, Jiří: Filosofický problém hry. In: *Filosofický časopis*, roč. 15, 1967, č. 5, s. 659.

14 Porov.: ČERNÝ, Jiří: *Fotbal je hra*. Praha: Československý spisovatel, 1968, s. 94n.

15 Porov.: EIS, Zdeněk: *Lidské já a hra*. In: NOSEK, Jiří (ed.): *Hra, věda a filosofie*. Praha: Filosofia, 2006, s. 99.

16 GADAMER, Hans-Georg: *Pravda a metoda*. In: PETŘÍČEK, Miroslav (ed.): *Myšlení o divadle II*. Praha: Herrmann & synové, 1993, s. 10.

Hra je psycho-fyzická aktivita, vymedzená časom a priestorom, ktorá funguje na základe určitých pravidiel. Na aktívnu účasť, spoluúčasť, situáciu reakciu zamerané umenie (akcia, happening, event) môže spočívať v stanovení si herných metód, na základe ktorých (skupinová) hra prebieha, alebo môže byť vloženie herného návodu do časopriestoru každodennosti s cieľom k hre vyzvať. „Hráč“ zažíva (novú) skutočnosť, ktorá ho obohacuje, alebo predvádza určitú rolu s cieľom vyvolať reakciu. Jednoducho povedané: hra si vždy vyžaduje spoluhráča. Ide o komunikatívnu činnosť v tom zmysle, že odbúrava odstup medzi tým, kto hrá, a tým, kto sám seba vníma v kontraste ku hre. Hra podnecuje k spoluúčasti, vytrháva z pasivity, čo je moment príbuzný mnohým akciám v mestskom priestore. Kým Gadamer hovorí o *participatio*, vnútornej účasti na opakujúcom sa pohybe, Eugen Fink nazýva tento zmysel hry sociálnou existenciou: „*Hra je spoločnou hrou, je to hraní spolu navzájem, je to vnitřní forma lidského společenství.*“¹⁷

Umenie čerpá z hry jej schopnosť vtiahnuť do situácie, zainteresovať diváka do diania bez ohľadu na nutnosť sledovať výsledok. Poskytnúť v reálnom čase a priestore možnosť momentu radosti alebo spontánneho uvažovania. Umenie však nie je iba hrou a hra nie je iba umením. Umelecká akcia často odkazuje k hlbším metaforickým a alegorickým situáciám sprostredkujúcim (nehranú) skutočnosť, ktoré možno v rámci hry zažiť. Hra vytrháva zo všednosti, aby sa človek k nej navrátil. Jej úlohou nie je zbavovať nás skutočnosti, ale umožňuje ju plne realizovať.

Roger Caillois sa v knihe *Hry a lidé* zaoberal selekciou formálnych vlastností hry. V jeho téze je hra slobodnou, z každodenného života vydeľenou a neistou aktivitou, ktorá neprodukuje hmotné artefakty ani hodnoty, podriaďuje sa pravidlám a je sprevádzaná špecifickým vedomím alternatívnej reality.¹⁸ Domnievam sa, že táto charakteristika je pomerne vyčerpávajúca. Projekciou týchto vlastností do umeleckých aktivít realizovaných v mestskom priestore v našom kontexte nachádzam medzi nimi súvislosti. Takáto aktivita vstupujúca do verejného priestoru je snahou o slobodný prienik do každodennosti, v uvedomení si svojej časopriestorovej limitácie s často

17 FINK, Eugen: *Oáza štěstí*. Praha: Mladá fronta, 1992, s. 20.

18 Porov.: CAILLOIS, Roger: *Hry a lidé*. Praha: Nakladatelství studia Ypsilon, 1998, s. 31–32.

nepredpokladaným, otvoreným priebehom. Je uvedením fiktívnej skutočnosti, performatívneho či štylizovaného výstupu, ktorý prenáša signál na divákov, aby sa stali „spoluhračmi“. Caillois pri analýze formálnych pravidiel hier nachádza viacero typov, ktoré klasifikuje do štyroch základných skupín: agón, alea, mimikry a ilinx.¹⁹ Diferencovanie je podnetné aj vzhľadom na sledované formy hry v súvislosti s umením akcie.

Agón (lat. súťaž) predstavuje hry založené na súťaži, rivalite či súperení. Agónálne aspekty sú súčasťou športových hier, kde stimulom je túžba vyniknúť a predpokladom je výdrž a zručnosť. V slovenskom prostredí sa objavujú špecifické spôsoby športových hier vztiahnutých k umeleckej či skôr „kultúrnej“ situácii. Text Igora Gazdíka *Pokus o fiktívnu typológiu futbalového zápasu* predstavuje akcie, ktoré súťažnú udalosť či športový výkon posúvali do polohy umenia. V *Memoriáli Edgara Degasa*, ktorý v roku 1971 zorganizoval Alex Mlynárčik, boli dostihy prezentované ako živý obraz Edgara Degasa, ako vrastanie umeleckého do konkrétne situovaného športového prostredia.

Hra ako celoživotný princíp sebatvorby a sebarealizácie sa prejavila aj v „športových výkonoch“ Júliusa Kollera, ktorého stolnotenisové či tenisové zápasy vnášali hru do diela tým, že ju v ňom rozpúšťali. Vzťah k športovej činnosti nebol kritický, ale transpozitívny. Usiloval sa o modelovanie na spôsob znakovo-estetickéj operácie, vytvorenie kultúrnej udalosti, ktorá eliminovala radikálne gestá na každodenné úkony.²⁰ Športový zápas ako readymade realizoval Július Koller spolu s Petrom Meluzinom v ironicko-symbolickej akcii *Edvantič* (1980). Paralela fyzického výkonu pri zápase a umeleckom výkone tu bola zámerne bagatelizovaná a posunutá smerom k prekvenutiu možnej diferenciácie. Nová kultúrna situácia už nie je tvorená umením v tradičnom zmysle – sprostredkovaným cez hmotné médium, ale samotnou aktivitou vstupujúcou do života.²¹ Podobný zmysel nachádzam aj vo futbalových zápasoch organizovaných Petrom Meluzinom medzi

19 Porov.: *Tamže*, s. 35–8.

20 Porov.: SCHÖLLHAMMER, Georg; Július Koller: Kozmológ, skeptik – a hráč. In: HRABUŠICKÝ, Aurel / HANÁKOVÁ, Petra (eds.): *Július Koller: Vedecko-fantastická retrospektíva*. Bratislava: SNG, 2010, s. 52.

21 Porov.: Rozhovor s Julom Kollerom o športe, UFO a o kultúre. In: BUDAJ, Ján (ed.): *3SD*. Bratislava, 1988. 2. vyd., nepag.

SŠUP a TJ U.F.O. Lamač, ktoré svojou štruktúrovanou a alegorickou podobou presahovali náplň tradičného športového stretnutia.

Jiří Černý videl rozdiel medzi „umením ako hrou“ a „hrou ako hrou“ v časovom trvaní. Umenie nepodlieha tlaku každodennosti a zachraňuje sa pred zabudnutím v zhmotnení.²² Černý chápal umenie v tradičnom zmysle, neuvažoval nad konceptuálnymi a časovo limitovanými dielami ani nad umením akcie. Možno však súhlasiť s tvrdením, že čas hry je časom prítomným. To je spoločným znakom s akciou (performance, happeningom), ktorá sa dokáže sprítomniť iba v spomienke (v dokumentácii). To však neoslabuje moment autenticity, sebauskutočnenia a ponímania hry ako možnosti modelácie a overovania skutočnosti.

Druhou kategóriou je alea. Alea (lat. kocka, hra s kockami) je spôsob hry, ktorý súvisí skôr s fyzickou pasivitou a momentom náhody alebo šťastia. Ako forma metodického postupu v umeleckej tvorbe je náhoda populárnym princípom naprieč celými dejinami. V umení 20. storočia je využívaná avantgardnými hnutiami, rezignujúcimi na racionálnu dikciu – najmä dadaizmom a surrealizmom. Tie povýšili aleatorický princíp na hlavnú metódu tvorby a experimentálne variovali jej možnosti. V neoavantgardných tendenciách sa opätovne sprítomnil záujem o postupy založené na náhode. V hudobných experimentoch Johna Cagea, happeningoch na Black Mountain College, skladbách – hrách La Monte Younga, Dicka Higginsa, Georga Brechta alebo Kena Friedmana sa princíp zhodnocuje ako alternatívny spôsob poznania, ako vedomie neznámej príčiny. Roger Caillois pripomína, že funkciou hry alea je „*potlačiť prirodzenou alebo získanou nadráženosť individualit*“.²³ Hra ako náhoda je zbavením sa fixnej individuálnej vyhranenosti, je možnosťou improvizácie v spôsobe reakcie na nepredvídateľné udalosti. Tento spôsob umeleckej práce nazval Dick Higgins „umeleckými hrami“ (Games of Art).

Profesor Morse Peckham, ktorý sa zaoberá komparatívnymi štúdiami v literatúre a výtvarnom umení, o spôsobe experimentálnej hry napísal: „*Hrať sa znamená neustále riskovať. Pravidlá hry obmedzujú pole pôsobnosti,*

22 Porov.: ČERNÝ, Jiří: Filosofický problém hry. In: *Filosofický časopis*, roč. 15, 1967, č. 5, s. 663–664.

23 CAILLOIS, Roger: *Hry a lidé*. Praha: Nakladatelství studia Ypsilon, 1998, s. 39.

ale dôležitejšie je to, že poskytujú návod na improvizáciu a inováciu. (...) Dôležitou súčasťou hry je teda spor o tom, ako sa majú pravidlá interpretovať.“²⁴ Rozpracovanie a variovanie metódy alea je princípom estetiky Fluxusu.

Konceptuálny umelec, výrazný predstaviteľ hnutia Fluxus Georg Brecht sa v texte *Náhoda a obraz* zmieňuje o umeleckých tendenciách a autoroch, ktorí s náhodou pracovali, aby nakoniec analyzoval spôsoby vyvolania náhody a ich uplatnenie v umeleckej praxi. Brecht v texte *Náhoda a obraz* píše: „*Náhoda v různých oblastiach umění počítá s prostředky, které vedou k eliminaci skreslování (...). Metodika náhody a nahodilosti se může týkat výběru a uspořádání zvuků u hudebního skladatele, pohybů a kroků tanečníka, trojrozměrné formy u sochaře, povahy formy a barvy u malíře a lingvistických elementů u básníka. Věda nám říká, že universum je to, co za ně považujeme, a náhoda nám umožňuje určit, co za ně považovat (neboť pojem je vědomí jen části). Bohatství forem vhodných pro umělce se stává nevčerpateľným a nakoniec obsahuje celou prírodu, neboť poznání významné formy je omezeno jedině pozorovatelem samým.*“²⁵ Hoci agonálny a aleatorický princíp sú zdanlivo protikladné, sú podriadené rovnakému zákonu. Je ním snaha o vytvorenie rovnakých podmienok pre všetkých zúčastnených, čím sa prirodzené životné podmienky nahrádzujú „dokonalými situáciami“.²⁶

Zhodnotenie elementov náhody, či už vo vedomej alebo nevedomenej (neplánovanej) forme, sa prejavilo aj v umení v slovenskom prostredí. Obzvlášť pri realizáciách v mestskom prostredí je element nepredvídateľného podstatným prvkom. Náhoda tu nie je obsiahnutá vo vnútornej štruktúre, ale je skôr zásahom z vonkajšieho prostredia. Happeningy Alexa Mlynárčika, sociologicky orientované akcie Jána Budaja alebo Ľubomíra Ďurčeka, majú svoj rámec. Ten sa však naplňa vopred nedefinovaným „scénosledom“ živých udalostí. Náhoda ako princíp samotnej tvorby diela je zreteľná u autorov,

24 Cit. podľa: NYMAN, Michael: *Experimentální hudba: Cage a iní*. Bratislava: Hudobné centrum, 2007, s. 37.

25 BRECHT, George: *Náhoda a obraz*. In: HIRŠAL, Josef / GRÖGEROVÁ, Bohumila (eds.): *Slovo, písmo, akce, hlas*. Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 229–230.

26 Roger Caillois „dokonalými situáciami“ mieni také, kde sú roly zásluh a náhody prehľadné a nepopierateľné. V týchto hrách majú všetci „hráči“ rovnaké možnosti. Porov.: CAILLOIS, Roger: *Hry a lidé*. Praha: Nakladatelství studia Ypsilon, 1998, s. 40.

ktorých východiskom je poetika hnutia Fluxus (M. Adamčiak, R. Cyprich, D. Tóth). Procesuálne zamerané akcie sú podmienené nielen telesnými vlastnosťami, ale aj nepredvídateľným limitom materiálovo-technologických vlastností, živlov alebo prírodných procesov (P. Bartoš, M. Kern). Je potrebné uznať, že rovnako ako zo života, ani z umenia a tvorby nie je možné náhodu vylúčiť. Je prítomná v rôznych formách, vstupuje do procesu, spoluutvára priebeh. Je horizontom nadindividuálneho, nepredpokladaným zásahom udalosti z iného systému, ktorý autorom komponovaný systém prehodnotí, posunie a v konečnom dôsledku premení. Náhoda je možnosťou oslobodenia a interpretácie prítomnosti.

Hra nemusí spočívať iba vo vyvíjaní aktivity alebo v skúmaní iracionálnych okolností, ale môže byť aj vytváraním určitej roly, iluzórnej predstavy. Mimikry je spôsob hry, v ktorej je potlačená osobnosť autora. Zahaľuje sa „maskou“, určitou formou štylizácie, odstupu, ktorý určuje rolu aktéra a diváka. Termín mimikry používa Caillois nie vo význame splynutia s okolím, ale v zmysle maskovania sa, prekrytia vlastnej identity. Realita je zastretá a namiesto nej figuruje jej zástupná podoba. K forme priradujem predovšetkým divadelne koncipované performance, v ktorých však na rozdiel od klasického divadla, nezostáva divák iba pasívnym pozorovateľom.

Rekvizity alebo typizované telesné etudy vytvárajú v každodennom prostredí ulice isté oddelenie diváka od autora. Divadlo je v prvom rade „spektáklom“. Pouličné akcie, ktoré preberajú dramatickú zložku, sú síce pokusom o preklenie diktátu pohľadu, snahou o vťahnutie chodca do „predstavenia“, ale vytvorenie iluzívneho dojmu je vždy vykrojením sa zo skutočnosti. Americký sociológ Erwin Goffman v knihe *Všichni hrajeme divadlo* (*The Presentation of Self in Everyday Life*) upozornil, že toto predstieranie rolí sa nemusí diať iba pod rúškom „divadelnej“ masky, ale deje sa i v rámci konvencií spoločenských skupín alebo statusu jedincov.²⁷ Mimikry sa rozohráva v rozpätí medzi stále prítomnou akciou a reakciou.

V rámci témy zameranej na aktivizačné a situačné umelecké akcie, ktoré využívali princíp interakcie a improvizácie, sa zameriam v tejto chvíli na

27 Porov.: GOFFMAN, Erwing: *Všichni hrajeme divadlo*. Praha: Nakladatelství studia Ypsilon, 1999, s. 21.

tie, ktoré používajú divadelné znaky, ale overujú ich v praktickom živote, v reálnom prostredí ulice. Zameriam sa na akcie, v ktorých podstatou predvádzania nie je reprezentácia, ale navodenie bezprostrednej skúsenosti, priblíženie zážitku cez gesto sebastvárenia umelca. V slovenskom prostredí sa sústredím predovšetkým na už spomínaný cyklus akcií v rámci *Týždňa pouličného divadla* (J. Budaj, kolektív divadla Labyrint).

Princíp hry sa v rámci premeny identity realizuje nielen v predvádzaní (projektívna funkcia), ale predovšetkým v predvádzaní pre niekoho (komunikatívna funkcia). Hans-Georg Gadamer zdôraznil dôležitosť funkcie hry práve v mediálnom sprostredkovaní. V texte *Pravda a metoda* píše: „*Hra nemá své bytí ve vědomí či chování hráče, nýbrž hráče naopak vtahuje do svého pole a naplňuje jej svým duchem. Hráč zakouší hru jako skutečnost, která jej přesahuje. Což platí tím spíše tam, kde je hra sama jako taková skutečnost vskutku ‚intendována‘ – tedy tam, kde se hra jeví jako předvádění pro diváka.*“²⁸

Poslednou kategóriou označenou Rogerom Cailloisom je ilinx (gr. *ilinx* – vodný vír, *illingos* – závrat). Je formou hry s pokusom vyvolať v ľudskom vedomí druh zmätku, tranzu či omámenia. V hre ilinx sme hrou pohltení. Autor kategorizácie nachádza tieto prejavy v množstve detských hier, ale aj v násilnom či adrenalín vyvolávajúcom konaní. Možno povedať, že ilinx má dve polohy: hru, ktorá je nebezpečným riskom, a podobu, ktorá je pohltením života v hre (Caillois upozorňuje na detské hry).

Prvá poloha prekračuje mnou sledované aspekty hry v umení. Je možné k nej priradiť niektoré extrémnejšie polohy body-artu, skúmajúce limity bolesti (Gina Pane, Marina Abramović, Chris Burden, Bob Flanagan), spôsoby telesnej excitovanosti (Carolee Schneemann, Stuart Brisley, Dennis Oppenheim, Karen Finley), ritualizované praktiky (Michel Journiac, Wolf Vostell, Milan Knížák, Ana Mendieta) alebo mysteriálne orgie viedenských akcionistov (Günter Brus, Hermann Nitsch, Rudolf Schwarzkogler, Otto Mühl). Kým predošlé spôsoby hry boli dobrovoľným vymedzením skutočnosti, zdôraznením jej nepredvídateľnosti alebo dramatizovaným usmerňovaním vnímania, tu sa hra blíži k momentu rizika. Súvisí s prekračovaním hraníc,

28 GADAMER, Hans-Georg: *Pravda a metoda*. In: PETŘÍČEK, Miroslav (ed.): *Myšlení o divadle II*. Praha: Herrmann & synové, 1993, s. 17.

ako aj plným prežívaním iracionálnych aspektov, ktoré podmieňujú našu životnú skúsenosť (strach, bolesť, extáza a pod.).

Druhá poloha závratnosti hry ilinx nie je taká extrémna. Súvisí s pravidlami neohraničenými spontánnym konaním, ktoré nemá jasne stanovený cieľ a súvisí s iracionálnym spontánnym impulzom. Je zbavovaním sa reality v „záchvate“ hry.

Kategorizácia Rogera Cailloisa nie je pre hodnotenie herného princípu v umení záväzná. Implikácia v texte spočívala skôr na poukázanie k formálnej pestrosti hier a ich možnom výskyte v štruktúre umeleckých akcií. V jadre kapitoly predstavím akcie, ktoré vo forme hry intervenujú do každodenného života (*Hra v každodennom živote*) a pozornosť zameriam aj na performatívne akcie, ktoré na báze divadla rozohrávajú konfrontačné a komunikačné možnosti v uliciach mesta (*Ulica ako javisko*). Nakoniec sa budem venovať kolektívnym akciám, ktoré predpokladajú (na základe skúšok a návodov k činnostiam) zhodnotenie hry ako metafory postavenia človeka vo svete (*Kolektívne hry*).

6.2 HRA V KAŽDODENNOM ŽIVOTE

Aspekty hry sú prítomné v každodennom živote, ale hra nie je každodennosťou. Mestský priestor nabáda k úmyselným hrám a tie nevedomené podnecuje. Jednou z podstatných motivácií ku hre v meste je frázovité konštatovanie: „Zažiť mesto inak.“ V tejto floskule je obsiahnutá výzva, ktorá stimulovala už surrealistov a lettristov a sformovala psychogeografickú teóriu situacionistov. V mojom ponímaní sú aj prechádzky, slávnosti či prosté komunikačné konvencie istými formami hier. V tejto časti sa zameriam na hry v spôsobe výzvy alebo návodu uvažujúceho o meste ako o priestore, ktorý nemusí byť len stereotypne vymedzený ako zóna prechodu, ale môže byť „ihriskom“, priestorom rozvíjania fantázie.

Americký historik, sociológ a „filozof mesta“ Lewis Mumford vo svojej knihe napísal: „*Město podmiňuje umění a je uměním, město tvoří divadlo a je*

divadlem.²⁹ Tu spomenuté akcie sú skôr etudami tejto širšie štruktúrovanej scény.

Princíp hravého transformovania skutočnosti bol prítomný v umení na Slovensku už od polovice 60. rokov. Objavil sa nielen v akčných environmentoch a happeningoch, ale aj v drobných intervenciách, eventoch akcentujúcich ludistický charakter udalosti. Neobvyklou hravosťou sa vo viacerých projektoch prezentoval **Milan Adamčiak** a **Róbert Cyprich**. Kým Adamčiak uprednostňoval skôr experimentálne prístupy v poézii a herné princípy v hudobnom prevedení, Cyprich inklinoval k intermedialite, prepájaniu umenia s logikou a vedou.³⁰ Ich „nenápadné“ aktivity sa často napájali na rozsiahle koncipované verejné udalosti.

Ivan Jančár upozornil na Adamčiakove zážitkové akcie vedome obhacujúce skutočnosť, ktoré realizoval v rokoch 1966–1967 (*Nočný chodec*, *Spievajúca fontána*). V evente *Chlieb náš každodenný* rozdával na ulici a stanici chlieb, ale jeho konanie sa nestretlo s prílišným pochopením.³¹ V roku 1968 Adamčiak viacnásobne realizoval piece, pri ktorom v mestských telefónnych búdkach vytáčať čísla a podľa želania hral na husliach náhodne osloveným ľuďom. Róbert Cyprich sa podieľal na mnohých akciách Alexa Mlynárčika z konca 60. a začiatku 70. rokov (*Trenie*, 1969; *Festival snehu*, 1970; *Deň radosti – Keby všetky vlaky sveta*, 1971; *Evina svadba*, 1972), v neskoršom období aktívne participoval na činnosti Dočasnej spoločnosti intenzívneho prežívania (napr. *Akcia so psom*, 1979; *Týždeň divadla na ulici*, 1979). Jeho hravé intervencie smerovali k snahe o vytvorenie „komplexného individua: *Homo faber + ludens*“.³² Hra ako bazálny metodický postup, alternatívny spôsob prežívania, ako sviatočnosť, sa v tvorbe Adamčiaka a Cypricha stala paralelou k tendenčnému „jednorozmernému“ prežívaniu totalitnej spoločnosti.³³

29 MUMFORD, Lewis: *The City in History*. New York: Harbinger, 1961. Cit. podľa: VOJTĚCHOVSKÝ, Miloš: Město X. In: *Labyrinth Revue*, roč. 9, 1999, č. 5–6, s. 141.

30 JANČÁR, Ivan: Happening a performance. In: RUSINOVÁ, Zora (ed.): *Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení*. Bratislava: SNG, 1995, s. 237–238.

31 Zora Rusinová uvádza, že sa mu pri akcii ušla bitka. Porov.: RUSINOVÁ, Zora: *Umenie akcie 1965–1989*. Bratislava: SNG, 2001, s. 90.

32 Porov.: CYPRICH, Róbert: Čas slnka. In: *Mladá tvorba*, roč. 14, 1969, č. 10, s. 24.

33 Porov.: KASARDA, Martin (zost.): „Nechcel som byť vosková figurína“: Rozhovor s Milanom

Fotograficky nezdokumentovaná akcia *Zvyšovanie hodnoty* (1969) →³⁶ Dezidera Tótha bola založená na rozdávaní textových lístočkov na Námestí SNP v Bratislave. Text obsahoval výzvu na „pouličné“ rozmieňanie papierovej bankovky (100,- Kčs) na drobné platidlá s čo najmenšou nominálnou hodnotou. Rozmenené halierniky boli podľa výzvy „*kryté zlatom a aktívnou komunikáciou s občanmi*“.³⁴ Aktivita rozmieňania bankovky v uliciach bola princípom „obohacovania“, a to v zmysle (zbytočného) zväčšovania objemu peňaženky, ako aj, a to je podstatné, nadväzovania spoločenského kontaktu. Na podobnom princípe bol založený *Deň úľavy* (1971), pri ktorom →³⁷ autor rozdával lístky s upozornením na možnosť dočasného zbavenia sa nenávidenej veci v úschovni batožín na Hlavnej stanici v Bratislave.

Na medziľudskú komunikáciu zamerané akcie spojené s rozdávaním textových lístkov sa síce formou odovzdávania odkazu blížila k mail-artovej koncepcii, ale s výrazným rozdielom, ktorou je „odosielateľova“ prítomnosť. Tótha zaujíma priama reakcia, možnosť oslovenia, nie iba inštruktáž zaznamenaná na lístku. Výsledok výzvy k účasti bol ponechaný na chodcoch. Primárne dôležitá nie je ich účasť, ale uvedomenie si tejto možnosti. Hra prebiehala v rovine komunikácie autora s náhodným okoloidúcom, na ironicko-absurdnej výzve, na obohatení sa o stretnutie (*Zvyšovanie hodnoty*) alebo zbavení sa ostychu a medziľudskej dištance (*Deň úľavy*). Neexponovanosť akcie (autor nevystupuje z davu chodcov, ale je jeho súčasťou) je vlastná poetike Tóthovej tvorby, v ktorej sa úsilie o krehký kontakt snúbi s osobnou výpoveďou. Zuzana Bartošová k charakteru jeho práce napísala: „*Poetika výtvarnej tvorby Dezidera Tótha je v našom kontexte zvláštna. Nevnučuje sa ani energickým gestom či provokatívnou témou, ani rafinovaným spôsobom vyjadrenia, ani razantným riešením alebo krajnou askézou, či obratom do nereálneho sveta. Je introvertná a citlivá zároveň, hlbinne naviazaná na každodennosť.*“³⁵

Adamčiakom. In: *Dotyky*, roč. 8, 1996, č. 7, s. 2.

34 TÓTH, Dezider / MELUŠ, Boris (zost.): *Nie som autor, som metafora*. Bratislava: O.K.O., 2011, s. 426.

35 BARTOŠOVÁ, Zuzana: *Poetika výtvarnej tvorby...* In: BESKID, Vladimír (ed.): *Tretia tehra*. Trnava: GJK, 2007, s. 12.

Tóthove výzvy sú formálne inšpirované technickými návodmi, kartotečnými lístkami, ale svojím uplatnením sa blížili skôr Kolářovmu termínu destatickej poézie. Jiří Kolář ju vo svojom texte *Snad nic, snad něco* charakterizoval: „*Připouští náhodu jen jako ji připouští život, snaží se za každou cenu vyhnout jakémukoliv druhu šokování a exhibicionismu, musí být soukromá, zbařená jakýchkoliv postranních úmyslů, chce být přístupná a nesymbolická, brání se narcizmu a odmítá modely všeho druhu.*“³⁶ Tóthova práca s textom, ktorá sa naplno rozvinula v jeho neskoršej tvorbe, nie je zameraná na samotné slovo, ale možnosti jeho uplatnenia. Spôsobom textovej hry pracoval široký okruh umelcov Fluxusu.³⁷ Rozdávanie kartičiek s textom tu nie je performatívnou výzvou („performatívom“) v zmysle, ako ju definoval John Austin,³⁸ keďže nevytvára o vykonávaní činu, ale je hravým stanovením pravidiel hry, ktoré nie sú závislé na autorovi. Hra však nie je samoúčelná. Ako napísal Róbert Cyprich v korešpondencii s Deziderom Tóthom: „*Hrať sa na vlastnom piesočku a nebrať do úvahy okolitý svet: sociálnu politiku, ideológiu je dnes naivný romantizmus.*“³⁹ Preto aj Tóth vstupuje do verejného priestoru a v ňom variuje absurdno-iracionálne možnosti konania ako spôsob svojej reflexie.

Neodadaistický princíp sa objavoval aj v ďalších jeho akciách z roku 1971. V akcii *Hommage à Matej Hrebenda* prevádzal svojho → 38

36 KOLLÁŘ, Jiří: *Snad nic, snad něco*. In: HIRŠAL, Josef / GRÖGEROVÁ, Bohumila: *Slovo, písmo, akce, hlas*. Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 184.

37 Analogické črty možno nájsť predovšetkým u autorov Bena, Georga Brechta, Georgesa Maciunasa, ktorí používajú princíp kartičiek, heslovitých výziev alebo korešpondenčných oznámení. V českom prostredí Milan Knížák vyzýval k drobným pouličným intervenciám písaním návodov k hrám na chodníky, na papierové lietadlička voľne púšťané do ulice alebo v listoch neznámym ľuďom. Možno spomenúť jeho *Hru na vojáky* (1965) založenú na princípe detských súbojov alebo *Hru na úsměvy* (1965), pri ktorej sa zdravia všetky okoloidúce ženy a pri „odpovedi úsmevom“ získava „hráč“ bod. Porov.: KNÍŽÁK, Milan: *Akce, po kterých zbyla alespoň nějaká dokumentace 1962–1995*. Praha: Gallery, 2000, s. 98–104, 112.

38 John Langshaw Austin performatívny výrok charakterizoval ako vyslovenie výpovede, ktoré sa spája s určitým činom. Vyslovenie tak nie je iba povedaním, ale je sprevádzané konaním. Porov.: AUSTIN, John Langshaw: *Ako robiť niečo slovami*. Bratislava: Kalligram, 2004, s. 17.

39 CYPRYCH, Róbert: *Milý Dežo...* In: BESKID, Vladimír (ed.): *Tretia tehla*. Trnava: GJK, 2007, s. 25.

priateľa, oblečeného v slepeckom „úbore“ (s čiernymi okuliarmi a bielou palicou) cez cestu. Ide o Tóthov osobný príspevok k pocte slovenskému literárnemu nadšencovi prvej polovice 19. storočia a jeho osvetovej aktivite, pri ktorej roznášal čitateľom knihy po gemerských mestách a dedinách. Hrebenda, ktorý pôsobil v oblasti Hnúšťa, trpel vážnou chybou zraku a bol odsúdený k postupnej slepote. Za roznášanie či darovanie kníh mu bolo odmenou predovšetkým čítanie či príbeh, ktorým ho ľudia „obdarovali“. Kniha sa tak v jeho poňatí stala komunikačným posolstvom, príležitosťou k stretávaniu. Na tieto aspekty reaguje aj odkaz Tóthovej „pocty“ Hrebendovi. Akcia bola oživením nielen literárneho, ale predovšetkým ľudského odkazu, ktorý Hrebenda sprostredkoval napriek svojmu hendikepu dobrovoľníckou činnosťou.

Hravú performance *Jedlé rukavice* (1971) zorganizoval pre priateľov Tóth počas zimy v uliciach Bratislavy. „Občerstvenie“ v podobe jedlých rukavíc zo zemiakového cesta, bolo možné navliecť si na ruku a tak sa zhríat' a zároveň sa nasýtiť.⁴⁰ *Jedlé rukavice* prezentovali polohu hry, ktorú chápeme skôr v intenciách nevážnosti, úsmevného gagu, s cieľom spochybníť konvenčné vnesením nezvyčajného. Polarita „banálne – nezvyčajné“ je pre tvorbu Dezidera Tótha symptomatická. Jeho banality sú v podstate formou výtvarnej mystifikácie, hrou na hru.⁴¹

Ironickým komentovaním konceptuálnych projektov a happenin- gov bola akcia *Konceptaranžmá* (1971) uskutočnená spolu so Sveto- → 39 zárom Mydlom pred výkladmi holičstva, kaderníctva a kozmetického salónu v Bratislave. Autori vizuálne pretvorili niekoľko výkladov a následne, pred pozvanými priateľmi, čítali parodické, (para)odborne formulované texty vzťahujúce sa k umeniu aranžovania, a zároveň vtipne reagovali na konkrétne výkladové objekty. Podtón hravo-subverzívnej, dadaistickej poetiky bol prijatý s nevôľou a výklady museli byť pre sťažnosti do niekoľkých

40 Podľa osobného rozhovoru s Deziderom Tóthom. K akcii porovnaj zmienku: TÓTH, Dezider / MELUŠ, Boris (zost.): *Nie som autor, som metafora*. Bratislava: O.K.O., 2011, s. 427.

41 Neskôr sa akcia *Jedlé rukavice* stala inšpiratívnou predlohou k vytvoreniu omalovánky *Ako sa pečie perníková rukavica*, ktorá vyšla s Tóthovými ilustráciami v roku 1975 vo vydavateľstve Mladé letá.

dní odstránené. Reakciou na performance bolo zverejnenie „dotvorených“ výkladov, ktoré sa objavilo v dobovom humoristickom časopise Roháč.⁴² Dezider Tóth v akcii reagoval na prostredie, vťahoval do nej mestský folklór a vizualitu ulice, a prehodnocoval ich na základe parodického konceptuálneho prístupu. V čase, keď realizoval *Konceptaranžmá*, vo svojej teoretickej časti diplomovej práce uviedol: „*Konceptaranžmá je kategória, ktorá zahŕňa v sebe taký koncept, ktorý funkčnosť, určenie výkladu nedotvára len estetickými ozdobami, ale využíva pôsobenie vizuálne prítazlivých objektov na balanc medzi propagáciou a odvrhnutím.*“⁴³ Ulica je prostredím, ktoré nás vťahuje, ale zároveň poskytuje mnohé podnety, ponecháva široké pole k vnímavosti a vlastnému rozhodnutiu.

Okrem diverzifikovaných akcií a inštalácií s ekologickou tematikou, lokalizovaných do prírodného prostredia, sa v predošlých príkladoch ukazujú aj Tóthov záujem o mesto a jeho špecifiká. Podnecuje k sociálnemu kontaktu, k hravým oživeniam pouličného prostredia, k chvíľkovej nevážnosti ako momentu spestrenia dňa. Významom mestských hier je ich impulzivnosť, schopnosť nenápadného dotvárania bežného života. Určujúcou sa tu nestáva estetická kvalita, ale rezonancia, ktorú akcia vo vnímateľovi vyvolá.

Spomenuté akcie vychádzajú z „hereckých“ výstupov, slovných inštruktáží i z detsky úprimnej imaginácie. Sú vždy náznakové, ponechané na možné dokončenie iným. Anekdota, príbeh alebo vtip sa miesia s banálnou rovinou a konzervatívnosťou mestského prostredia v danom čase. Provokácia nie je zámerom, skôr prídavným mechanizmom odhaľujúcim krehkosť a zraniteľnosť verejného priestoru. K svojim akčno-výtvarným koncepciám autor dodáva: „*Stále ma vzrušuje a inšpiruje nedostatocnosť, určitá nemožnosť niečo vyjadriť naplno. Tu sú metaforickosť a poetickosť druhotné, ale významné. Umenie je aj hra s pravidlami. A vyjadrenie mojej pravdy.*“⁴⁴ Mestské hry Dezidera Tótha sa zbavujú patetickosti a revolučného akcionizmu a uchylujú sa

42 Porov.: Roháč, 1972, 16. február 1972, č. 7, s. 2.

43 TÓTH, Dezider: *Problémy okolo Festivalu mestského folklóru.* (Diplomová práca.) Bratislava: VŠVU, 1972, s. 7.

44 MOJŽIŠ, Juraj: Umenie je aj hra s pravidlami: Rozhovor s Deziderom Tóthom. In: *Nové slovo*, roč. 7, 1997, s. 33.

k aktivitám, ktoré sa dejú akoby „pomimo“. Nesnažia sa k sebe pritiahnúť všetku pozornosť, ale nie sú nemé. V princípe sa snažia o navodenie neobvyklej situácie, zaplnenie sociálnej medzery, prostredníctvom metaforického odkazu alebo priamo, oslovením, komunikáciou, návodom, pričom jeho naplnenie, uskutočnenie je ponechané na slobodnej voľbe.

Hra ako projekt vlastného života či ako projekt „kultúrnej situácie“ je prítomná v tvorbe **Júliusa Kollera**. Koller v rámci „antihappeningových“ aktivít položil dôraz na prepojenie profesionálno-existenčnej praxe s každodennou záujmovou činnosťou. Sám píše: „*Antihappening je názov manifestu – program mojej kultúrnej činnosti, ktorého základom bolo meniť skutočnosť podstatnejšie a trvalejšie, než je to možné v prípade jednotlivých umeleckých diel.*“⁴⁵ Na základe stanovenej filozofie vnímal autor každú aktivitu ako spôsob umeleckej tvorby, ako bezprostredné utváranie kultúry života. Hra funguje u Kollera ako vtiahnutie záujmovej aktivity do sféry umenia, ako jej premena v symbolickú činnosť. Na základe tohto aktu sa vytvára napätie medzi umeleckou iluzórnosťou a pravdivou „čistou“ realitou.

Kollerove antihappeningy je potrebné vnímať v širšej súvislosti. Tlačené texty vo forme kartičiek alebo minimalizované eventy vznikali v období prudkého nárastu happeningov, ktoré hlavne v euro-americkom kontexte prerastali do výpravných deštruktívnych teatrálnych udalostí. V našom prostredí sa táto forma iba rodila. Prvé teoretické reflexie sa dokonca objavili až neskôr, v roku 1966.⁴⁶ K problematike sa vyjadril český teoretik Vít Havránek: „*Z glossy ‚antihappening‘, jež má ovšem pro Kollera typickou*

45 HRABUŠICKÝ, Aurel: Július Koller: Návšteva v ateliéri. In: *Výtvarný život*, roč. 34, 1989, č. 9, s. 42.

46 Za prvý možno považovať *Manifest Aktuálu* (In: *Tvář*, 1965, č. 1, 1965, s. 39–41), ktorý bol publikovaním vyhlásenia umeleckej stratégie Knížákovskej iniciatívy bez širšej kontextualizácie. V roku 1966 sa objavili viaceré texty, predovšetkým v českom prostredí: CHALUPECKÝ, Jindřich: Úzkou cestou. In: *Výtvarné umění*, roč. 14, 1966, č. 6–7, s. 365–371; CHALUPECKÝ, Jindřich: Experimentální umění: Happeningy, events, de-koláže. In: *Výtvarná práce*, roč. 14, 1966, č. 9, s. 1, 7; KORÁN, Jaroslav: Happening včera a dnes. In: *Sešity pro mladou literaturu*, roč. 1, 1966, č. 4, s. 3–13. Skôr negatívne zameraný text HOLÝ, Petr: Umění je mrtvo, ať žije umění. In: *Červený květ*, roč. 11, 1966, č. 3, s. 90–93. V slovenskom prostredí je prvým významným textom Štrausov príspevok: ŠTRAUS, Tomáš: K otázke premeny „umenia diela“ na „umenie čin“. In: *Výtvarný život*, roč. 12, 1967, č. 4, s. 146–151.

explikaci ,systém subjektivní objektivity', vyzaruje prevaaha reflexe nad aktivismem, vžitý distanční postoj.“⁴⁷ *Antihappening* (1965) je v podstate → 40 nekonaním happeningu: „Vyjadrenie postoja proti modernej umelosti, aranžovanej divadelnosti, kultizmu, módnosti a primitívnosti.“⁴⁸

Séria mail-artových zeleno tlačených lístkov je konceptuálnym gestom, ktoré môže fungovať iba v prostredí, kde forma happeningu rezonuje. V tomto sa blíži *HAPPSOCI*. Mlynárčika, Filka, Kostrovej. Koller participuje na existencii umeleckej formy a touto participáciou ju spochybňuje, *HAPSSOCI* „parazituje“ na skutočnosti, ktorú si osvojuje ako najautentickejšiu, neštylizovanú formu happeningu. Možno povedať, že Kollerov prístup je formou meta-akcie, meta(anti)happeningu. Jeho umelecký postoj nie je v rovine iluzívnosti, ale stáva sa aktérom otvoreného kultúrneho deja snažiacim sa o prekonanie epigonizmu, falošnej imitácie a v prvom rade o skutočné preklenutie medzi umením a prežívaným bytím.⁴⁹

Kollerove športové výkony a hry vychádzali práve z tejto koncepcie. V roku 1968 uskutočnil antihappening s názvom *Časopriestorové vymedzenie psychofyzickej činnosti matérie (Tenis)*.⁵⁰ Tenis bol Kollerovou obľúbenou športovou aktivitou (podobne ako futbal či ping-pong), nie umelo vytvorenou situáciou. Hru Koller chápal ako „symbol uskutočnenej koncepcie života s fér pravidlami pre všetkých“.⁵¹ Východiskom je agonálny princíp rovnosti a súťaživosti (Roger Caillois), ale v akcii je vnímanie prenesené na všetky mimozápasové úkony (dopravenie na miesto zápasu, úprava hracej plochy, záverečná pozápasová diskusia na tému „čo je umenie“). Príprava hry je chápaná ako úvodný koncept, premýšľanie diela, pričom samotný zápas

47 HAVRÁNEK, Vít: J. K. a slovenská kultúrná situace. In: ONDÁK, Roman (ed.): *Július Koller: Univerzálne futurologické operácie*. Köln: Kölnische Kunstverein / Tranzit, 2003, s. 224.

48 KOLLER, Július: Z autorských programov a akcií. In: *Výtvarný život*, roč. 15, 1970, č. 8, s. 41.

49 Porov. citát z listu Júliusa Kollera Tomášovi Štrausovi z roku 1979 podľa: HRABUŠICKÝ, Aurel: Uvedenie do diela Júliusa Kollera. In: HRABUŠICKÝ, Aurel / HANÁKOVÁ, Petra (eds.): *Július Koller: Vedecko-fantastická retrospektíva*. Bratislava: SNG, 2010, s. 150–151.

50 Zora Rusinová udáva, že akcia sa uskutočnila 15. 7. 1968 medzi 8:00 a 12:00 v Petržalke. Porov.: RUSINOVÁ, Zora: *Umenie akcie 1965–1995*. Bratislava: SNG, 2001, s. 74.

51 Cit. podľa: HRABUŠICKÝ, Aurel: Uvedenie do diela Júliusa Kollera. In: HRABUŠICKÝ, Aurel / HANÁKOVÁ, Petra (eds.): *Július Koller: Vedecko-fantastická retrospektíva*. Bratislava: SNG, 2010, s. 152.

ako tvorivá aktivita je ukončená záverečným teoretickým zhodnotením a diskusiou. Zápas predstavuje „akciu s posunutým (iným) zmyslom“, ako by ju charakterizoval Tomáš Štraus.⁵² Je medzisférou, konceptuálnym aktom. Kollerov *Tenis* je alternatívou, antiumeleckým gestom, ktoré pojem umenia neruší, ale rozširuje. Akcia je anticipáciou možného východiska k formovaniu kultúrneho prostredia ako priestoru pre hru. Športové zápolenie tak bolo iba jedným z možných variantov širšieho Kollerovho projektu.⁵³ Bolo možnosťou ako prostredníctvom „nevážneho“ vysloviť vážnu pochybnosť (otázku) nad pravidlami súdobej spoločnosti (*Otáznik / Antihappening*). → 41

V roku 1980 sa uskutočnil zápas-akcia *Edvantič* Júliusa Kollera s Petrom Meluzinom. K samotnej športovej hre sa pridávalo viacero ironizujúcich prvkov s rôznymi reverzibilnými konotáciami. Meluzin signoval Kollerovu raketu nalepením pásky so svojim (technicky) vytlačeným menom. Potlačil tak vlastný rukodielný akt signatúry na formálnu alúziu readymadeizácie predmetu. Koller zase prekryl značku Meluzinovej rakety (*Artis*) tak, aby vznikol „artový“ objekt (zamaľovaním posledných dvoch písmen značky) a posunul ju do roviny „kultového“, výstavného diela. Obaja hráči mali rovnakú „výhodu“ športového náradia ako umeleckej rekvizity. Gesto nie je len ironizáciou (a sebaironizáciou!), ale aj polemikou s možnosťou existencie diela bez umelca a umelca bez diela. Príklon k takémuto spôsobu

52 Porov.: ŠTRAUS, Tomáš: Tri modelové situácie súčasných umeleckých hier. In: *Slovenský variant moderny*. Bratislava: Pallas, 1992, s. 107–108.

53 Vzťah medzi športom a umením nebol nezvyčajný ani v kontexte zahraničného umenia. Zora Rusinová upozorňuje na akcie flux-športov organizované Georgom Maciunasom na Douglas College v New Yorku, ako aj jeho návrhy pripravovaných pingpongových a tenisových raket. V roku 1970 zorganizoval Maciunas *Olympiádu fluxusových športov*. (Porov.: RUSINOVÁ, Zora: *Umenie akcie 1965–1989*. Bratislava: SNG, 2001, s. 74.) Gazdík vo svojom texte spomína akciu organizovanú Bernardom Löbachom *In multisensorische Ereignisse: Tischtennis Aktionen* (Multisenzorické udalosti: Stolnotenisové akcie, 1971). Porov.: GAZDÍK, Igor: Pokus o fiktívnu typológiu futbalového zápasu. In: *Výtvarný život*, roč. 35, 1990, č. 9, s. 51. Možno tiež spomenúť akciu kanadského konceptuálneho umelca Eliane Baxtera (Ingrid) a skupiny N.E. Thing Co.: *Centennial Aquatic Event* (Storočný vodný event, 1961) organizovaný na báze vodného póla v plaveckom bazéne alebo lyžiarsky *Ecological project* (Ekologický projekt) z roku 1968. Porov.: LIPPARD, Lucy R.: *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. Los Angeles: University of California Press, 1973, s. 64–65.

akcie bol podmienený aj politickou situáciou, možnosťami prezentácie a tvorby. Domnievam sa, že takýto radikálny spôsob neoddeliteľného prepojenia umenia a života, ako tomu bolo v prípade tvorby Júliusa Kollera, sa udial na základe toho, že predstavoval možnosť otvorenejšieho vyjadrenia.⁵⁴ Bežná, politicky nekonfliktná aktivita športovej hry nemohla byť cenzurovaná takým spôsobom ako umelecké dielo. Hra je prirodzeným vyústením možnosti tvorby, ktorá sa už nedá odčleniť od každodenného. A práve preto je tým, čo Koller nazýval „kultúrnou situáciou“. Havránek k charakteru Kollerovej (športovej) hry píše: „*Hra s jednotlivým pravidlom je lokální destabilizáci celkové herní nebo umělecké struktury. Sport je pro Kollera simulací, jak by mohlo jeho umění vstupovat do vztahů se společenským systémem, kdyby v něm v té době velká pravidla platila (socialismus byl světem, v němž byla přísně dodržována pouze dílčí, malá pravidla)*.“⁵⁵

Koller v liste Tomášovi Štrausovi písal o svojich športových aktivitách a upozorňoval na ich kontext (napr. Frank Stella hral tenis v Rauschenbergom koncipovanom happeningu *Open Score/Skórovanie*, 1966).⁵⁶ Z listu je

54 Myslím si, že časová paralelnosť slovenského konceptuálneho umenia so zahraničným („západným“) je spôsobená vplyvom špecifických podmienok. Suma rôznych nemožností (zákazov, cenzúr, potrebných povolení, ohlásení a pod.) zužuje možnosti, ktorými sa umenie môže a chce uberať. Jednou z prirodzených variant je jeho napojenie na prúd bežných životných udalostí. Motív splyvania so skutočnosťou je v slovenskom umení 70. rokov zreteľný. Možnosť chápem ako preklenutie nemožností, ako príležitosť k autentickej a slobodnej tvorbe v neslobodnej spoločnosti. V „západných“ (nediktátorských demokratických, nekomunistických) krajinách sa táto tendencia objavuje nie z príčin politických, ale skôr z dôvodu vymanenia sa z inštitucionálneho rámca, z dôvodu možnosti jeho posunu alebo prekročenia. Moja predstava o slovenskom prostredí však nechce byť naivná. Nemyslím si, že umenie akcie (či konceptuálne umenie) získalo svoju podobu z čisto politicko-spoločenských dôvodov. Umelci mali príležitostný styk so zahraničnou literatúrou, s prekladmi textov (hlavne formou samizdatov), s katalógmi, ako aj formou korešpondencie a osobných stretnutí. Snahou skôr bolo poukázať, že trend konceptuálneho vnímania diela a akcie ako súčasť bežného života vyhovoval podmienkam a možnostiam, a preto sa v slovenskom prostredí tak ujal a umelecky presadil.

55 HAVRÁNEK, Vít: J. K. a slovenská kultúrna situace. In: ONDÁK, Roman (ed.): *Július Koller: Univerzálné futurologické operácie*. Köln: Kölnische Kunstverein / Tranzit, 2003, s. 225.

56 Happening *Skórovanie* bol predvádzaný ako druhý a deviaty v rámci cyklu *Deväť happeningov* Roberta Rauschenberga, ktoré sa uskutočnili v dňoch 14.–23. októbra 1966. Frank Stella hral tenis so špeciálne upravenou raketou, ktorá prenášala a zosilňovala zvuky úderov i jeho hlasné komentáre.

cítiť, že Koller chápal tieto akcie ako paralelnú aktivitu k svojej oficiálnejšej tvorbe a že ju neoddeľoval od svojho osobného života.⁵⁷

Peter Meluzin rovnako spájal športový výkon so svojou tvorbou.⁵⁸ Jeho súkromný event *Jogging* (1982) transformoval umelecký výkon do kondične náročnej aktivity – behu, ktorého dráhu vytyčovali konkrétne určené „stanovišťa“. Tými boli byty umelcov a kunsthistorikov (Róbert Cyprich, Igor Gazdík, Július Koller, Radislav Matuščík), ktoré na Nový rok (1. januára) navštívil a v každom z nich robil „kliky“, ktorých počet i časový limit si zaznamenával. Povýšil tradičné novoročné návštevy na športový výkon. V už spomínanom texte Igora Gazdíka, v ktorom sa zaoberal vzťahom športu a výtvarného umenia, zaznieva názor, že v umení ako hre, rovnako ako v športovej hre, ide o dvojakú formu sebaaprezentácie. Prvou je sebaaprezentovanie vo vzťahu k sprostredkujúcej osobe – je hľadaním pravdy seba samého. V druhej samotný šport predpokladá „iné“ sebaaprezentovanie, ktoré je „vyslovením“ seba samého cez dané pravidlá hry.⁵⁹ Umelecká hra je, na rozdiel od tej športovej, „hrou na hru“, ktorú sám vytvára a ktorej pravidlá určuje. Princíp hry je agonálny, súperom (limitujúcim činiteľom) však ostávajú iba samotným autorom nastavené pravidlá. Tie vymedzuje realita, určený čas a priestor. V tomto prípade okrem športových východísk „hry“ ide aj o sociálne determinované „predstavenie“, časový prechod priestorom s cieľom stretnutia, návštevy.⁶⁰

57 „Aspekty športového súťaženia nám obohacujú život a sú dobrým doplnením profesionálneho povolania. Môžu pritom slúžiť aj ako poučenie.“ Z dopisu Júliusa Kollera Tomášovi Štrausovi. In: ŠTRAUS, Tomáš: *Utajená korešpondencia*. Bratislava: Kalligram, 1999, s. 108.

58 Najvýznamnejšou Meluzinovou „športovou udalosťou“ bol už spomenutý *U.F.O-bal* (1981). Keďže futbalový zápas s rôznymi doplnkovými aktivitami bol interiérovou akciou, nebudem sa mu vzhľadom k tematickému vymedzeniu práce venovať.

59 Porov.: GAZDÍK, Igor: Pokus o fiktívnu typológiu futbalového zápasu (Niekoľko poznámok na tému šport a výtvarné umenia). In: *Výtvarný život*, roč. 35, 1990, č. 9, s. 51.

60 Igor Gazdík v tejto súvislosti cituje štúdiu Jiří Černého *Fotbal je hra (Pokus o fenomenológiu hry)*, v ktorej autor píše: „Zmysel ľudskej hry je v tom, že je hrou človeka a pre človeka.“ Meluzinom koncipované (športové) hry, futbalové či tenisové zápasy skutočne neostávajú v rovine sebaaprezentácie a sebaapredstavenia, ale zohľadňujú predovšetkým funkciu sociálnu, funkciu spoločného prežívania hry a jej vzájomného zdieľania. Porov.: GAZDÍK, Igor: Pokus o fiktívnu typológiu futbalového zápasu (Niekoľko poznámok na tému šport a výtvarné umenia). In: *Výtvarný život*, roč. 35, 1990, č. 9, s. 51; ČERNÝ, Jiří: *Fotbal je hra*.

Okrem športových aspektov sa v rámci umenia akcie objavujú aj herné aspekty, ktoré pracujú so spontánnou radosťou a neviazanou reakciou.⁶¹

Detstvo bolo témou projektu *Pamiatky a súčasnosť IV.* v roku 1985, ktorý v rokoch 1982—1986 organizačne zabezpečoval a dramaturgicky koncipoval Ladislav Snopko pod záštitou Mestskej správy pamiatkovej starostlivosti a ochrany prírody v Bratislave.⁶² Myšlienku mesta ako ihriska si osvojili vo svojom návrhu pre projekt **Juraj Bartusz** a **Zbyněk Prokop**, ktorí pre priestor bývalej vodnej priekopy pod Michalskou bránou navrhli *Blatovisko pre každého*. Blatovisko určené pre deti i dospelých →⁴³ (dokonca pre manželské páry ako tzv. „manželská aréna“) malo byť priestorom neviazanej hry, ako aj športových aktivít (Blatobal, Blatopólo) a liečivých kúr (s účinkami piešťanského bahna). Pri návrhu blatového ihriska sa autori inšpirovali vidieckou tradíciou výroby válkov a obytných múrov šliapaním ílovitej hliny s plevami, ktorú posúvali do roviny samoúčelného hravého konania. Procesuálny gesticko-telesný aspekt sa vzťahuje nielen k ľudovej tradícii, ale aj k fyzicky náročnej sochárskej práci s materiálom a odkazuje aj k alternatívnym výtvarným postupom v rámci dejín umenia.⁶³ Akcia anticipuje Bartuszov záujem o časovo vymedzené premeny, zásahy

Praha: Československý spisovateľ, 1968, s. 94.

- 61 Roger Caillois takéto formy hry založené na „radostnom vzkypení“, improvizácii a „neviazanom nepokoji“ nazýval paidea. Porov.: CAILLOIS, Roger: *Hry a lidé*. Praha: Nakladatelství studia Ypsilon, 1998, s. 48—50.
- 62 Projekt, ktorý organizátori (archeológ Ladislav Snopko a historik umenia Viktor Ferus) všobecne nazývali *Archeologické pamiatky a súčasnosť*, bol založený na oživení záujmu publika o historické a archeologické témy. Výsledkom zadania, reagujúcich na rôzne archeologické a historické monumenty, boli ich rozmanité interpretácie posúvajúce ich neraz (z hľadiska prístupu, umeleckého konceptu a stratégií) do polôh aktuálneho, progresívneho výtvarného myslenia. Podujatie tak bolo možnosťou prezentácie aj pre mnohých umelcov neoficiálnej výtvarnej scény. Detailnejšie k podujatiu porov.: BARTOŠOVÁ, Zuzana: *Napriek totalite*. Bratislava: Kalligram, 2011, s. 186—194.
- 63 Najzreteľnejší je odkaz k aktivitám japonskej skupiny Gutai, predovšetkým k akciám Kazua Shiragu *Challenging Mud* (Výzva blata, 1955) alebo Shoza Shimamota. V našom prostredí s blatom a hlinou na báze procesu ich formácie pracoval Peter Bartoš (*Činnosť s hmotou Balnea*, 1979; *Činnosť v piesku a blate*, 1970), ktorý však inklinoval skôr k meditatívnej, eko-somatickej práci, ktorú chápem ako telesné a gestické skúmanie prírodných vlastností s cieľom lepšieho pochopenia a prežitia javov, čo je predpokladom k ekologickým stanoviskám.

a limitované materiálové deštrukcie. V *Blatovisku* je prudkosť a sústredenosť gesta ešte eliminovaná hravou romantikou spomienky na detstvo.⁶⁴ Mesto v projekte Juraja Bartusza a Zbyňka Prokopa opúšťa svoju obligátnu funkciu organizovania prechodu a priestorového ohraničenia a otvára sa postupu radostnej „svojevôle“ na blatovom ihrisku. Návrh ostal, pochopiteľne, iba v projekte a dokumentácii. Napriek tomu je dôkazom o uvažovaní autorov smerom k oslobodeniu sa od normatívnych požiadaviek na oficiálne umenie vo verejnom priestore a ich nahradením hravo excitovanou situáciou.

6.3 ULICA AKO JAVISKO

„Veřejný prostor (lze) vnímat jako jeviště, kde každý obyvatel utváří prostor na základě svého pozorování a pohybu po prostoru, kde i on sám hraje svoji roli,“ napísal o chápaní mesta Jaime Iregui.⁶⁵ Mesto ako javisko spoločenských udalostí je metafora používaná často a občas až tendenčne. Pokúsim sa predstaviť akcie, ktoré si osvojujú divadelnú štruktúru a vstupujú do mesta za účelom oslobodenia sa z tradičného „voyeuristického“ ponímania divadla (divák verzus účinkujúci). Prezentujú vystúpenia na ulici, aby sa stali verejnou udalosťou prístupnou každému, a zároveň aby herci bližšie, telesne pocítili kontakt s publikom.

Filozof James Mensch hovorí, že verejný priestor je priestor, kde vidím a som videný ostatnými, ako sa na tomto verejnom charaktere spolupodieľam.⁶⁶ Pouličné divadlo je špecifickým spôsobom „obsadenia“ priestoru mesta, keďže ako umelý prvok vstupuje do prostredia bežného života. Chodec v ňom nie je pripravený na takýto druh intervencie a tak reaguje spontánnejšie. V tomto priestorovom rámci sa model videnia a videného blíži komunikácii

64 Bartusz s Prokopom v librete uvádzajú: „Hra v hline nás pozbaví každodenných starostí a vracia nás do bezstarostných detských liet!“ BARTUSZ, Juraj / PROKOP, Zbyněk: Návrh projektu Blatovisko pre každého. In: SNOPKO, Ladislav (ed.): *Pamiatky a súčasnosť IV*. Bratislava: MSPSaOP, 1985, s. 5.

65 IREGUI, Jaime: Veřejný prostor. In: BALADRÁN, Zbyněk / HAVRÁNEK, Vít (eds.): *Monument transformace*. Praha: Tranzit, 2009, s. 769.

66 MENSCH, James: Public Space. In: *Continental Philosophy Review*, roč. 40, 2007, č. 1, s. 31.

viac ako v klasickom javiskovom predstavení. Zámerom pouličnej performance je dramatická interpretácia situácie. V tom je pouličná aktivita viac odkázaná na spontánnosť a improvizáciu. Je závislá od externých faktorov, jej súčasťou je zmena, vyrušenie, vychýlenie jasne stanoveného rámca.

Ako už bolo spomenuté, rozšírenie pouličného divadla súviselo s občianskou angažovanosťou, so snahou manifestovať slobodný prístup autentickosťou, originalitou (v zmysle „nereprízovateľnosti“) predstavenia. Začiatkom 60. rokov bola pouličná performance úsilím obmedziť inštitucionálny rámec, umožniť voľnú účasť na akcii ako vedomé revolučné gesto.⁶⁷ V našom prostredí na model slobodnej tvorby nadväzuje skôr aktivita happeningov nazeraná však viac cez vplyvy francúzskeho Nového realizmu (A. Mlynárčik) alebo Fluxusu (M. Adamčiak, R. Cyprich). V nasledujúcej dekáde sa vzťah k divadelnému spôsobu prezentácie prejavuje u viacerých slovenských autorov (D. Tóth, L. Ďurček, J. Budaj). Vždy je však zmiernený možnosťami prezentácie, minimalizovanejší vo vzťahu k scénicko-dramatickému kontextu.

Rozsiahlejšia akcia *Týždeň divadla na ulici* bola zorganizovaná v roku 1979 v Bratislave. V rámci nej prebehlo niekoľko skupinových a individuálnych aktivít a okrem amatérskych divadiel Labyrint, Pegasník, Faust sa na nej podieľali aj viacerí výtvarníci (L. Ďurček, V. Havrilla, J. Mihalík a ďalší) a občiansky angažovaní aktivisti (J. Budaj, V. Archleb, J. Schöttl, G. Levický a ďalší). Akcia, ktorá prebiehala v májových dňoch, zahŕňala viacero diverzifikovaných vystúpení a eventov. Niektoré už spomenuté (L. Ďurček: *Rezonancie*, *PROSÍM*, *OBRÁŤTE MA SPRÁVNÝM SMEROM*, *PROSÍM*; J. Budaj a DSIP: *Prehradenie*) alebo ešte nereflektované (J. Budaj: *Lavička*; V. Archleb: *Pripútaný (Mreža)*) chápem ako situačné eventy. Neakcentovali dramaturgiu a dejovosť, ale moment konfrontácie. Sú telesnou „inštaláciou“, intervenciou, či limitujúcou telesnou bariérou voľného prechodu. V uvedených akciách ide skôr o druh prezentácie na hrane reálneho a performatívneho. Performer

67 Porovnaj proklamáciu divadla Living Theatre *Sedem imperatívov súčasného divadla*, v ktorej zaznievajú výzvy o zbavení sa „kamenných“ inštitúcií, o spontánnej tvorbe, fyzickým divadle, permanentnej revolúcii alebo nefixovanej ideológii. In: KORÁN, Jaroslav / OSZLZY, Petr (zost.): *Living Theatre*. Praha: Jazzpetit, 1982, s. 120–121.

nestvárnjuje postavu, ale sám seba. Pedagóg a divadelný vedec Július Gajdoš hovorí v tomto kontexte o „sebainscenovaní“.⁶⁸

Významný divadelný teoretik a komparatista Hans Thies Lehmann vo svojom kľúčovom texte analyzujúcom postdramatické divadlo zdôrazňuje, že v divadle ide o transformáciu reality na základe hereckého výkonu, zatiaľ čo v performance o sebatransformáciu na základe reality.⁶⁹ Opäť sa vraciam k snahe o vymedzovanie určitých hraníc medzi divadlom a performance, hoci si uvedomujem, že každý takýto pokus je napadnuteľný a spochybniteľný. Alternatívou tak je upozornenie na existenciu východiskových pozícií, z ktorých autori akcií čerpajú.

V prípade divadla Labyrinth ním bola pantomíma a kolektívne inscenačné postupy. V pouličných akciách, s využitím rekvizít a minimalistických masiek, sa odvolávali k avantgardným východiskám v Craigovom alebo Appiovom divadle, ako aj k artaudovskému heslu „oslobodeného divadla, ktoré oslobodzuje“.⁷⁰ Mládežnícke divadelné súbory inklinovali skôr k hrovej poetike a sústreďovali sa na aspekt vtiahnutia okoloidúcich do deja. Už v roku 1978 sa uskutočnilo predstavenie *Kar* v rámci cyklu →44 *Dialógy*, v ktorom skupina nalíčených mímov zdvojovala videné gestá okoloidúcich a vyvolávala rôzne reakcie od hnevu, nezájmu až k úsmevu. O akcii informuje Ján Budaj Tomáša Štrausa prostredníctvom listu: „*I keď sa sem-tam niekto po svojom dvojníkovi ohnal, bola reakcia ľudí vcelku prekvapujúco vlúdna. (...) Na otázku (paralelné interview náhodných chodcov na magnetofón) či považujú tieto akcie za umenie, sa odpovede rozchádzali. Na otázku, či ich považujú za protizákonné, odpovedali spytovaní jednoznačne nie.*“⁷¹ V prípade divadelných akcií miernejšej reakcii napomohla aj „maska“

68 Porov.: GAJDOŠ, Július: *Od inscenace k instalaci: Od herectví k performanci*. Praha: Kant, 2010, s.92.

69 Porov.: LEHMANN, Hans-Thies: *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelný ústav, 2007, s. 158–160.

70 Populárnou publikáciou bola v tom čase Pörtnerova kniha o experimentálnom divadle, ktorá vyšla v preklade už v polovici 60. rokov. Porov.: PÖRTNER, Paul: *Experimentální divadlo*. Praha: Orbis, 1965.

71 Z listu Jána Budaja Tomášovi Štrausovi. In: ŠTRAUS, Tomáš: *Slovenský variant moderny*. Bratislava: Pallas, 1992, s.200.

etablovaného umeleckého žánru. Ako konštatuje sám Budaj, priamejšia intervencia by vyvolala agresívnejšiu reakciu (to sa potvrdilo vo viacerých akciách v roku 1979).

Týždeň divadla na ulici nadviazal na snahu oživenia ulice hravým podnetom smerom k chodcom. Tomáš Štraus k akcii *Stretnutia* píše: →⁴⁵ „Niekoľko aktérov sa navzájom omotalo bielym papierom utvárajúc tak uprostred živého toku ulice znehybnené, akoby sadrové sochy.“⁷² Krátka pantomimická etuda *Väzeň a policajt*, ktorá prilákala širokú pozornosť, pôsobila v normalizovanej Bratislave sviežo. Nonverbálny prejav dokázal zaujať i napriek svojej neagresívnej, komornej forme. Josef Tichý, člen divadla Labyrint, v rozhovore s Jánom Budajom upozorňoval na zámernú úspornosť výrazových prostriedkov, ktoré sa v prostredí ulice nestrácajú, naopak priťahujú zvýšenú pozornosť.⁷³

Menšie akcie, ktoré *Týždeň pouličného divadla* dopĺňali (Ján Budaj zviazaný na trávniku, Vladimír Archleb pripútaný k mreži), boli skúmaním sociálneho správania a transakčného procesu. Richard Schechner, ktorý analyzuje performatívne akty, nazýva takéto udalosti „erupciami“.⁷⁴ Chodec znepokojený videným sa zastavuje a prehodnocuje situáciu. Je udalosťou pohltentý. Prvotná zainteresovanosť sa postupne stráca a ustupuje do „chladného okraja“. Erupcie sú charakteristické pre bežný život (nehoda, hádka), divadlo ich eliminuje rámcom arteficiálneho, performance ich navodzujú umelo. Z toho vyplýva úmyselný, cielený spôsob aktivizácie „publika“ (okoloidúcich), čo sa nemá prejaviť len počas „predstavenia“, ale aj v rámci zvýšenia citlivosti na rôzne javy a situácie v bežnom živote.

Záverečný sprievod divadelného týždňa sa realizoval v rámci Medzinárodného dňa detí. Fotodokumentácia *Sprievodu* odhaľuje →⁴⁶ slávnostný happeningový charakter. Hra na hudobných nástrojoch, masky a rozmerné bábky oživilu ulicu. Sprievod bol doplnený vyzdobeným

72 ŠTRAUS, Tomáš: Umenie kontestácie a kontestácia umenia. In: *Výtvarný život*, roč. 35, 1990, č. 9, s. 20.

73 Porov.: ...a len v behu – niekoľko slov s členom divadla Labyrint Jozefom Tichým. In: BUDAJ, Ján (ed.): *3SD*. Bratislava, 1988. 2 vyd., nepag.

74 Porov.: SCHECHNER, Richard: *Performancia: teórie, praktiky, rituály*. Bratislava: Divadelný ústav, 2009, s. 185–186.

povozom a celá ceremónia odkrývala skôr radostné stránky života ako jeho existenciálnu zaťaženosť. Festival *Týždeň divadla na ulici* sprostredkoval rôznorodé prezentácie v mestskom prostredí. Divadelné výstupy, ktoré transformovali a posúvali realitu k hravému zážitku a katarznému účinku. Performance založené na nezameniteľnosti umelca a diela, ktoré spočívali v realite a nemaskovanej telesnej prítomnosti.⁷⁵

V 80. rokoch sa charakter performance mení. Vo svete je to predovšetkým v súvislosti s nástupom nových technológií, ale aj v kontexte masívnejšieho návratu maľby. Divadlo a performance ešte viac rozširovali pole postupov. Pri intermediálnych vystúpeniach Meridith Monk, Laurie Andersson alebo Alison Knowles už nemožno presne určiť hranicu žánrov. Tá napokon ani nie je taká podstatná. Zmyslom bolo nájsť univerzálny jazyk, ktorý by v technickom veku dokázal sprostredkovať odkaz zrozumiteľne, bez intelektuálnych nánosov.⁷⁶

6.4 KOLEKTÍVNE HRY

Na tomto mieste sa zameriam na skupinové akcie, ktorých aspekt hry nespočíva na nevážnom a odľahčujúcom charaktere, ale obsahuje skôr existenciálne rezonancie. Pozornosť venujem akcii, ktorá na základe kolektívnej spolupatričnosti skúma určité hraničné limity, neočakávané, nežiadúce či znepokojujúce aspekty ako alegorické znaky životných situácií (Peter Meluzin: *Schwarzes Loch*, 1984), ako aj udalostí, ktorých štruktúra podmienená dobovým kontextom je hravým oslobodením, ale zároveň aj provokatívnym pýtaním sa na zmysel a hodnoty socialistického systému založeného na práci (Artprospekt P.O.P.: *Úderníci*, 1983). Parodickosť a nezmyselná „okupácia“ m(i)esta tu pôsobí často ako nástroj tvorivej aktivity (Artprospekt P.O.P.: *Terén III bol strojený*, 1983). Posledná akcia predstavuje „pietnu“ spomienku,

75 K všeobecným tézám o performance porovnaj aj: SCHÜTZ, Hainz: Performance a avantgardismus. In: *Výtvarné umění*, 1991, č. 3, s. 41.

76 Porov.: KOSTELANETZ, Richard: Divadlo zmiešaných médií. In: MURIN, Michal (zost.): *Avalanches 1990–1995*. Bratislava: SNEH, 1995, s. 211.

hru na pohreb v teréne (a Terénu), ktorej vážnosť a štruktúrovanosť prepája fikciu so skutočnosťou (Peter Meluzin: *Pohreb Terénu*, 1985).

Spoločným znakom je dislokácia, presun, realizácia v mestskom priestore v rozšírenom zmysle chápania. Opustené pylóny na lúke neďaleko sídliska, jama stavby objektu čističky alebo priestor uskladnenia betónových hranolov – to nie sú priestory verejného života, skôr miesta – metafory, ktoré určujú epistemologický rámec akcie. V týchto prípadoch miesto nie je prostredím vyzývajúcim k širšej participácii „oslovujúcim“ náhodných chodcov k priamej účasti, intervencii. Nejde priamo o priestor „otočený“ k publiku, ale skôr miesto sprostredkujúce významovú indikáciu.

Peter Meluzin spomína, ako s Radislavom Matuščíkom začiatkom 80. rokov často absolvovali prechádzky do okrajových častí mesta a hľadali miesta, ktoré ich zaujali na možnú realizáciu akcie.⁷⁷ Ich mapovanie sa sčasti blížilo dnešným mestským hrám (vychádzajúcim ešte z psychogeografickej metodiky), založeným na zážitkovom prechode mestom a spoznávaní jeho „odvrátených“ strán. Prirodzene, v kontexte 80. rokov bol tento únik zdôvodnený hľadaním vlastného priestoru k slobodnej tvorbe.

Americký ľavicový spisovateľ a esejista Hakim Bey (vlastným menom: Peter Lamborn Wilson) koncom 80. rokov rozpracoval teóriu *dočasnej autonómnej zóny*, teda priestoru, kde môže umelec tvoriť pre vlastné potešenie, pre potešenie z hry a nepodľahnúť politickému tlaku a spoločenským konvenciam.⁷⁸ Hakim Bey píše: „*Projekt alternativní reality Dočasné Autonómni Zóny je uměním stratit se systému z očí – existovat jinde.*“⁷⁹ Nazdávam sa, že hľadanie neexponovaných prímestských priestorov k realizácii akcií bolo výsledkom takejto snahy. Bola za ním filozofia tvorby akcie nielen ako situácie hraničnej, ale v tomto prípade aj ohraničenej spoločenskými možnosťami.

77 Podľa informácie z osobného rozhovoru s Petrom Meluzinom.

78 Teória Hakima Beya vychádza z odlišných kontextuálnych pozícií. V rámci demokratického amerického systému sa vzťahuje skôr na alternatívnu a undergroundovú produkciu, ktorá je v širšom inštitucionálnom rámci zaznávaná a proscribovaná. Nazdávame sa však, že takáto tendencia vytvárania „dočasných autonómnych zón“ nadobúda všeobecnú platnosť a je uplatniteľná aj v totalitných krajinách.

79 BEY, Hakim: *Dočasná Autonómni Zóna*. Praha: Tranzit, 2004, s. 39.

Francúzky filozof postmodernizmu Jean-François Lyotard v eseji *Zóna*, o vzťahu filozofie a miesta poznamenal, že mesto je pohybom myslenia, ktoré hľadá svoje obydlie, pretože ho stratilo, pretože stratilo svoju prirodzenosť.⁸⁰ Neprirodzenosť verejného prostredia na Slovensku v danom období núti hľadať autorov priestory k tvorbe, ako aj k interpretačnému zhodnocovaniu svojej pozície inde – v deurbanizovaných zónach a na perifériách. Tie utvárajú charakteristického genia loci, ducha lokality, ktorej industriálna podoba je zárodkom neskoršej (mestskej) premeny. Miesto „ako integrálni súčasť existence“⁸¹ sa tak zakoreňuje v priestore medzi mestom a krajinou, v dehumanizovanom prostredí, do ktorého akcia vnáša ľudskú prítomnosť.

Lokalizovanie akcií do industriálne poznačeného prostredia, okrajových zón, stavebne narušených miest sa objavuje u autorov skupiny **Artprospekt P.O.P.** (Ladislav Pagáč, Viktor Oravec, Milan Pagáč) už koncom 70. a začiatkom 80. rokov. V akciách dochádza k zapájaniu (často polonahého alebo nahého) tela do prostredia, k snahe o splynutie, či naopak, vymedzenie tela voči okolitým prírodným alebo technickým aspektom. Motívy akcií sú napájané na mytologické odkazy, kde je mýtus skoncentrovaný skôr do osobnej skúsenosti. Je personifikovaný a zviditeľňovaný prostredníctvom telesných (až enduračných) limitov, cez osobnú askézu, výdrž, katarziu. Stáva sa nástrojom k sebapoznaniu. V akcii *Ikaros* (1981), ktorá bola realizovaná v rozmernom stavebnom výkope, leží telo performeru na potrubí, na ktorom sú kresbou naznačené krídla. Pohľad na oblohu, krídla i zvolený názov odkazuje k túžbe po voľnosti, slobode, avšak nepohodlná, fyzicky náročná poloha paradoxne neumožňuje žiaden pohyb.⁸² Prostredie, ktoré v tomto prípade reprezentuje socializmom riadenú výstavbu, ako aj výrazné

80 Porov.: LYOTARD, Jean-François: *Zóna*. In: *Návrat a jiné eseje*. Praha: Herrmann & synové, 2002, s. 177–178.

81 NORBERG-SCHULZ, Christian: *Genius loci: K fenomenologii architektury*. Praha: Odeon, 1994, s. 6.

82 Vzťah tela a priestoru zhodnocoval vo svojich performance Dennis Oppenheim. V sérii *Parallel Stress* (Paralelné napätie, 1970) visel zavesený za ruky a nohy na rozostavanom múre. V druhej akcii ležal 10 minút v priehlbine dvoch stavebných hľad. Oppenheim skúmal ľudské telo vo vzťahu k materiálom a objektom industriálneho prostredia. Akcie smerovali k snahe o preklenutie odľudštenej stránky urbánnej periférie intervenciou vlastného tela ako humánneho atribútu.

zásahy do krajiny, je objektivizáciou necitlivosti a trvalého negatívneho po- značenia nielen na úrovni krajinytvorby a urbanizmu, ale aj spoločenských, medziľudských vzťahov.

Vedomé zhodnotenie a výber miesta na základe jeho „kvalít“ rezonuje v okruhu akčného združenia *Terén*. V druhom podujatí cyklu (zima 1982/83) sa viaceré akcie realizované v rámci *Terénov* odohrávali v umelých, človekom poznačených miestach. V kolektívnej akcii zoskupenia **Artprospekt P.O.P.: Úderníci** (1983) sa v zmysle „novej senzibility“ autori pokúsili → 47 o navodenie absurdno-pracovnej situácie. Tá sa nesituuje do pozície doplnkovej voľnočasovej aktivity, ale predstavuje modelovú súčasť každodennosti, interakcie a komunikácie. Kolektívna akcia sa realizovala v Petr- žalke-Ovsišti, na lúke, na ktorej sa nachádzali rozmerné betónové kubické objekty. Industriálne prostredie bolo doplnené transparentom (s úmyselne gramaticky chybné napísaným textom): „*Úderníci sú vinikajúci*“. Celý objekt bol ohradený a pri vstupe boli umiestnené tabule „Aktuality“ a „Informácie“, neďaleko zase „Oznamy“. Areál imitoval prostredie podniku, pracovnej brigády, čomu účastníci prispôbili jazyk i vizuálnu stránku akcie. Spomedzi účastníkov boli vybraní „reportéri“, ktorí zisťovali aktuálne plnenie plánu pri činnosti „búchania betónu kladivom“. Prizvané asistentky zapisovali na tabuľu „Aktualít“ výsledky práce a prinášali ocenenia za jednotlivé kategórie búchania („udieranie“, „búchanie“, „tlčenie“). Nasledovali rôzne fázy búchania betónu („súdržné“, „zainteresované“, „direktívne regulujúce“, „zdokonalené“ a i.). Samotnú činnosť občas prerušilo oslavné „ulievanie úspešným“ po pohárik. Účastníci akcie svoje postoje a pracovné výsledky verbalizovali a komentovali. Matuščík uvádza, že „reportér“ položil otázku ohľadom pôsobenia celej akcie aj náhodným chodcom, ktorí ju však odmietli označiť za akciu umeleckú a považovali ju za provokáciu.⁸³

Akcia bola ironizáciou pracovných postupov, ako aj parodizovaním rôznych pracovných ocenení a vyznamenaní. Hra na „úderníkov“, založená

83 Porov.: MATUŠTÍK, Radislav: *Terén: Alternatívne akčné zoskupenie 1982–1987*. Bratislava: SCCA Slovensko, 2000, s. 69. Matuščík v poznámke k akcii uvádza, že na jej priebehu sa zúčastnilo cca 16 pozvaných hostí a prechodne boli jej svedkami, alebo boli reportérom do nej vtiiahnutí viacerí náhodní diváci.

na mystifikačnom zámere, podnecuje imaginatívnu i tvorivú rovinu akcie, ale zároveň kriticky skúma vážnejšie aspekty. Mystifikácia akcie na seba berie konotácie satiry na socialistické pracovné návyky, a zároveň získava i vážnejší status. Deformovaný jazyk socialistického „newspeaku“ vtlačal akcii charakter hravej fikcie, ktorá, ako píše François Jost, „*nespočívá tolik v referenčnej iluzii a v klamaní diváka, ale skôr vo schopnosti poskytnúť nám referenčný rámec, blízky našemu spôsobu života*“.⁸⁴ Ide o druh fikcie, ktorá parazituje na skutočnosti a napodobňuje ju v ludistickom zážitkovom konaní. Nemožno povedať, že by sa realita prevracala na svoj rub, skôr z nej vyňaté skutočnosti sa exponujú, úmyselne hyperbolizujú či naopak bagatelizujú, čím hra nadobúda status afirmatívneho správania. „Jednorozmernosť“ socializmom diktovaných noriem je dekonštruovaná prostredníctvom paralelného myslenia, ktoré je založené na slobodnom bytí a prežívaní tvorivou imagináciou spestrenej skutočnosti.⁸⁵

V rámci jesenného *Terénu* v roku 1983 zrealizoval **Artprospekt P.O.P.** viacdielnu akciu, ktorej výstupom, uverejneným aj v pôvodne samizdatovom zborníku *Terén III*, bolo textové prehlásenie: „*Terén 3 bol strojený! Terén 3 je naše dielo! Terén 3 bude bez dokumentácie!*“ Radislav Matuščík jeho priebeh ozrejmjuje až v dodatku (z roku 1999), kde detailnejšie popisuje koncepciu akcie.⁸⁶ Pre potrebu textu stručne uvediem, že koncept akcie bol realizovaný na slovo TEREN – Telefón, Električka (eskalátor), Rebrík (reštaurácia, ryba, rituál...), Espresso, Námestie.⁸⁷ Jednotlivé slová vymedzovali činnosti, prípadne lokalitu, kde k aktivite účastníkov dochádzalo. Vznikala tak sieť vzťahov a aktivít, ktoré utvárali novú skúsenostnú mapu, ktorá zaznamenávala fyzické činnosti, ale aj mentálne rozpoloženie aktérov. Jej štruktúra

84 JOST, François: *Realita/Fikce – říše klamu*. Praha: AMU, 2006, s. 22.

85 Herbert Marcuse vo svojej knihe *Jednorozměrný člověk*, vo vzťahu k postindustriálnej spoločnosti píše: „*Rozvinutá jednorozměrná společnost mění poměr mezi racionálním a iracionálním. Na pozadí fantastických a šilných aspektů její racionality se stává sféra iracionálního doménou skutečně racionálního – idejí, které mohou podporovat umění života*.“ MARCUSE, Herbert: *Jednorozměrný člověk*. Praha: Naše vojsko, 1991, s. 184.

86 Porov. MATUŠČÍK, Radislav: *Terén: Alternatívne akčné zoskupenie 1982–1987*, Bratislava: SCCA Slovensko, 2000, s. 217–218.

87 Jednotlivé slová začínajúce sa na písmená slova TEREN boli vždy „strojené“ (spisovne: trojené) – t. j. obsahovali vždy tri pojmy. Porov.: *Tamže*.

sa blížila návodom a hrám, ktoré navádzajú k činnostiam a zohľadňujú moment nepredvídateľného a náhody (napr. Milan Knížák: *Procházka Prahou*, 1965). Popis štruktúrovanej akcie poskytuje Ivan Jančár v monografii Milana Pagáča: „*Akcia sa začala skoro ráno telefonátom Meluzinovi, kde mu bola oznámená zavádzajúca informácia o nekonaní sa akcie, čím bol zámerne vyradený a zostal doma. Akcia pokračovala stretnutím na stavebnom areáli na Lafranconi s Júliusom Kollerom, ktorého pozvali do hlbkej betónovej šachty, kde viedol len rebrík. Pokúsili sa uviaznutého Kollera ohroziť vyťahnutím rebríka. Nasledoval presun do mesta, do reštaurácie na Námestí SNP, kde sa konalo stretnutie s Radislavom Matuščíkom. Nasledovali rozhovory, Milan s Viktorom odišli do vtedajšieho obchodného domu Prior, kde sa stretli s Vladom Kordošom a chodili s ním dlho po eskalátoroch, až napokon v drogérii kúpili tri nezmyselné produkty začínajúce sa na písmeno „e“. Po návrate do reštaurácie sa stretli s ostatnými účastníkmi. Milan s Viktorom pozvali Róberta Cypricha na Námestie SNP, kde Milan vytiahol veľký nôž v predstieranom ataku na vylakáneho Róberta. Celá akcia vyvrcholila po presune električkou k Lacovi Pagáčovi do bytu v Karlovej Vsi, kde sa v čistom, prázdnom priestore práve maľovaného bytu odohral záverečný rituál.*“⁸⁸

Vo vzťahu v mestskom prostredí je zaujímavý spôsob jeho obsadzovania a zmnožovania aktivít ich „strojením“. Zámerný je zvukový dvojzmysel slova „strojenie“ – jednak vo význame trojnásobného opakovania, ale aj v zmysle konštruovania, zostrojenia. Využívanie dopravných prostriedkov, zaberanie priestoru (kaviareň, obchodný dom) sa deje anonymne, ale v zohľadnení ustanovujúceho chápania miesta ako lokality dávajúcej zmysel sociálnym a mocenským vzťahom. Miesto je tu ohraničeným prejavom tvorby, lokalitou organizácie ľudských aktivít a interakcií.⁸⁹

V januári 1984 sa realizovala akcia **Petra Meluzina Schwarzes Loch** (1984), lokalizovaná do objektu rozostavanej čističky vo Vrakuni →48 v Bratislave. *Schwarzes Loch* predstavovala akciu pozostávajúcu z viacerých výstupov, rodiacich sa priamo na mieste (*Čierna diera, Black Hole*,

88 JANČÁR, Ivan: *Milan Pagáč*. Bratislava: GMB, 2010, s. 35.

89 Porov.: Chris, BARKER: Místo. In: *Slovník kulturních studií*. Praha: Portál, 2006, s. 118.

Sitting Bull), podľa premien úpravami adaptovaného objektu.⁹⁰ Celá akcia mala stanovenú štruktúru blížiacu sa ceremónii či oficiálnemu stretnutiu (privítanie účastníkov, prejav, žiadosť o vstup potvrdený podpismi účastníkov). Samotný dej spočíval v preliezaní vodovodného potrubia čističky (110 m dĺžka a 1,2 m šírka) v momente prekonania vlastného strachu a vkročenia do stiesňujúceho prostredia (potrubie je zalomené tak, že nevidno na jeho koniec). Alúzia na spoločenskú situáciu by bola prvoplánová. V akcii išlo aj o primárny zážitok, subjektívny pocit z neznámeho, prežívanie existenciálneho pocitu hľadania a putovania. Zora Rusinová k akcii píše: „*Išlo o jednoznačnú metaforu manipulácie s človekom, ktorý čím ďalej postupuje, tým viac zisťuje, že zostáva v tme.*“⁹¹ Kľúčový je v inštruktáži zdôraznený moment osamotenía pri prechode, pri ktorom je každý účastník odkázaný sám na seba.

Nutná telesná pozícia zhrbenia či plazenia je „obrannou“ pozíciou, deformáciou tela, ktoré je naším prostriedkom (a prostredím) kontaktu so svetom. Telesné prostredie sa prispôsobuje vonkajšiemu a táto telesná situovanosť, v spolupôsobení prekonávania prekážky, navodzuje iné vnímanie času. Čas sa pri prechode potrubím kumuluje a jeho vnímanie je podriadené nepriaznivým psychosomatickým podmienkam.⁹² Možno povedať, že skulpturálne chápanie priestoru (ktorému sa vo svojich body-artových performance venoval napr. Terry Fox)⁹³ sa v danej situácii menilo na priestorové vnímanie vlastného tela.

90 K detailnej dokumentácii porov.: MATUŠTÍK, Radislav: *Terén: Alternatívne akčné zoskupenie 1982–1987*. Bratislava: SCCA Slovensko, 2000, s. 112–116, 122, 213.

91 RUSINOVÁ, Zora: *Umenie akcie 1965–1989*. Bratislava: SNG, 2001, s. 171.

92 Obmedzenej telesnej pozície ako polohy nemohúcnosti, ako symbolického vyjadrenia svojho spoločenského statusu som sa už v práci čiastočne venoval (Ján Budaj a DSIP). Petr Štembera, český umelec venujúci sa body-artovej performance, vo svojich akciách často využíva neobvyklé telesné polohy za účelom iného vnímania času. Plazenie objavujúce sa vo viacerých jeho akciách je pohybom „odkázaným“ na čas, je pomalší a vyžaduje sústredenie a intenzívnejšie prežívanie udalosti. (Porov.: ŠTEMBERA, Petr: *Performance*. In: SRP, Karel (ed.): *Situace 11*. Praha: Jazzová sekce, 1981, s. 3.) Meluzin vo svojej akcii rovnako využíva podmienky prostredia k hlbšiemu prežívaniu vlastnej telesnosti a časového plynutia.

93 Porov.: RICHARDSON, Brenda: Terry Fox. In: *Někde něco*, č. 6, nepag.

Po prejení potrubím sa uchádzači ocitli v rozmernej betónovej jame. Organizátor akcie sa počas prechodu zostávajúcich účastníkov z objektu vzdialil a nechal účastníkov v neočakávanej situácii. Meluzin skúmal rozmanité rozmery ľudskej psychiky a správania nastolením záťažovej situácie. Akcia kládla dôraz na „zosilnené“ zakúšanie reality, čo Petr Rezek pomenoval ako zhladnutie možnosti premeny skutočnosti v „skutočnosť skutočnú“ a takúto premenu aj prežiť.⁹⁴ Rozmer telesnej situovanosti nie je tak vyhotený ako v prípade niektorých body-artových performance,⁹⁵ zohľadňuje však špecifické prepojenie prostredia a ľudskej telesnosti v rozmere symbolickej iniciácie, prechodu ako objavenia samého seba.

Meluzin lokalizáciou svojich akcií podčiarkol absurdnosť, ktorú možno chápať ako jeden zo základných životných pocitov celej umeleckej generácie 70. a prvej polovice 80. rokov. Modelované oficiality, žiadosti a oznámenia, ktoré sú súčasťou udalosti, ju posúvali do polohy živej persifláže. V sérii udalostí *Schwarzes Loch* sa objavili charakteristické atribúty Meluzinovej tvorby: záujem o periférie, nearchitektonické, neurbanistické zóny, industriálne „znečistené“ lokality, miesta bez identity. Jama ako výrazný motív akcie je miestom ukrytého, vnútorného vysporiadania sa s udalosťou. Potrubie je komunikáciou, možnosťou riešenia, vyústenia, prekonania seba i situácie.

Kórejsko-americká historička umenia Miwon Kwon vo svojej knihe venujúcej sa problematike pre konkrétne miesto určenej umeleckej tvorby (ang. *site-specific art*) *One Place After Another* k charakteru miesta ako sekvencie prechodu píše: „*Site-specific diela sú zamerané na vytvorenie spleti tých, nedeliteľných vzťahov medzi prácou a jej miestom a k svojmu dokončeniu požadujú fyzickú prítomnosť diváka.*“⁹⁶ Kolektívna akcia *Schwarzes Loch* je

94 Porov.: REZEK, Petr: Body Art: Paradigma proměn v současném umění. In: *Tělo, věc a skutečnost v současném umění*. Praha: Jazzpetit, 1982, s.77.

95 Spomeniem napríklad 5-dňovú akciu Chrisa Budena, počas ktorej bol zamknutý v stiesnenej školskej skrinke (*Five days locker piece*, 1971) alebo performance *White Light, White Heat* (Biele svetlo, biela žiara, 1975), počas ktorej ležal 22 dní na špeciálne upravenej plošine pod stropom galérie, nejedol a nehovoril. Už som sa v súvislosti s aktivitami Art-prospektu P.O.P. (a rovnako to platí aj u vybraných akcií Petra Meluzina) zmienil o možnej analógii s akciou *Parellel Stress* Denisa Oppenheima (1970).

96 KWON, Miwon: *One place after another: Site-specific work in its earliest formation, then, focused on establishing an inextricable, indivisible relationship between the work and its site*,

prechodnou fázou smerujúcou k diagnostike širšej spoločenskej identity cez vlastný, subjektívny zážitok.

Poslednou akciou cyklu *Terénov* bol **Petrom Meluzinom** koncipovaný *Pohreb Terénu* (1985) zrealizovaný v Devínskej Novej Vsi pri Bratislave.⁹⁷ Samotnej akcii predchádzalo rozoslanie „smútočných oznámení“ o „tichom zosnutí milovaného Terénu“. Ceremonia pohrebu sa pridržiavala formálnych štandardov (privítanie smútiacej rodiny, pohrebný sprievod, smútočná reč), ktoré boli napĺňané ironizujúcim obsahom (Vladimír Kordoš ako smútočný rečník predniesol reč, ktorá bola kolážovaním statí, textových „readymadov“ z rétorických príručiek týkajúcich sa smútočných obradov a byrokratickej „hantýrky“). Po rozlúčke si účastníci v „aleji avantgardy“ zapálením sviečky uctili svojich blízkych („Avantgardista z povolania“, „Avantgardnejší avantgardista“, „Martýr avantgardy“, „Avantgardista k pohľadaniu“ a i.). Nasledovalo hokejové stretnutie na neďalekom zamrznutom rybníku a záverečný kar v miestnom pohostinstve. Počas týchto udalostí boli účastníci akcie konfrontovaní aj s miestnymi obyvateľmi „vzornej pohraničnej obce“, ktorí ich aktivity sledovali s nedôverou. Po ukončení slávnostnej pohrebnej hostiny sa účastníci akcie dostali do sporu s pohraničníkmi, ktorí zadržali Ladislava Pagáča a odviezli ho na veliteľstvo. Kým začiatok akcie bol uzavretý, prístupný iba okruhu pozvaných, v jej pokračovaní a závere (hlavne počas karu) akcia prerástla do širšej spoločenskej udalosti.

Akcent akcie bol opätovne postavený na hravom a nevážnom postoji s „jasne a ostro vyslovenou kritikou tzv. normalizačných pomerov“.⁹⁸ Nadsadenie a mystifikačný aspekt nie sú povrchnými prídavkami akcie, ale pracujú so štruktúrami a znakmi vtedajšieho systému spôsobom, ktorý odkrýval jeho demagogické stránky.

and demanded the physical presence of the viewer for the work's completion. Cambridge: MIT Press, 2002, s. 11–12.

97 Porov.: MATUŠTÍK, Radislav: *Terén: Alternatívne akčné zoskupenie 1982–1987*. Bratislava: SCCA Slovensko, 2000, s. 184–199. V podstate skutočnou „bodkou“ za *Terénom* bola až iniciatíva Lubomíra Ďurčeka *Pomník (Pocta) mŕtvemu Terénu*, ktorej predchádzala výzva zaslaná účastníkom „pohrebu“ v roku 1986, pričom samotná realizácia pomníka prebehla až v rokoch 1987–1988.

98 *Tamže*, s. 199.

Zameriam teraz pozornosť na priestorové vymedzenie akcie *Pohreb*. Tentokrát je pre akciu zvolené miesto v tesnej blízkosti ostro stráženej hranice. Miesto – hranica, ktoré sme vymedzili v súvislosti s Meluzinovými akciami, sa tu doslova spredmetňuje. Konfliktný potenciál lokality sa napokon aj prejavil záverečnou nepríjemnosťou s príchodom vojenských strážnikov. Priestor verejný bol nahradený priestorom politickým, a teda aj represívnym. Koncept akcie sa zahaľuje iluzívnosťou, mystifikačným závojom, čím získava rozšírenie možností pravidiel hry. Absurdnosť reality je posunutá k realizovaniu absurdity. Tento princíp vo svojom texte *Mluvil tu někdo o totalitarismu?* pomenoval Slavoj Žižek: „*Ideologická kritika iluzí na základě reality je zde (v totalitnej spoločnosti, pozn. aut.) zobecněna a převrácena ve svůj opak. Realita sama je krajní iluze.*“⁹⁹ Spoločenské a priestorové konotácie sú v prípade akcie neoddeliteľné.

Koncepcia akcií *Terénu* je pre obdobie prvej polovice 80. rokov signifikantná. Boris Groys vo svojom texte *Postutopické umění: od mýtu k mytologii*¹⁰⁰ sleduje rozpad umeleckej komunity na množstvo menších celkov (so zreteľom na situáciu v Sovietskom zväze v 70. a 80. rokoch), uzavretých skupín, ktoré boli proti kritike komunistickej spoločnosti nútené operovať v podobnom médiu.¹⁰¹ Preto boli aj akcie *Terénov* alebo Petra Meluzina často napojené na etatistické sviatky, prípadne „zastrešené“ motívom pohrebu, „nekonfliktnej“ športovej udalosti a pod. To neuberá na ich ostrom kritickom podtóne, práve naopak. Akcia predstavovala sofistikovaný spôsob objavenia vlastného priestoru k hre a zároveň aj ku kritickej revízii širšej spoločenskej situácie.

Bizarné betónové „katafalky“ (v skutočnosti skladisko betónových panelov), medzi ktorými sa realizoval ceremoniál *Pohrebu*, ho obohatili o znepokojivo antiestetické kvality ako metaforické analógie k spoločenskému dehumanizmu. Meluzinom vyberané miesta k akciám sa blížia termínu *site-specificity* (miestne špecifické) v chápaní Nicka Kayea, ktorý ho, na rozdiel

99 ŽIŽEK, Slavoj: *Mluvil tu někdo o totalitarismu?* Praha: Tranzit, 2007, s. 163.

100 Porov.: GROYS, Boris: *Postutopické umění: od mýtu k mytologii*. In: *Gesamtkunstwerk Stalin: Rozpolcená kultura ve Sovětském svazu. Komunistické postkriptum*. Praha: AVU, 2010, s. 89–117.

101 Groys píše: „*Komunistickou společnost lze definovat jako společnost, v níž moc a její kritika operují ve stejném médiu.*“ In: *Tamže*, s. 128.

od pojmu *site-specific* (pre konkrétne miesto určené), chápe ako procesuálnu kvalitu určitej oblasti, ktorá má byť dotvorená alebo premenená.¹⁰² Kým v *site-specificity* je akcent na aktívnej, časopriestorovej zložke, v *site-specific* skôr na zhmotnení vzťahu medzi udalosťou a objektom.

V predloženej kapitole som sa snažil zhodnotiť akcie vychádzajúce z princípov oživenia, oslobodenia a predovšetkým objavenia slobodného priestoru k umeleckej tvorbe. Záver prenechám slovám francúzskeho spisovateľa Georges Pereca, ktorý vo svojom experimentálnom texte venujúcom sa „prieskumu priestoru“, napísal: *„Rád by som bol, keby existovali stále miesta, pevné neporušiteľné, nedotknuté a takmer nedotknuteľné, nemenné, zakorenené; miesta, ktoré by boli odkazom, východiskovým bodom, žriedlom (...) Také miesta neexistujú, a práve preto, že neexistujú, priestor sa mení na čosi sporné, prestáva byť očividnosťou, neoddeliteľnou súčasťou, našim vlastníctvom. Priestor je neistota: ustavične ho musíme označovať, určovať; nikdy mi celkom nepatrí, nikdy mi nie je daný, musím si ho podmaňovať.“*¹⁰³

102 Porov.: KAYE, Nick: *Site-specific Art. Performance: Place and Documentation*. New York: Routledge, 2003, s. 1–2.

103 PEREC, Georges: Prieskum priestoru. In: *Čo je to tam na dvore za moped s chrómovým kormidlom?* Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1992, s. 167.

7

INTERVENCIA, SITUÁCIA, ŽIVÁ PLASTIKA

„Když říkám, že každý člověk je umělec, ve smyslu tvůrce sociální budoucnosti, tak tím přece netvrdím, že každý je malíř nebo sochař či architekt, mám na mysli nový odbor umění, který nazývám antropologickým pojetím umění, uměním vztahujícím se k člověku.“

Joseph Beuys: *Beuys o umění*¹

V predošlom texte som interpretoval akcie na základe ich procesuálnych vlastností (prechádzka), ako aj formálno-tematických kritérií (hra, sviatok, skutočnosť). Vymedzenie rámcov nemôže (a ani nemá ambíciu) byť striktné. Témy sa preskupujú, prelínajú. Široko koncipovaná kapitola názvom prezrádza snahu vymedziť okruhy, na základe ktorých možno intervenčné, situačné akcie problematizovať.

Už od počiatku 60. rokov sa umelecké aktivity zamerané na proces a pohyb spolu s formou asambláže prepájali do formy akčného environmentu, ktorého cieľom bola premena diváka na účastníka (Claes Oldenburg: *The Street/Ulica* 1960; Allan Kaprow: *Eat/Jedenie* 1964). Z hľadiska tematiky práce hovorím o intervenciách, keďže často išlo o dotvorenie a stimuláciu prostredia formou plagátov, oznamov (D. Tóth: *Opäť prišla jeseň*, 1971; J. Budaj a DSIP:

1 JIROUSOVÁ, Věra (zost.): Rozhovory s Beuysem. Olomouc: Votobia, 1999, s. 137.

Simulácie, 1979), nie vytváranie celostných (aktivizačných) environmentov. Akčný environment má podľa charakteristiky Allana Kaprowa niekoľko atribútov: „Čas (v porovnaní s priestorom), zvuk (v porovnaní s hmatateľnými predmetmi) a fyzická prítomnosť ľudí (v porovnaní s psychickým okolím) tendujú k podriadenosti elementov. Cieľom je zjednotené pole komponentov, ktoré sú teoreticky rovnocenné.“² K takejto koncepcii sa bližia niektoré environmenty z nášho prostredia objavujúce sa v druhej polovici 60. a začiatkom 70. rokov (napr.: A. Mlynárčik, M. Urbásek: *Pokušenie*, 1967; S. Filko: *Katedrála humanizmu*, 1968; J. Želibská: *Možnosti odkryvania*, 1967; J. Meliš: *Prostredie I—II.*, 1970—71), ale priamy vstup do mestského prostredia je sporadickejší (napr. A. Mlynárčik: *Permanentné manifestácie II.*, 1966).

Sústredím sa teda na situácie v priestore mesta, ktorých pôsobisko nebolo primárne zamerané na samotný hmotný artefakt osadený na určitom mieste, ale skôr na reakciu divákov, podnet k premýšľaniu, poetizáciu reality. Možno ich nazvať reakčnými, situačnými intervenciami, ktoré prostredníctvom podnetu, predmetu, objektu, drobnej inštalácie či intervencie v mestskom prostredí aktivizujú diváka, vyzývajú ho k reflexii bazálnej skutočnosti. V našom prostredí sa, až na výnimky (A. Mlynárčik), neobjavuje princíp akčného environmentu expandujúceho do verejného priestoru. Autor pracuje prevažne s komornejšími prostriedkami, s oznamom alebo výzvou. Intervenciami v súvislosti so stanovenou témou chápem zásahy zamerané na situačný akcent, provokáciu a názorovú manifestáciu. Ich aspektom je dočasnosť, často iba chvíľková, efemérna prítomnosť.

Druhým okruhom budú vystúpenia umelcov, ktorí v zdôraznenom geste či inštrukcii vyzývajú k reakcii, aktivizovaniu okoloidúcich. Ich „telesné“ priestorové včlenenie do mestského prostredia je často zamerané sociál-nokriticky alebo nadobúda humanisticko-apelatívny význam. Posledným súborom akcií budú eventy, foto-piece, v ktorých sa autor štylizuje do rôznych pozícií, často reagujúcich na priestorový či sociopolitický kontext (J. Koller, L. Ďurček). V tomto ohľade sa bude prelínať telesná situovanosť s lokalizačným, priestorovým vymedzením zachyteným vo fotodokumentácii.

2 Cit. podľa: GERŽOVÁ, Jana: Environment. In: GERŽOVÁ, Jana (ed.): *Slovník slovenského a svetového výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia*. Bratislava: Profil, 1999, s. 71.

7.1 POULIČNÉ INTERVENCIE

Mestský priestor je neustále utváraný. Tento proces sa deje prirodzene vzhľadom k premenám jeho funkcie, vo vzťahu k rozvoju, spoločenským a ekonomickým potrebám. Okrem samotných architektonicko-konštrukčných či urbanistických zásahov je mesto priestorom dočasných transformácií, chvíľkových zmien a regulácií. Snaha o umelecké okupovanie mestského priestoru je súčasťou štruktúrovanej podoby mesta ako „spletenca“ konštantných a variabilných prvkov. Umelec doň vstupuje s vlastnou predstavou, s projektom, ktorý priestor ďalej modifikuje.

Už v 30. rokoch americký historik, sociológ a filozof Lewis Mumford upozorňoval na potrebu nestáلهo formovania urbánneho priestoru v záujme zvýšenia nielen jeho atraktivity, ale aj aktivizácie. V texte *What is a City?* (Čo je mesto?) v roku 1937 napísal, že je potrebné „stelesniť nové možnosti mestského života, ktoré sa objavujú nielen vďaka lepšej technickej organizácii, ale aj vzhľadom k aktuálnym sociologickým poznatkom, a dramtizovať naše aktivity v mestskom prostredí privlastnením si individuálnych, ako aj urbánnych štruktúr.“³

Dramatizácia mestského priestoru je v mezivojnovom a bezprostredne povojnovom období (40. roky) zhodnocovaná skôr v tradičných výtvarných médiách. Razantnejší aktívny prienik „priamo do ulíc“ súvisí až s neskoršou, pop-artom ovplyvnenou tendenciou happeningov a pouličných performance na konci 50. a začiatkom 60. rokov v USA. V Európe zase „novorealistickým“ hnutím za spolupôsobnosti situacionistických východísk. Mestský priestor už nie je len nástrojom k uchopeniu a interpretácii, ale aj priestorom k do-tvoreniu. Happeningy a akcie raných 60. rokov súviseli s obsadením a akti-vizačnými procesmi v priestore. Kaprowove inštalácie a akumulácie (napr. *Yard/Dvor*, 1961), *Oldenburgov Store* (Obchod, 1961), *City Scale* (Mestský

3 „To embody this new possibilities in city life, which come to us not merely through better technical organization but through acuter sociological understanding, and to dramatize the activities themselves in appropriate individual and urban structures forms.“ MUMFORD, Lewis: *What is a City?* Cit. podľa: MAKEHAM, Paul: *Performing the City*. In: *Theatre Research International*, roč.30, 2005, č. 2, s. 150.

plán, 1963) Kena Deweyho alebo Vostellove zážitkové environmenty už boli v texte čiastočne reflektované. Postup od pouličných výstav, cez inštalácie a prostredia až k početným hrám a „prechádzkam“ možno ilustrovať aj na tvorbe Milana Knížáka z prvej polovice 60. rokov. Naproti polohám hravo-aktivizačných inštalácií (Knížák) či naopak traumatizujúcich a deštruktívnych prostredí (Vostell) sa objavuje aj poloha sociálne stimulačných akcií založených na spoluúčasti (napr. Joseph Beuys: *7000 Eichen*/7000 dubov, začiatok projektu 1982) alebo vouyerisicky orientované „živé“ inštalácie pre náhodného diváka (Ben Vautier: *Sculpture vivante*/Živá skulptúra, 1962).

Vzhľadom k slovenskému prostrediu a jeho východiskám je potrebné spomenúť vplyv francúzskych Nových realistov (*Nouveau réalisme*), združenia umelcov, ktorých tvorba bola zameraná na skúmanie „mestského folklóru“ a mestskej senzibility. Teoretik hnutia Pierre Restany vo svojom texte pre výstavu *Superlund* vyslovil požiadavku o nutnosti prepojenia prírodného a mestského prvku v „novej realite“ mestskej prírody.⁴ Civilistický aspekt v spojení s technologickým pokrokom je možným východiskom k humanizácii, ako aj k novej estetike. Restany píše: „*Moderný zmysel prírody vedie postupne k socializácii umenia v jeho motíváciách, cieľoch a prostriedkoch. Opúšťajúc starý koncept jedinečnosti diela, ‚výtvoru krásy‘ pre individuálnu potrebu výtvarníka presadzuje nový prejav komunikácie medzi ľuďmi. Opúšťajúc svoju pochybnú úlohu okrajového dobrodruha a nezávislého ‚producenta‘, výtvarník sa pripravuje na svoju vrcholnú funkciu v spoločnosti zajtrajška: na organizovanie voľného času.*“⁵ Cieľom sa stáva umenie, ktoré si uvedomuje svoju novú spoločenskú funkciu a situuje sa do pozície aktivity, modifikujúcej každodennosť na participatívnu prax. Záujem „novorealistických“ autorov sa sústreďuje na marginalizované, „neestetické“ aspekty mestského priestoru – graffiti, plagáty, odpadky, sériovo vyrábané produkty, reklamy, nájdené predmety (*object-trouvés*), ktorých materialita je povýšená na produkt „ľudovej estetiky“ (P. Restany).

4 „Celá jedna generácia si uvedomila nový zmysel prírody, ktorý spočíva v planetárnom rozšírení priemyselného a mestského prvku. Aktuálne umenie, ktoré z toho priamo vzišlo, čerpá svoje morfológické prvky v mestskom folklóre a v technologických zdrojoch.“ RESTANY, Pierre: Filozofia budúcnosti. In: *Výtvarný život*, roč. 13, 1968, č. 3, s. 116.

5 *Tamže*, s. 121

Forma aktivizačnej intervencie v mestskom priestore je možnosťou ako naplniť výzvu k spoluúčasti. Restanyho myšlienka umelca ako „inžiniera a básnika skutočnosti“ výrazne zarezovala i v našom prostredí, predovšetkým cez osobnosť **Alexa Mlynárčika**, ale aj Stana Filka a mladších autorov (R. Cyprich, M. Adamčiak alebo D. Tóth) a autoriek (J. Želibská).

Záujem o mestskú kultúru ako ideálny priestor k sociologicky zameralným umeleckým akciám bol v našom kontexte adaptovaný rozšírením na rôzne metodiky spoluúčasti a akcie ako slávnosti. Róbert Cyprich vo svojich textoch z roku 1969 pod vplyvom Restanyho filozofie napísal: „*Urbanistická príroda sa stala novou galériou, sociálny štrukturalizmus sa stal novou matériou: hľadá sa forma pre intermedialitu, nový realizmus a environment naznačujú kanály vniknutia do spoločnosti.*“⁶

Šesťdesiate roky u nás prinášajú prvú širšiu a dôslednejšiu tematizáciu mestskej kultúry nielen vo výtvarnom umení, ale aj v širšom kultúrnom prostredí (literatúra, divadlo, film). Navyše terminologický pojem mestského folklóru je blízky aktuálnym podmienkam širšej urbanizácie i hlbšiemu zakoreneniu v tradičných hodnotách. Mestské atribúty sú využívané, privlastňované a zhodnocované, ale navyše sú ponúkané ako prítomná skutočnosť, ktorú je možné doplniť. Inštalácia či environment v mestskom priestore je záležitosťou spoluprotvorby. Odtiaľ pramení aj záujem o „kolektívne“ mestské „diela“ anonymných tvorcov ako graffiti, nápisy na toaletách, rôzne odtlačky či stopy na chodníkoch. Tieto prvky poetiky Nových realistov si osvojuje Alex Mlynárčik, pre ktorého sa umenie stáva „každodennou a prirodzenou súčasťou života uskutočnené so širokou angažovanosťou,“ autor „projektantom idey, ktorý využíva spoluprácu iných jedincov alebo kolektívov,“ a „jeho činnosť je nepretržite vystavená širokej konfrontácii, ktorá je preňho zároveň hodnotiacim faktorom“.⁷ Princíp graffiti (nápisov, hesiel na stenách) využíval Mlynárčik už v raných 60. rokoch v súvislosti s osobným zážitkom a po návšteve Paríža (1964) ju rozvíjal v princípe kolektívnej spoluprotvorby.⁸ V cykloch *Steny*

6 CYPRICH, Róbert: Čas slnka. In: *Mladá tvorba*, roč. 14, 1969, č. 10, s. 24.

7 MLYNÁRČIK, Alex: „Zatvorené pre neupotrebitelnosť“. 18. máj 1968, Paríž, Musée national d'art moderne. In: RESTANY, Pierre: *Inde*. Bratislava: SNG, 1995, s. 60–61.

8 Alex Mlynárčik sa ako 17-ročný, v roku 1951, dostal do väzenia za pokus o prekonanie

a *Permanentné manifestácie* variuje formy apropriovaných hesiel, oznamov a nápisov. Písmo nie je len výtvarným znakom, ale predovšetkým „priebežným výrazom, manifestujúcim ľudské bytie a posúvajúcim informácie ďalej“.⁹ Nápis ako akt kolektívnej spontánnosti prerastá v záujem o intermediálne budovanie prostredia.¹⁰

Sústredím teraz pozornosť na konkrétnu udalosť – akciu *Permanentné manifestácie II.*, ktorá sa uskutočnila ako „sprievodné →50 podujatie“ počas šesťdňového zjazdu AICA v Československu v roku 1966.¹¹ Mlynárčik, v snahe aktualizovať a oživiť výtvarné dianie v Bratislave, skoncipoval akciu založenú na inštalácii siedmich rozmerných zrkadiel na verejnom WC na Hurbanovom námestí. Šesť zrkadiel predstavovalo „poctu“ vybranej „osobnosti“ (svätému Antonovi, Hieronymovi Boschovi, Gabrielovi Chevallierovi, Godotovi, Michelangelovi Pistolettovi, Stanovi Filkovi), posledné bolo „poctou“ $\text{CO}(\text{NH}_2)_2$ – chemickému vzorcu močoviny. Biele steny okolo zrkadiel boli určené k „popísaniu“ a k vyjadreniu názoru slúžila aj „kniha návštev“. Návštevníci pánskych toaliet tak boli v intímnej chvíli konfrontovaní s vlastným obrazom, pričom z reproduktorov zaznieval Radeckého marš, ktorý podčiarkoval ironický podtón akcie.

hranice. V samotke jeho pozornosť púťali popísané a nechťom zoškrabané steny, ktoré sa neskôr v rôznych podobách objavili v jeho tvorbe. Počas prvej návštevy Paríža v roku 1964 sa mu pri pohľade na pouličné graffiti opätovne vracala spomienka na steny väzenskej cely. Vo svojich pamätiach k motívom nápisov píše: „*Tieto prejavy môžu byť aj jedným z prejavov poetiky človeka. Poetika šifruje do svojich výpovedí pohnutia duše. Steny, múry odrazu rozprávajú, ak sú opelené ľudskými posolstvami! Vytvárajú stopu, živý odkaz anonyma anonymovi.*“ CHALUPECKÝ, Jindřich: *Príbeh Alexa Mlynárčika. P.S.: Zápisky z cesty A.M.* Vlastným nákladom, 2011, s.89. Porovnaj aj s. 34–40, 76–89.

9 Tamže, s.92.

10 V kontexte Mlynárčikových *Permanentných manifestácií* je možné spomenúť, že Georg Brecht a Ben Vautier už v roku 1965 založili vo Villefranche-sur-Mer pri Nice ateliér, kde organizovali *Fête permanente* (Permanentné slávnosti) a v rámci nich vystavovali a ponúkali okrem hračiek a kuriozít aj vlastné umelecké predmety. Motív včlenenia umeleckého artefaktu do banálnej reality bol v prostredí, v ktorom sa Alex Mlynárčik v tom čase pohyboval, častým aktom „koincidencie“ umenia a skutočnosti.

11 V Bratislave sa stretnutie AICA uskutočnilo v dňoch 1.–2.10.1966. Avizovanou témou zjazdu boli Otázky kritiky a problém integrácie umenia v živote. Akcia bola Mlynárčikovou reakciou na presun výstavy mladých výtvarníkov z pôvodne avizovanej Bratislavy do Brna.

Permanentné manifestácie II. plánované ako „výstava“ v čase od 2. do 4. 10. 1966, od 6:20 do 21:10¹² (v čase otváracích hodín toaliet) sa „slávnostne“ zahájili aj za účasti najvyšších predstaviteľov združenia AICA (Michel Ragon, Pierre Restany, Yusuke Nakahoram, Umbro Appolonio, Miroslav Lamač, Jiří Padrta). Akcia vyvolala šok, bola provokatívnym vystúpením v konzervatívnom prostredí, determinovanom tradicionalistickým nazieraním na umenie. K akcii sa vyjadrila nielen odborná kritika, ale zaznamenala ohlas aj v dennej tlači.

Tomáš Štraus vo svojom texte *K otázke premeny „umenia-diela“ na „umenie-čin“* o akcii stručne informuje a potvrdzuje jej metaforickú funkciu nastavenia „krivého“ zrkadla spoločnosti v akte ironizácie a zámernej provokácie.¹³

Polemickejší a analytickejší príspevok prináša text Jindřicha Chalupického *Umění, šílenství, zločin*, ktorý si kladie otázku o zmysle diela a jeho umeleckej hodnote. Chalupického obhajobou Mlynárčikovho konania je argument „obraznosti“ samotnej udalosti. Umelá konštrukcia v reálnom prostredí je jeho sémantizáciou. Z nášho pohľadu je afirmatívnou myšlienkou, sprostredkovanou spredmetnením a zapojením „diváka“ do udalosti, v snahe referovať zmysel, ktorým je mystifikačná pocta banálnej chvíli. Chalupický priraduje akcii charakter gesta sebauvedomenia, kde k vernej interpretácii svojej existencie dochádza v obklúčení objektívnou skutočnosťou.¹⁴ Akcia nie je vulgarizáciou, ale konzekvenciou za (ne)plánované presuny v programe konferencie. Je výskumom a zaznamenaním reakcií a správania v „zraniteľnej“ situácii.

12 Túto informáciu podáva vo svojej monografii o Alexovi Mlynárčikovi francúzsky umelecký kritik Pierre Restany. (Porov.: RESTANY, Pierre: *Inde*. Bratislava: SNG, 1955, s.24.) Na fotografii uverejnenej v dobovej tlači je viditeľný plagát s ručne napísaným dátumom: 1.–3. 10. 1966. (Porov.: SITÁR, Anton: „Výskum“ na čudnom mieste. In: *Práca*, roč. 21, 18. október 1966, č. 250, s. 4.)

13 Štraus v tejto súvislosti konštatuje: „*miera previnenia voči spoločnosti rastie s hĺbkou odkrývajúcej kritickkej výpovede.*“ Porov.: ŠTRAUS, Tomáš: K otázke premeny „umenia-diela“ na „umenie-čin“. In: *Výtvarný život*, roč. 12, 1967, č. 4, s. 151.

14 Porov.: CHALUPECKÝ, Jindřich: *Umění, šílenství, zločin*. In: *Sešity pro mladou literaturu*, roč. 2, 1967, č. 11, s. 207.

V denníku *Práca* vyšiel krátko po „manifestácii“ text Antona Sitára „Výskum“ na čudnom mieste, ktorý obvinil autora z nevkusnosti a vulgárnosti. Formou ankety prezentoval názory „odborníkov“ – psychológa, sexuológa a sociológa, ktorí sa zhodovali na negatívnom pôsobení akcie, ktorej zameranie hraničí s úchylkou.¹⁵ „Záchodová manifestácia“, ako sa akcia vžila do pamäti, mala vážnejšiu dohru v súvislosti s neskorším „poučením z krízového vývoja“, keď v texte *Správy o činnosti Zväzu slovenských výtvarných umelcov* Mlynárčika obvinili z „propagovania dekadentných tendencií západného buržoázneho umenia“.¹⁶

V novinách *Práca* sa štyri dni po spomenutom texte objavila krátka obhajoba Mlynárčikovej akcie z pera Ľudovíta Petrárskeho *Ako hodnotiť nové umenie: K reportáži Výskum na čudnom mieste*.¹⁷ Text predstavoval kritiku faktu, že sa k akcii nevyjadril žiaden relevantný odborník z oblasti teórie umenia, a kládol otázku, prečo nie je reflektované psychologické pôsobenie akcie na účastníka (Ľ. Petrársky v texte zmieňuje ako vhodného autora k takejto analýze Iva Pondělíčka). Zároveň je krátky príspevok obhajobou Mlynárčika aj v súvislosti s jeho predošlou tvorbou, etablovanosťou v kontexte jeho spolupráce s významnými európskymi kritikmi, akými boli P. Restany či M. Ragon. Akciu stručne zhodnotil ako vyprovokovanie verejnosti k aktívnej účasti, overovanie a výskum anonymnej ľudskej tvorivosti (socio-art).

Je zrejmé, že v prípade *Permanentných manifestácií II.* išlo o výrazné a Mlynárčikom usmernené gesto, ktoré svojimi provokatívnymi konotáciami ostalo verné svojmu názvu. Diskrétny priestor, ktorý si k inštalácii zvolil, bol prostredím, v ktorom je reakcia odôvodnená zásahom do intímneho. Ideologicky podmienená dohra sa zameriavala nie na estetický, ale na

15 Porov.: SITÁR, Anton: „Výskum“ na čudnom mieste. In: *Práca*, roč. 21, 18. október 1966, č. 250, s. 4.

16 Kol. aut.: *Za socialistické umenie*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1974, s. 235. Alex Mlynárčik vo svojich *Zápisoch z ciest* podrobne popisuje konzekvencie vyplývajúce z akcie – predovšetkým rozšírené zasadanie kolégia rektora VŠVU, ktorej bol Mlynárčik zamestnancom na pozícii asistenta, ako aj „Konferenciu o umení“ organizovanú ideologickým oddelením ÚV KSS v Bratislave, ktorých jediným bodom programu bola „záchodová manifestácia“. K téme porov.: CHALUPECKÝ, Jindřich: *Príbeh Alexa Mlynárčika. P.S.: Zápisky z cesty A.M.* Vlastným nákladom, 2011, s. 101–105.

17 PETRÁNSKY, Ludo: *Ako hodnotiť nové umenie*. In: *Práca*, 22. október 1966, s. 3.

etický rozmer akcie, ktorú považovala za urážku (marxistickej) morálky a socialistických hodnôt.

Základom provokácie je umiestenie odrazovej plochy, pričom moment pohľadu ovenčuje titulom „pocty“ konkrétnej osobnosti a močovine. Utopický charakter zrkadla ako miesta bez identity, ktoré iba identitu zobrazuje,¹⁸ nesúvisí s fascináciou voyeuristickým pohľadom, z ktorého bol obviňovaný. Predstavuje sebareflekčné, a v tomto prípade do rozpakov privádzajúce, zhliadnutie seba v inej polohe, v ktorej sa predstava konfrontuje s realitou. V zrkadlách celý priestor verejných toaliet nadobúdal charakter peep-show, „verejného domu“, ktorý si buduje svoju atraktivitu na lacnom katoptrickom efekte. Problematizovaním efektu je jeho nemiestne umiestnenie, ktoré, okrem zobrazovania fyziologickej aktivity, šokuje svojou priamosťou a vecnosťou. Príčinou kontroverzie tu nebol obraz, ale objekt – divák, ktorý mal možnosť sa k situácii vyjadriť (nápisom na stenu, záznamom v knihe návštev). Až v tomto momente prebiehala komunikácia – stimulovaním účastníka k interpretácii situácie. Mlynárčik si pri akcii-inštalácii uvedomoval to, čo poznamenal v texte o zrkadlách Umberto Eco – zrkadlový obraz nemožno interpretovať, interpretovať možno len objekt, ku ktorému odkazuje, stimulačnú oblasť, ktorej je duplikátom.¹⁹

V akciách, ako aj v príležitostných textoch Alexa Mlynárčika zo 60. rokov cítiť ešte vzletného a syntetizujúceho ducha avantgardy. Túžbu po skutočnej spoločenskej premene, utópii, ktorá sa stane skutočnosťou. Interaktívne dielo priťahujúce pozornosť vytvára nový životný sloh. Parížske udalosti v roku 1968 ovplyvnil Mlynárčikov manifest, ktorý hlásal premenu úžitkovosti na umelecké dielo, ulicu ako priestor k hre, spoluproduciu ako reálnu perspektívu k vytvoreniu nového „životného“ prostredia.²⁰ Slávnosti, hry a happenings (medzi ktoré počíta aj *Permanентné manifestácie II.*) boli ešte modernistickým idealizmom opradené udalosti, ktoré sa v našom prostredí už viac neopakovali.

18 Porov.: FOUCAULT, Michel: O jiných prostorech. In: *Myšlení vnějšku*. Praha: Herrmann & synové, 1996, s. 76–77.

19 Porov.: ECO, Umberto: O zrcadlech a jiné eseje. Praha: Mladá fronta, 2002, s. 34.

20 Porov.: MLYNÁRČIK, Alex: „Zatvorené pre neupotrebitelnost“. 18. máj 1968, Paríž, Musée national d'art moderne. In: RESTANY, Pierre: *Inde*. Bratislava: SNG, 1995, s. 59–61.

Komornejší, konceptuálne zakotvený prístup intervencie do mestského priestoru bol vlastný **Júliusovi Kollerovi**. Východiská a záujem o mestské prostredie je v jeho tvorbe zrejmé a deklarované.²¹ Voči pátosu happeningu (kolektívnych spektakulárnych akcií) sa vymedzoval vlastným tvorivým programom, ktorý bol založený na živote ako kultúrnej hre a subjektívizácii objektívnej (predmetnej) reality. Performatívny vstup do urbánneho priestoru je v Kollerovom prípade gestom zosobnenia cez označenie. Vo vzťahu k antihappeningom napísal rakúsky teoretik a kurátor Georg Schöllhammer, že ide o „*akt kultúrneho ohraničenia takpovediac v rovine produkovania mýtu o znovunadobudnutí autenticity v teatrálnom sebaпредvedení, o nachádzaní identity v hranice prelamujúcom psychodramatickom akte.*“²² Kollerova štylizácia a situovanie sa v rozmanitých priestorových konšteláciách bude predmetom môjho záujmu neskôr. Teraz sa sústredím na intervencie v podobe predmetných inštalácií, ktorými autor vstupoval do prostredia. Koller nepracoval s predmetmi formou ich readymadeizácie, ale princípom destabilizácie ako reálneho, tak aj umelého (umeleckého) sveta. Ich vzájomnou koincidenciou legitimizoval nový kultúrny priestor bez predošlého striktno dualistického ohraničenia.²³ Do virtuálnej performance majú právo vstúpiť všetky objekty.

V mestskej inštalácii *Kontakt (Antihappening)* z roku 1969 roz- → 51 prestrel koberec cez hromadu uhlia pripraveného na uskladnenie. Na chodníku zahatanom haldou vytvoril zdanlivú možnosť „cesty“, pokračovania prechodu vložением neumeleckého civilizačného produktu do materiálnej (prírodnej) skutočnosti. Vznikla tak situácia, jednoduchá, formálne čistá inštalácia ako minimalistický objekt, zacielený na vzťah okolnosti a vnímateľa.

21 „*Moderné umenie už pohlcuje do seba všetko tzv. umelecké i tzv. neumelecké, celá civilizácia s fascinujúcou technikou a celá príroda je zásobnicou súčasného umenia.*“ KOLLER, Július: Z autorských programov a akcií. In: *Výtvarný život*, roč. 15, 1970, č. 8, s. 41.

22 SCHÖLLHAMMER, Georg: *Angažovať namiesto aranžovať...* In: ONDÁK, Roman (ed.): *Július Koller: Univerzálne futurologické operácie*. Köln: Kölnische Kunstverein / Tranzit, 2003, s. 53.

23 „*Aby sme sa rozumeli, neusilujem sa o náhradu umenia alebo o odstránenie umenia životom, ale o žité umenie, o kultúru vlastného života, o „totálne maliarstvo“ ako antihappening.*“ HRA-BUŠICKÝ, Aurel (zost.): Július Koller – návšteva v ateliéri. In: *Výtvarný život*, roč. 34, 1989, č. 9, s. 42.

Senzibilita takéhoto diela je antiiluzívna. Historik umenia Michael Fried vo svojom texte *Umění a obkjektovost* cituje Roberta Morrisa, ktorý o vzťahu pozorovateľa k (minimalistickému) dielu poznamenal: „*Je určitým spôsobom reflexivnejší, pretože vedomí osoby, že je súčasťou stejného prostoru jako dílo, je silnější než v předchozím umění, které má množství vnitřních vztahů. Pozorovatel si více než dříve uvědomuje, že on sám ustanovuje vztahy tak, jak zakouší předmět z různých pozic (...) a v různých prostorových kontextech.*“²⁴ V tomto prípade Koller umožňoval fyzickú participáciu, nie iba pohľad.²⁵ V *Kontakte* mala inštalácia vlastnosti doslovného, *literalistického umenia* (Michael Fried), ktoré pôsobí svojou strohou prítomnosťou, ale z hľadiska verejného priestoru nie je iba kontaktom dvoch materiálov, ale aj aktiváciou, podnetom ku kladeniu si nezmyselnej otázky o zmysle takejto „kompozície“. Ako výstižne interpretoval antihappeningové akcie Júliusa Kollera už spomenutý Georg Schöllhammer, ide o prehodnocovanie funkcionálneho alebo emocionálneho použitia, obsadenie miesta a zviditeľnenie nevšednej ohybnosti a strnulosti priestorových konvencií.²⁶ Koller uvažoval, čo by sa stalo, ak by sa miestu pridala nová identita. Označil ho ako určitý *topos*, model zacielený na vnímanosť, reštrukturalizáciu myšlienkových pochodov.

24 Cit. podľa: FRIED, Michael: *Umění a obkjektovost*. In: POSPISZYL, Tomáš (ed.): *Před obrazem*. Praha: OSVU, 1998, s. 52–53.

25 V roku 1968 vystavil Július Koller spolu s Petrom Bartošom svoje objekty vo výklade rýchloopravovne pančúch na Klobučnickej ulici v Bratislave. (Porov.: HRABUŠICKÝ, Aurel / HANÁKOVÁ, Petra (eds.): *Július Koller: Vedecko-fantastická retrospektíva*. Bratislava: SNG, 2010, s.348.) Tomáš Štraus v texte *Tri modelové situácie súčasných umeleckých hier* komentuje skoršiu pouličnú výstavu: „*Na jar 1968 vystavovali obaja maliari v jednej z pasáží starého mesta na stene zavesené staré Bartošove obrazy. (...) Keď sa k nim pozvaní hostia i náhodní chodci priblížili, nevšimli si, že (na potešenie škodoradostne sa usmievajúcich organizátorov) šliapali po čerstvých kvetoch roztrúsených po zemi.*“ (ŠTRAUS, Tomáš: *Tri modelové situácie súčasných umeleckých hier*. In: *Slovenský variant moderny*. Bratislava: Pallas, 1992, s. 107.) Zuzana Bartošová v knihe *Napriek totalite* uvádza, že v roku 1969 pokračoval výstavami vo výklade (*Antigaléria*) Július Koller už sám, bez Petra Bartoša. (Porov.: BARTOŠOVÁ, Zuzana: *Napriek totalite*. Bratislava: Kalligram, 2011, s.75–76.)

26 Porov.: SCHÖLLHAMMER, Georg: *Angažovať namiesto aranžovať...* In: ONDÁK, Roman (ed.): *Július Koller: Univerzálne futurologické operácie*. Köln: Kölnische Kustverein / Tranzit, 2003, s. 54.

Eratický spôsob práce je prostriedok k pochopeniu verejného priestoru ako referenta, ako priestoru výtvarných možností.²⁷

Pre 70. roky boli príznačné konceptuálne stratégie. Význam akcie spočíval často v miernom vychýlení bežného životného rytmu ulice. V hravých transformáciách každodennosti sa zrkadlí už spomínaná tvorba **Dezidera Tótha**. Záujem o text, ako aj partitúru či grafikon sa prejavil v momentoch, keď sa rozhodol vstúpiť s nimi do prostredia mesta. Trvalým záujmom tvorby Dezidera Tótha je banalita. Zora Rusinová v jednej z kapitol autorovej monografie o vzťahu k banálnemu píše: „*Akoby sa nerád zbavoval svedectiev a stôp bežných vecí, ktoré spoluurčujú atmosféru a spôsobujú, že sa s väčšou či menšou intenzitou vpisujú do našej pamäti a že sa z niektorých dodatočne stanú, pohyblivé sviatky. Jednou z možností, ako ich uchovať, je pohľad, ktorý ich vyčlení, myšlienka, ktorá ich oživí trvalou súvislosťou, a napokon dotyk, ktorý ich ozvláštni a povýši na umelecký čin.*“²⁸ Spomenutá „metodika“ bola uplatnená aj v inštalácii z roku 1971, v ktorej autor vyvesil (dňa 21. septembra) rozmerný transparent v uliciach Modry s textom *Opät prišla jeseň*. Nejde o obraz, výzvu ani →52 návod. Ide o vecné konštatovanie astronomického faktu. Vyslovená banalita sa mení v udalosť, ktorú je hodné zaznamenať, prežiť. Sústrediť sa na rôzne jej aspekty. Prežívanie tohto faktu je ponechané na divákoch, nie je usmerňované.

27 Analogické práce ku Kollerovej inštalácii možno nájsť v neskorších minimalizovaných objektoch Jiřího Kovandu, ktoré osádzal do verejného či prírodného prostredia (napr. *Kožuch*, 1982; *Věž z cukru*, 1981; *Slaný roh, sladký oblouk*, 1981 – išlo o minimalizované, takmer nepostrehnuteľné zásahy, v ktorých autor umiestnil objekty – kúsok plsti, kocky cukru či hrst soli – do mestského priestoru). Výrazovo redukované akcie zamerané na nenápadnú intervenciu do mestského priestoru v tomto čase realizoval aj Vladimír Havlík (*Záměna*, 1981; *Pokusná květina*, 1981 – v akciách vybral dlažobnú kocku na olomouckom námestí a zasadil do nej kvet, resp. kúsok trávy). Z juhoslovanských autorov možno spomenúť akciu Tomasza Šalamuna, ktorý spojil líniou dva vzdialené body v Novom Sade (1969) alebo environment skupiny OHO, v ktorom priesvitným silónom obopli ľubľanskú pevnosť. Legendárne boli aj akcie inštalácie v 70. rokoch, realizované v pouličnom podchode Haustor v Belehrade. Nelogickými, antiutopickými inštaláciami sa prezentoval Poliak Jerzy Rosolowicz. Možno spomenúť jeho *Nádobu na chytanie rosy* (1974) inštalovanú v mestskom parku.

28 RUSINOVÁ, Zora: Banality. In: TÓTH, Dezider / MELUŠ, Boris (zost.): *Nie som autor, som metafora*. Bratislava: O.K.O., 2011, s. 406.

Forma transparentu bola prispôsobená konvenčnej podobe hesiel v duhu úradnícko-ideologickej mediality. Strácala sa v záplave iných oznámení, ktorých texty ostávajú často bez povšimnutia verejnosti, keďže sústavne variujú ideologicky podmienené tézy. Voči takejto forme vývesného oznamu je už spoločnosť imúnna.

Vizuálna stránka Tóthovho transparentu slúži ako mimikry, osobná manifestácia lyrického podnetu. Nápis však upúta svojím obsahom.²⁹ Udalosť príchodu „nového“ ročného obdobia nebýva akcentovaná. Predstavuje cyklicky sa opakujúci fakt, ktorému sa nevenuje zvýšená pozornosť. Autorom obnažená banálna informácia prinavracia obyčajnému jedinečnosť. Uvedená veta („Opäť prišla jeseň“) má ambíciu zanechať stopu citeľnú v zvýšenej senzibilitate k prostrediu, v poetizácii vlastného vnímania.³⁰

Princíp mentálne aktivizačnej inštalácie Dezidera Tótha je založený na hravej tautológii.³¹ Výrok nehovorí nič nové o skutočnosti, iba skutočnosť novým spôsobom potvrdzuje tým, že ju „hlása“. Veta tu nie je obrazom, ktorý nabáda k interpretácii, jej zmysel nie je mimo nej. Podmienkou k pochopeniu nie je dekodovanie, ale prežívanie, individualizované naplnenie fakticity informácie.

Bravo-subverzívnu aktivitou v mestskom priestore bolo „postproduktívne“ umiestnenie tematicky modifikovaného grafikonu odchodu autobusov – *Nočné spoje* (1976) na informačný panel autobusovej zastávky pri Avione v Bratislave. Jemne erotické konotácie oznamu

→ 53

29 Podobnou formou transparentu vyveseného v mestskom prostredí sa prezentoval Ján Budaj v akcii *Letecká doprava je najlacnejšia* (1978). Tu zverejnený nápis mal však explicitné politicko-spoločenské konotácie, ktoré v spomenutej akcii Dezidera Tótha nie sú prítomné. Akcii Jána Budaja sa ešte budem detailnejšie venovať.

30 K analógii sa ponúka konceptuálne zameraná akcia *Zóna imaginácie* (1970) poľského umelca Jaroslawa Kozłowského, ktorý vo verejnom priestore na rôznych miestach rozmiestnil smaltovú tabuľku z textom *Zóna imaginácie (Strefa wyobrazni)*.

31 Ludwig Wittgenstein charakterizoval tautológiu ako výrok, ktorý nie je v nijakom reprezentujúcom vzťahu k realite. Výrok tak nepredstavuje inú skutočnosť ako tú, čo hlása. Wittgenstein v *Logicko-filozofickom traktáte* píše: „V tautológii sa podmienky zhody so svetom – reprezentujúce vzťahy – navzájom rušia, takže tautológia nie je v nijakom reprezentujúcom vzťahu so skutočnosťou.“ Cit.: WITTGENSTEIN, Ludwig: *Tractatus logico-philosophicus*. Bratislava: Kalligram, 2003, s. 93.

o odchode „nočných spojov“ so zastávkami „vlasý“, „oči“, „horná pera“, „krk“, „lono“ či „stehná“ vyvolali zaujaté i mierne rozpačité reakcie. Záznam nočného putovania po zákutiach ženského tela zverejnený v strohej grafickej forme cestovného poriadku je intímnyim zápisníkom miest dotykov, „zastávk“ s určeným časovým vymedzením. Zverejnenie intímnyimi momentmi ozvláštenej tabuľky odchodov je poetizáciou pasívneho aktu čakania.

Nočné spoje sa vyznačujú určitou mierou obojstranne potrebnej redundancie. Intímna chvíľa, zážitok je obohatený deskripciou technickej formy. Grafikon je naopak oživený telesno-eroticou stopou, čím stráca pragmaticky vymedzenú informačnú hodnotu. V tejto konfúzii intímneho a pragmatického sa vynára metafora spojenia, tajomstvo preplietania poetiky tušeného a faktického.

Tóthov záujem o oživenie mesta súvisel vždy s prenosom prvkov do prostredia, ktoré preň nie sú charakteristické. Súvisel s včlenením „nepatričného“. Takýto zásah môže byť kontradikciou, ktorá je konštruktívna, podnetná. Ako píše sám autor: „*Čo je v mestskom folklóre impulzívnym činiteľom, je jeho schopnosť nenápadného dotvárania bežného života. Život tieto produkty vstrebáva a obohacuje sa nimi.*“³²

Ku koncu siedmeho decénia sa v umeleckej praxi vytrácal pozitívne chápaný avantgardný aspekt vytvorenia novej skutočnosti, prepojenia vlastného života so širšou kultúrno-umeleckou situáciou. Úsilie bolo venované obnoveniu primárneho kontaktu. Ako pendant k vizionárstvu (A. Mlynárčik) či poetizácii (D. Tóth) sa objavili radikálnejšie a provokatívnejšie formy obsadzovania mestského priestoru. V nasledujúcich riadkoch venujem pozornosť akciám iniciovaným **Jánom Budajom** a realizovaným kolektívom DSIP, ktoré sú založené na inštaláciách aktivizujúcich a manipulujúcich divákov, inštaláciách založených na princípe fikcie a simulácie.³³

32 TÓTH, Dezider: *Problémy okolo Festivalu mestského folklóru*. (Diplomová práca.) Bratislava: VŠVU, 1972, č. 25/72, s. 7.

33 Fikcia (*fictiō* z lat., *ingere* – vyrobiť, vytvoriť, adjektívum *fictus* – vytváraný, tvorený, zdanlivý, predstieraný) je re-konštrukciou reality (resp. jej javovej stránky) a predstavuje referenčný proces pomáhajúci prekonať dištanciu medzi mnou (subjektom) a svetom. Fikcia funguje ako semiotický znak odkazujúci k pojmu či idei. Táto dištancia, často nevedomená, sa odstraňuje práve v tvorbe a recepcii umeleckého diela, ktoré je vytvorené

V júni roku 1978 sa zrealizovala akcia *Letecká doprava je najlacnejšia*. Na frekventovanej bratislavskej križovatke – Centrálnom trhovisku (dnes Trnavské mýto), bol vyvesený rozmerný transparent so spomenutým nápisom. V tom čase takýto slogan korešpondoval s vedomou mystifikáciou, zámerne iritoval a zavádzal diváka. Prostredníctvom verejného „vyhlásenia“ klamstva pregnantne reagoval na spôsoby dobového mediálneho mechanizmu. V čom je však možné akciu označiť za umeleckú, situačnú prax s využitím fikcie?

Exponované miesto bolo vybrané zámerne. Slúžilo ako kontaktný bod s čo najširším „publikom“. Samotný význam hesla bol apolitický, odkazoval k neutrálnej téme dopravy. Čo možno vzťahnuť k spoločensko-politickej reflexii, je jeho kontext. Absolútna nedostupnosť leteckej dopravy pre bežného človeka bola v ostrom rozpore s jeho tvrdením. V tomto prípade zohrával dôležitú úlohu vizuálny charakter transparentu (biely nápis na červenom pozadí), ktorý kopíroval oficiálne pútače a nadobúdala tak status niečoho pravdivého, dôveryhodného, verejne demonštrovaného. Politická a navonok hlásaná realita sa nezhodovala s realitou prežívanou.

V akcii však nešlo iba o gesto provokácie, ale o snahu analyzovať štruktúry, ktoré neskorototalitná spoločnosť generovala. Tá bola založená na mechanizme nekritickej realizácie „rituálnych“ požiadaviek, ktoré vytvárali nebezpečenstvo straty kontaktu s realitou.³⁴ „Realita“ socialistickej

a „vložené“ do sveta. Z uvedeného vyplýva, že fikcia je v našom chápaní vždy zviazaná s reálnym svetom. Je podmienená skutočnosťou, ktorú zobrazuje alebo napodobňuje. Zachováva si istú mimetickú funkciu v zmysle, že jej významová funkcia závisí od originálneho modelu skutočnosti, ku ktorému sa odvoláva. Fikcia je (kritickým) napodobnením reality, ktorá ju z hľadiska svojho statusu hodnotovo valorizuje alebo devaluje.

Simulácia (lat. *simulō* – napodobniť, *similis* – podobný) je predstieraním reality, jej zastretím, ale s vedomím, že daná realita je stále prítomná. Protikladom simulácie teda nie je realita samotná, ale ilúzia. Problém sa komplikuje vzhľadom na fakt, že v období neskorototalitnej spoločnosti (do ktorého spadajú aj akcie DSIP) je ilúzia, t. j. skreslené vnímanie skutočnosti, jedným z aparátov udržania konsolidovaného poriadku. Simulácia má v danom prípade schopnosť stať sa kritickým nástrojom, keďže na iluzívnosť spoločensko-politickej praxe poukazuje. Detailnejšie porov.: KRALOVIČ, Ján: Návod na (ne)požitie. In: BUDDEUS, Hana / DUFKOVÁ, Mariana / JANOŠČÍK, Václav / LOMOVÁ, Johana (eds.): *Ad Acta 1. Dějiny umění v rozšířeném poli*. Praha: VŠUP, 2011, s. 23–24.

34 Porov.: HAVEL, Václav: *Moc bezmocných*. Praha: Lidové noviny, 1990, s. 58.

spoločnosti bola konštruktom založeným na diskurzívnych praktikách mocenských aparátov. Bola v rozpore s každodenným prežívaním, so žitou, aposteriornou skutočnosťou. Vyvesením „oficiálneho“ transparentu (formou tzv. „čiernej aktivity“) sa verejne demaskovalo a obnažovalo klamstvo ako princíp, na ktorom mechanizmus propagandy fungoval. Režim, ktorý mystifikoval, bol mystifikáciou odhalený. To bol zámer, ktorý vychádza z chápania „reality“ reálneho socializmu ako proscénia, za ktorým sa ukrýval skutočný spoločenský stav. Fikcia transparentu kládla „realite“ otázku o jej pravdivosti.

Filozof Miroslav Marcelli v texte *Realita fikcie a fikcia reality* charakterizuje fikciu ako formu afirmácie reality, kde nám jej prítomnosť ukazuje, že negácia patrí samotnej realite.³⁵ Vlastimil Zuska, český estetik, sa vo svojej knihe *Mimézis – fikce – distance* pýta: „K čomu oslobodzuje fikcia?“³⁶ Odpoveďou by mohlo byť, že k pluralitnosti názorov, k horizontu možností, k príležitosti uvažovania nad možnosťami významov. Ironická stratégia uplatnená i v akcii *Letecká doprava je najlacnejšia* je snahou o preklenutie pocitu bezvýchodiskovosti a prázdnoty, ktorý tvorbu fikcie často podnecuje.

Významová náplň transparentu je fikciou, v ktorej sa dané polarity stretávajú a konfrontujú za účelom testovania ich hodnotovej nosnosti. Dielo v sebe koncentruje napätie práve v dôsledku tejto konfrontácie, ktorá prebieha na úrovni jeho formy a obsahu. Vyvesený nápis nič nesimuluje ani nezastiera, je jednoznačne čitateľným znakom klamstva, ktorý je zároveň usvedčením a afirmáciou reality neskorototalitnej stratégie. Je paradoxné, že „guerillový“ charakter akcie nikto nenapadol a transparent vydržal na svojom mieste týždeň, až ho zvesili samotní umelci. Ladislav Snopko v štúdiu *Situacionizmus na Slovensku – kapitola z dejín apelatívneho umenia* k činnosti DSIP píše: „*Situacionizmus nemotivuje a ani nechce motivovať výlučne pozitívne reakcie (...), jeho metódou je skôr obnažovať problémy, ktoré spoločnosť obalila svojou všednosťou bez toho, aby ich nejako riešila.*“³⁷ Proces akcie

35 MARCELLI, Miroslav: Realita fikcie a fikcia reality. In: KARUL, Róbert / PORUBJAK, Matúš (eds.): *Realita a fikcia*. Bratislava: SAV, 2009, s. 12.

36 ZUSKA, Vlastimil: *Mimézis – fikce – distance*. Praha: Triton, 2002, s. 83.

37 SNOPKO, Ladislav: *Situacionizmus na Slovensku – kapitoly z dejín apelatívneho umenia*. In: BARTOŠOVÁ, Zuzana (ed.): *Očami X: Desiat autorov o súčasnom slovenskom výtvarnom umení*. Bratislava: Orman, s. 204.

nekončí samotnou aktivitou autorov, ale pokračuje v recepcii náhodných divákov a chodcov, ktorých vlastné uvažovanie, zneistenie či pousmianie sa, je žiadaným „vychýlením“ smerom k fúzii života a tvorby.

Posun smerom k práci s možnosťami fotografického média predstavovala séria intervencií do mestského prostredia s názvom *Simulácie* (16.—18. jún 1978). V akciách išlo o jednoduché gesto inštalácie zväčšených fotografií na plochy a predmety, ktorých obraz niesli. Dochádzalo tak k prekrytiu objektu jeho obrazom.³⁸ Zastretie reality jej fotografickou reprodukciou, technickým obrazom ako fiktívnou plochou.³⁹ V prípade *Simulácií* boli vybrané tri konkrétne inštalácie: fotografia odpadového koša na zástavke autobusu (ktorý však reálny koš neprekryval, iba ho na mieste jeho zvyčajného osadenia simuloval), reprodukcia dlažby a obrubníka na Hviezdoslavovom námestí a zábradlia blízkej cukrárne.

Prvotná idea je odkazom relativizovania skutočnosti, „reality“ ako obrazovej konštrukcie. Štátny režim vynakladal veľké úsilie k vytváraniu obrazu o svojom vlastnom pevnom postavení a charaktere. Energia neskorototalitnej štruktúry bola sústredená viac na systém komplexnej manipulácie života ako na implementáciu ideologických hodnôt. Obraz (vo forme agitačných výziev, spravodajstva, všadeprítomných transparentov, masmediálnych manipulácií a pod.) ako fiktívny mechanizmus bol preto ideálnym spôsobom udržiavania určitej dezilúzie a nevedomosti, navonok sa prejavujúcej v pasívnom, prispôsobivom vzťahu ku skutočnosti. V sérii akčných inštalácií *Simulácie* si autori vybrali banálne predmety, bez ideologických a politických významov. Nástroj technických obrazov je však používaný s vedomím jeho schopnosti zastierať pravdivú skutočnosť. Fotografický obraz vytvára „závoj“, ktorý je zároveň výzvou k jeho strhnutiu.

Vilém Flusser dôsledne analyzuje charakter technických obrazov ako projekcií, „ukazovateľov smerom von“, obrazov, ktoré sa nedešifrujú na

38 Na podobnom princípe je založené konceptuálne dielo Victora Burgina: *Photopath* (Fotocesta, 1967—1969), v ktorom sú fotografie podlahy umiestnené na skutočnú podlahu tak, aby sa mierkou i štruktúrou presne zhodovali s realitou. Fotografie tak prekryvali reálny objekt a zároveň ho svojím obrazom nahrádzovali.

39 Porov.: FLUSSER, Vilém: *Do universa technických obrazů*. Praha: OSVU, 2001, s. 36n.

základe označovaného, ale na základe označujúceho (*signifikant*).⁴⁰ Aj v prípade spomenutých inštalácií sú fotografie skôr smermi, „vektormi“, ktoré diváka vedú k nahliadnutiu poza ne. Tu sa opäť prejavuje princíp fikcie ako slobodnejšieho prístupu v neslobodnej spoločnosti. Flusser konštatuje: „*Proto nejsou naše fikce něčím, čeho bychom se měli vzdát (...) nýbrž naopak, jsou naší odpovědí na zejíci nicotu, která na nás číhá.*“⁴¹ Inštalácie vo forme technických obrazov nadobúdajú formu znaku, ktorý na základe svojej vizuálne zhodnej podoby s realitou k nej priamo odkazuje, ale zároveň ju maskuje. V prípade *Simulácií* sa ešte dôsledne nenapĺňa teória *simulakra*, neskôr rozpracovaná francúzskym filozofom a sociológom Jeanom Baudrillardom.⁴² Baudrillard v texte *Praecessio simulacrorum* uvádza štyri fázy obrazovej simulácie: 1) obraz je reflexiou bazálnej skutočnosti; 2) obraz bazálnu skutočnosť prevracia a maskuje; 3) obraz maskuje neprítomnosť bazálnej reality; 4) obraz nie je nositeľom žiadneho vzťahu ku skutočnosti, je čisto svojím vlastným obrazom (simulakrom).⁴³ V inštaláciách v bratislavských uliciach je obraz druhostupňovou simuláciou skutočnosti. Je v nej možné rozpoznať reakciu na úmyselné zastieranie reality (ako diskurzívnu mocenskú prax), ktorá je zabalená vo svojom závoji. Nie je ešte redukovaná na čisto simulakrálny závoj sám o sebe. V konkrétnych prekrytých objektoch sa rozvíja mimetická hra z hľadiska odkazu k reálnemu. V prípade fotokópií chodníka či zábradlia ide o reverzibilnú komunikáciu s objektom. V prípade odpadkového koša je objekt obrazom nahradený a obraz supluje jeho vizuálnu, nie však funkcionálnu stránku.

Možno povedať, že každý z mimetických obrazov má svojho originálneho patróna, ktorý svoje kópie usporiada a hierarchizuje. Odvíja sa v systéme

40 Porov.: *Tamže*, s. 48–49.

41 *Tamže*, s. 41.

42 Klasická Baudrillardova definícia simulakra hovorí: „*Žijeme ve světě, kde nejvyšší funkcí znaku je umožnit realitě, aby zmizela, a toto zmizení současně ještě maskovat.*“ BAUDRILLARD, Jean: *Dokonalý zločin*. Olomouc: Votobia, 2001, s. 14.

43 Porov.: BAUDRILLARD, Jean: „*Praecessio simulacrorum.*“ In: *Host*, 1996, č. 4, s. 3–28. K problému porov.: FORET, Martin: Čím větší fikce, tím bližšie realitě aneb diskurz imediace jako princip realistické reprezentace či hyperreálné simulace? In: KARUL, Róbert / PORUBJAK, Matúš (eds.): *Realita a fikcia*. Bratislava: SAV, 2009, s. 131–137.

napodobňovania, reprezentuje to, čo nad ním „vládne“.⁴⁴ Podstatným významom akcie je poukázanie na systém poznávania, resp. na tento systém „vládnutia“. V neskorototalitnej spoločnosti sa systém utváral na základe prezentovaných obrazov, ktoré hoci zo skutočnosti vychádzali, mimeticky ju prepisovali. Vždy čosi maskovali. Boli príliš ploché na to, aby dokázali reprezentovať komplikovanejšiu a mnohodimenzionálnejšiu skutočnosť.

Plné rozvinutie motívov fikcie a situačnej stratégie sa prejavilo v sérii akcií v rámci *Týždňa fiktívnej kultúry* v dňoch 22. 1. – 3. 2. 1979. Prvou propozíciou bol plagát na neexistujúci film Ingmara Bergmana *Bolesť* (s podtitulom *Problémy homosexuality v modernej spoločnosti*), → 56a druhou pútač na výstavu Salvadora Dalího v Slovenskej národnej galérii, ktorý na svojom mieste vydržal iba deň. Tretím mystifikačným textom bola pozvánka na divadelnú hru Eugena Ionesca *Oko* do neexistujúceho Štúdia novej tvorby v Bratislave. Zaujímavosťou je, → 56c že plagát na mieste vydržal dva týždne napriek tomu, že bol zverejnený na oficiálnom pútači vyhradenom akciám Národného divadla v centre mesta. Ďalšou fiktívnou informáciou bol plagát informujúci o výstave Reného Magritta v Primáciálnom paláci, umiestnený na Námestí SNP, a poslednou („divácky najúspešnejšou“) udalosťou – transparent → 56d oznamujúci koncert Boba Dylana a skupiny ABBA v bratislavskom PKO.

Každý z plagátov pozýval na udalosť, ktorá sa nemohla nikdy uskutočniť, keďže neexistovalo dielo či miesto, na ktoré pozývala, alebo jej realizácia bola v dobovo vymedzených amplitúdach nemysliteľná. Vytváral sa fiktívny svet, ktorý si ďalej v konaní divákov-účinkujúcich udržoval svoju životaschopnosť. Ján Budaj akciu zhodnotil: „*Účastníci tejto neskutočnosti sa skutočne čohosi zúčastnili. Vykonalí preto istú námahu – nie cestou do galérie, ale na iné miesto, boli vovedení do reálnej situácie, do istého konfliktu.*“⁴⁵ V sérii *Týždeň fiktívnej kultúry* bolo využívané propagačné dobové médium – plagát. V tomto prípade nečerpal z vizuality oficiálnych pútačov, práve naopak, vyberal si kontroverznú formálnu i obsahovú tematickú náplň. K informácii o udalosti

44 Porov.: FOUCAULT, Michel: *Toto nie je fajka*. Bratislava: Archa, 1994, s. 56–57.

45 Z listu Jána Budaja Tomášovi Štrausovi. In: ŠTRAUS, Tomáš: *Slovenský variant moderny*. Bratislava: Pallas, 1992, s. 202.

pridával niečo, čo jej realizáciu znemožňovalo (neexistujúce dielo, neexistujúce miesto, nemožnosť prezentácie vybraného autora). Napriek tomu mali akcie masovú „účasť“, ako sa dozvedáme z dobovej korešpondencie.⁴⁶ Idea sa preniesla na „návštevníkov“, ktorí vo svojom rozhodnutí udržovali performatívnu silu udalosti. Uplatnil sa tu model „zvádzania“, ktorý umŕtvuje skutočnosť a nanovo sa rodí ako ilúzia. Úlohou akcie bolo zviest, nie podvieť. Jean Baudrillard píše: „*svádění vytváří iluze, a za to získává všechna práva a veškerou moc, tedy i možnost odkazovat produkci a realitu k jejich iluzivnímu původu.*“⁴⁷ Fikcia je imaginatívnym otváraním možností, narušením totalizujúceho nároku reality na sféru subjektívneho prežívania. Fikcia narúša časovú kontinuitu všednosti, vtrhne do nej svojou fabulačnou silou a privádza chodca na neskutočné miesto, na akciu, ktorá sa neudeje. Toto vytrhnutie z každodennosti je práve zmyslom akcie. Je udalosťou, ktorá približuje fikciu realite. Ide o špecifickú podobu fikcie: mystifikáciu (gr. *mystés* – zasvätenie, *mysteriôn* – tajomstvo, *myó* – zatváram sa), ktorá úmyselne zamieňa zdanlivé za pravdu – s cieľom redefinovať reálne.

Ján Budaj a DSIP reagujú v akciách *Týždňa fiktívnej kultúry* na ideologickú politizáciu umenia. Výber politicky alebo umelecky nežiaducich autorov, ktorých pútače propagovali, nebol náhodný, rovnako ako nebolo náhodné miesto politickej prezentácie *par excellence* – verejný priestor. Na základe takto koncipovanej stratégie je mystifikácia dovedená do úspešného konca. Tým je symbolická destabilizácia systému zabezpečovaná účastníkmi „neskutočností“, ktorých (naivná) túžba kladie realite otázku o jej dôveryhodnosti. Slovom filozofa Paula Ricoeura: „*V šoku z fikce se realita stává problematickou.*“⁴⁸

46 Ján Budaj píše: „*účastníkov týchto akcií možno počítat na tisíce.*“ (Z listu Jána Budaja Tomášovi Štrausovi. In: ŠTRAUS, Tomáš: *Slovenský variant moderny*. Bratislava: Pallas, 1992, s.202.) Tomáš Štraus, ktorý bol o celej akcii Budajom pomerne podrobne informovaný, z odstupe hodnotí: „*Zmäťok bol dokonalý. Verejnosť a polícia, najmä však oficiálne inštitúcie kultúry boli konfrontované s menami a estetickou, o ktorej sa na základe akéhosi všeobecného konsenzu strachu, provinčnosti, prispôsobenia sa a zbabelosti už dlhé roky mlčalo.*“ ŠTRAUS, Tomáš: *Tri otázky: Od päťdesiatych k osemdesiatym rokom*. Bratislava: Pallas, 1993, s.234.

47 BAUDRILLARD, Jean: *O svádění*. Olomouc: Votobia, 1996, s. 82.

48 RICOEUR, Paul: *The Function of Fiction in Shaping Reality*. In: *Man And His World*, roč. 12, 1979, č.2, s.136. Cit. z: ZUSKA, Vlastimil: *Mimézis – fikce – distance*. Praha: Triton, 2002,

V dvojakcii *Obed I., II.* (1978, 1979) komponoval Ján Budaj bežnú aktivitu do neprirodzeného, jej neprislúchajúceho kontextu. Prestretý nedelňý stôl na námestí (Nám. 4. apríla – dnes Hlavné, 12. november 1978) → 57 a na chodníku panelového sídliska (Sídlisko Kútiky – Karlova Ves, 16. december 1979) vytváral absurdne vyznievajúcu „živú“ inštaláciu. → 58 Intímne prostredie rodinného obeda sa presunulo do prostredia panoptikálneho. Zaujímavou sa pre účinkujúcich stala spätná väzba, keď sa zaskočení obyvatelia pristavovali pri stole alebo pozorovali z okna svojej bytovky obed, ktorý sa zmenil z rodinnej udalosti na verejnú prezentáciu. Ich vlastný obed vyrušovalo (či doslova prehlušovalo) cinkanie lyžíc, štrnganie pohárov a obligátneho rozhovoru, ktoré boli z akcie reprodukované prostredníctvom mikrofónu a zosilňovačov do okolia. Naskytá sa možnosť interpretácie v duchu reakcie na stratu súkromia, absencie privátnej zóny.

Miroslav Petříček, významný súčasný český filozof, v súvislosti s telesným obsadením verejného priestoru poznamenáva, že tu namiesto protikladu doma – vonku nastupuje protiklad verejného a skrytého. Verejný priestor sa stáva „extenziou tváre“, scénou a vizuálnou prezentáciou významov.⁴⁹ Vizuálna semiológia verejného priestoru zahŕňa kontext politického, keďže obed je pretransformovaný do polohy „manifestácie“. Obsahuje intímne ritualizované úkony, ktoré svojím zverejnením narušajú prirodzene stanovenú hranicu privátneho. Akcia obsadzuje miesto a nahrádza obvyklú prax inou, ktorá vychyluje jeho identitu. Pre akcie DSIP platí to, čo o *site-specific* (miestne špecifickom) umení povedal Nick Kaye: priestor tu nie je chápaný ako konvencia, ale ako nepredvídateľnosť.⁵⁰ Viac ako na „zrkadlo“ usporiadania alebo predmet transformácie je v akciách *Obed I., II.* akcent položený na ambiguitný charakter priestoru.

V akciách *Obed I., II.* pracuje Ján Budaj so situačnou terminológiou a snaží sa ju vniesť do praxe. Charakter akcie vystihuje formulácia Erwinga

s.88.

49 PETŘÍČEK, Miroslav: Rozměry veřejného prostoru. In: PAVLÍČKOVÁ, Kateřina (red.): *Umělecké dílo ve veřejném prostoru*. Praha: SCCA, 1997, s.36.

50 Porov.: KAYE, Nick: *Site-specific Art. Performance: Place and Documentation*. New York: Routledge, 2003, s.5.

Goffmana vzťahujúca sa na sociálny kontakt v mestskom priestore: „*Budeme-li pokládat vnímání za určitou formu kontaktu a sdílení, pak kontrola vnímání je současně kontrolou kontaktu a ohraničení a regulace předváděného je ohraničení a regulací tohoto kontaktu.*“⁵¹ Z uvedeného vyplýva, že kontakt je stimulovaný, ale zároveň usmerňovaný. Obed tu nie je divadlom, nie je predstieraný, ale predvádza sa ako extrapolácia skutočnosti, ktorá je obligátne skrytá.⁵² Zmyslom akcie je poukázanie na fakt, že dualizmus (súkromný – verejný) je vymazaný sústavnou politizáciou všedných životných aktivít.

Rozsiahlejšie koncipovanou akciou, založenou na umeleckých prezentáciách a aktivizujúcich inštaláciách vo verejnom priestore, mali byť *3 slnečné dni (3SD)*. Z dôvodu zákazu sa udalosť neuskutočnila. → 59 *3SD* ako festival umenia sa mali zrealizovať v máji 1980 v Medickej záhrade Bratislave a nadväzovali na predchádzajúce akcie DSIP z rokov 1978 a 1979. Zároveň časovo korešpondovali s májovými udalosťami etaticko-ideologického charakteru (Sviatok práce, Oslobodenie). Na akciu sa pripravovali mnohé koncepty, akcie výstavy obrazov, ale aj občianske a ekologické aktivity. Ich partitúru mapoval obsiahly samizdatový zborník, ktorý k akcii vyšiel.⁵³ Obsahoval nepublikované práce Igora Kalného, Rudolfa Sikoru, Petra Bartoša alebo Júliusa Kollera, ako aj viaceré návrhy na inštalácie pre *3SD*: objekty pre „maliarske kreácie“ a „zanechanie tieňa“ Ľubomíra Ďurčeka, textové karty Juraja Mihalíka (s odkazom „Aspoň raz denne sa pozrite do slnka“), návrh *Heliografu* Petra Thurza, priestorovú maľbu Vladimíra Havrillu, akciu

51 GOFFMAN, Erving: *Všichni hrajeme divadlo*. Praha: Nakladatelství studia Ypsilon, 1999, s. 66.

52 Už z druhej polovice 60. rokov je známa výzva Milana Knížáka obsiahnutá aj v súpise jeho akcií, ktorá hľasa: „*Před domem, ve kterém bydlíš, prostři stůl a obědvěj. Pozvi kolemjdoucí.*“ (KNÍŽÁK, Milan: *Akce, po kterých zbyla alespoň nějaká dokumentace 1962–1995*. Praha: Gallery, 2000, s. 151.) Javiskovým vystúpením *Lunch* (Obed) sa prezentovala v roku 1968 tanečníčka a performerka Ann Halprin. *Obed* predstavoval performance založenú na tematizácii obyčajných aktivít („*task oriented performance*“) a teatralizovaní každodenných situácií. Známou akciou zverejnenia privátneho sa v roku 1971 prezentovala Bonnie Sherk v akcii *Public Lunch* (Verejný obed) v sanfranciskej ZOO. Uzavretá v kletke pre zvieratá obedovala pred návštevníkmi za prestretým stolom.

53 Porov.: BUDAJ, Ján (ed.): *3SD*. Bratislava, 1988. Samizdat, 2. vyd., nepag. Prvé vydanie zborníku bolo publikované v roku 1981. So zrušením akcie bol jeho náklad skartovaný. Rozšírené a rozmnožené vydanie sa objavilo až o sedem rokov neskôr.

pálenia rozmerného papierového nápisu „Ohňom“ Igora Kalného a iné.⁵⁴

Celá udalosť 3SD mala spojiť niekoľko relatívne izolovaných skupín a prispieť tak k ich vlastnej konsolidácii a k prepojeniu spoločentiev tvoriacich alternatívnu kultúru s verejnosťou. V 3SD malo ísť predovšetkým o otvorenie sa, opustenie uzavretosti „avantgardy“ a vystavenie tvorby priamej reakcii bežného diváka.⁵⁵ Ján Budaj v úvode katalógu napísal: „Bol to pokus o vytvorenie autentickkej verejnej udalosti (...) Ukáže sa, že ľudia podvedome stále čakajú na oživujúcu udalosť, že potrebujú priestor, kde by sa mohli diať ako pospolitost'. Dokonca sa tam nemusí konať nič zvláštne.“⁵⁶

Po zrušení 3SD zavládli v časti umeleckej komunity obavy z ďalších represálií.⁵⁷ V 80. rokoch prevažovali foto-akcie, eventy založené na zneväditeľnení realizácie, ale jasnom obsahu.

K rôznym formám intervencií dochádzalo ku koncu ôsmej dekády v súvislosti so spoločenskými zmenami. *Zabalenie sochy Klementa Gottwalda* na bývalej Leninovej ulici v Košiciach bolo jasným gestom odporu voči štyridsať rokov trvajúcej komunistckej diktatúre. Na akcii sa podieľal (spolu s výtvarníkmi Presscentra a členmi koordinačného výboru VPN) aj **Peter Kalmus**. Prejav „udusenía“ bol symbolickým aktom. Jasným vyjadrením nutnosti odstránenia nomenklatúrnej politiky. Pomník bol odkazom k ideologickým nástrojom, zhmotnením komunizmom

54 Publikácia 3SD mapuje aj niekoľko pripravovaných fyzických intervencií voľného združenia DSIP do mestského priestoru. V *Situácii na ulici* sa mala skupina voľne pohybovať pred vchodom do Medickéj záhrady a na nenápadný pokyn padnúť na zem a ostať nehybne ležať (situácia je obdobou akcie *Prehradenie* z roku 1979). V ďalších situáciách sa pracuje s fyzickou odolnosťou (beh so zaviazanými ústami, maximálne zdržiavanie dychu) alebo s telom ako skulptúrou (muž zabalený v hojdacej sieti vyzdvihnutý vysoko nad zem – ku konárom stromov). Aktivity boli zamerané na „intenzifikáciu zážitkov interpersonálnej výmeny“, oblasť sebareflexie a zážitku vychádzajúceho z vlastnej telesnosti. Porov.: *Tamže*, nepag.

55 BUDAJ, Ján: Informácie pre účastníkov akcie 3 slnečné dni. In: ŠTRAUS, Tomáš: *Utajená korešpondencia*. Bratislava: Kalligram, 1999, s.49.

56 BUDAJ Ján (ed.): *3SD*. Bratislava, 1988. Samizdat, 2. vyd., nepag.

57 O konzekvenciách vyvođených voči účastníkom a organizátorom 3SD informuje Ján Budaj prostredníctvom listov aj Tomáša Štrausa, ktorý emigroval do Nemecka. Porov.: ŠTRAUS, Tomáš: *Utajená korešpondencia*. Bratislava: Kalligram, 1999, s.50–54.

presadzovaných hodnôt.⁵⁸ Jeho prekrytie bolo v decembrových dňoch 1989 ešte stále odvážnym činom, ktorý koordinoval občiansku i umeleckú zaangažovanosť v politicko-spoločenskej zmene.⁵⁹

Rozpätie interpretovaných inštalácií zameraných na reakciu dokazuje záujem umelcov o koordináciu, revíziu a stimuláciu „publika“ ku kritickému a reflexívnemu uvažovaniu. Rovnako dosvedčuje mieru umeleckého záujmu o negalerijný, civilistický priestor a s ním súvisiaci posunutý kontext vnímania.

7.2 AUTOR – SUBJEKT V MESTSKOM PRIESTORE

Väčšina akcií zmienených v texte je založených na prítomnosti autora v prostredí, na ktoré reaguje, do ktorého zasahuje. V tejto chvíli sa moja pozornosť bude orientovať na situačné akcie, pri ktorých je telesná prítomnosť neoddeliteľne spojená s významom akcie. Pokúsim sa reflektovať situácie, ktoré autor prostredníctvom vlastného tela navodzuje a vŕha do ich významu aj širší spoločenský priestor.

Druhým okruhom budú formy živej alebo sociálnej plastiky, umelecké prezentácie pri ktorých je zrušená hranica medzi autorom a jeho dielom. Autor sa štylizuje, prezentuje dôležitosť vnímania širších predpokladov. Nebudú ma detailne zaujímať diverzifikované konštrukty identity a travestie,⁶⁰ ale skôr vzťah autora k priestoru (mestu). Prirodzene, identitu autora nie je možné v žiadnej akcii vydestilovať. Jeho telo je miestom situácie.

Identifikácia, telesná pozícia umelca vo verejnom priestore nemusí byť vždy exponovaná. Často je v pozícii súkromných, divákovi neevidovaných eventov, zaznamenaných iba fotografom. Kritériom tak nebude auditórium, ale autor. Nie videnie, ale zviditeľňovanie.

58 Porov.: LEGASPI-RAMIREZ, Eileen: Monument: pomník. In: BALADRÁN, Zbyněk / HAVRÁNEK, Vít (eds.): *Monument transformace*. Praha: Tranzit, 2009, s. 327.

59 O akcii 18. decembra 1989 informoval košický denník *Večer*.

60 Teoretik postmodernity Wolfgang Welsch hovorí v tejto súvislosti o transverzalite – rôznorodej produkcii a prepájaní diverzifikovaných identít. Porov.: WELSCH, Wolfgang: *Stať sa sebou samým*. In: MICHALOVIČ, Peter (ed.): *Subjekt – autor – auditórium: Subjekt v priestoroch umenia*. Bratislava: SCCA Slovensko, 1997, s. 11–32.

7.2.1 UMELEC AKO TVORCA SITUÁCIE

Teoretik a jeden z hlavných propagátorov situacionistického hnutia Guy Debord vo svojom proklamatívnom texte *Zpráva o konstrukci situací* píše: „*Lidský život je sledem nahodilých situací a ačkoli žádná z nich není přesně analogická nějaké jiné, jsou alespoň ve své převážné většině natolik nerozlišené a nevýrazné, že vyvolávají dojem naprosté podobnosti. (...) Musíme se pokusit konstruovat situace, t. j. určité kolektivní ovzduší, určitý soubor dojmů určující kvalitu okamžiku.*“⁶¹ Forma situacionizmu mala napriek odlišným podmienkam miesta vzniku svojho teoretického podložia vplyv aj na naše prostredie. Išlo o všeobecnejší pocit potreby zapájania a stimulácie, o konfiguratívne navodenie vedomia situácie. Nevýrazná a pomerne sterilná vizuálna stránka socialistického mesta k takémuto postupu konštruovania „okamžitých“ udalostí priamo vyzývala.

Pojem situácie výrazne rezonoval v terminológii dejín umenia najmä v druhej polovici 60. rokov. Súvisí to s faktom, že umenie problematizuje časopriestorové vzťahy, chce sa odpútať od tradičného nosiča, vstúpiť do života za účelom reflexie. To nekorešponduje iba s nástupom umenia akcie (happening, performance, event), ale aj s umením objektu, kinetickým či luminodynamickým umením, asamblážou alebo environmentom.

V roku 1968 vyšiel v časopise *Výtvarný život* text českej teoretičky umenia Evy Petrovej *Umění situace*. Autorka si v ňom všima zakorenenie pojmu v existenciálnej terminológii. Vyvodzuje, v zameraní sa skôr na tradičné maliarske médium, silnú inklináciu autorov k tendenciám simultánnosti, k otvoreným, podnecujúcim problémom, k snahe vyvolať „zrážku“, „stret“. Provokatívnosť vecnosti či udalosti je častou metodikou „umenia situácie“. Tá však nemôže byť prvoplánová. Situácia pôsobí ako na štruktúru hodnôt, tak aj na hodnotenie samotné. Petrová sumarizuje: „*Umění situace nelze definovat závislostí na něčem, je to evidentní prožitek, bezprostřední,*

61 DEBORD, Guy: *Zpráva o konstrukci situací a o podmínkách organizace a působení mezinárodní situacionistické tendence*. In: *Sešit pro teorii umění a příbuzné zóny*, roč. 2, 2008, č. 4–5, s. 25.

nezprostředkovaný.“⁶² Tieto atribúty sú najzreteľnejšie v umení akcie ako situácii priamo v kontexte života.

Text Victora Burgina *Situational Aesthetics* (Situčná estetika) z roku 1969 skúma vzťah času a priestoru diela.⁶³ Autor v ňom vyvodzuje ich neoddeliteľnosť. Burgin sa venuje konceptuálnym umeleckým stratégiám a vzťahom vnímateľa k umeleckému objektu, ktorý nemusí byť estetický ani vizuálne atraktívny, skôr mentálne stimulatívny. Pri vnímaní takéhoto „neperceptívneho“ objektu sme zameraní skôr na vlastnú skúsenosť. Na situáciu, ktorú dielo pomáha vytvoriť, na moduláciu časopriestorovej kontinuity.

Ak tieto aspekty vzniku situácie problematicky včleníme do priestorovej zóny mesta, môžeme povedať, že mesto je miesto situácie. Ako hovorí Michel de Certeau, je viacznačnou jednotou konfliktných programov, miestom diania.⁶⁴

V slovenskom prostredí sa situačný trend objavuje v rôznych polohách (akcie, koncepty, „návody“, projekty a pod.). Umelec vytvára podnety, ktoré majú byť divákovi, účastníkovi spracované. Sústreďím sa na tie podnety, ktorých médium je vlastné telo umelca.

Peter Bartoš koncom 60. rokov realizoval viacero akcií v mestskom priestore. Ich zámerom bol skôr výskum procesualnosti (*Rozptyl čierneho rastra v snehu*, 1969), ale aj reakcie okoloidúcich. Formu body-artovej performance predstavovalo *Zabalenie živej hmoty* (1968), ktorú Bartoš realizoval spolu s Petrom Snopekom v pasáži Divadla Pavla Országa Hviezdoslava v Bratislave. Akcia sa „*koncentrovala na proces zabalenia a reakcie na túto činnosť*“, ⁶⁵ a zároveň v sebe niesla psychofyzickú motiváciu skúmajúcu telesné limity. Zabalenie do igelitu reprezentovalo pocit udusenía, evokovalo nedýchatelnú atmosféru, ktorá sa prejavuje ako nosná myšlienka vo viacerých

62 PETROVÁ, Eva: Umění situace. In: *Výtvarné umění*, 1968, č. 1–2, s. 62.

63 BURGIN, Victor: *Situational Aesthetics*. Dostupné na internete: [http://www.ubu.com/papers/burgin_situational.html]

64 Porov.: CERTEAU, Michel de: *Die Kunst des Handelns* – cit. podľa: BÜSCHER, Barbara: *Prostorové konstalace a pohybová pole: média a performance v Live Electronic Ars šedesátých let 20. století*. In: BÜSCHER, Barbara / HORÁKOVÁ, Jana: *Imaginery Spaces: Prostor – média – performance*. Praha: KLP, 2008, s. 38.

65 MATUŠTÍK, Radislav: *...predtým. Prekročenie hraníc 1964–1971*. Žilina: PGU, 1994, s. 70.

analogických realizáciách.⁶⁶ Nemohúca fyzická pozícia symbolizuje paralyzáciu celej spoločnosti prostredníctvom násilnej intervencie.

Na hrane galerijnej a verejnej performance balansovala akcia *Vypúšťanie holubov na slobodu* (1978) v rámci festivalu akčného umenia I AM organizovaného Galériou Remont vo Varšave. Akcia bola zavŕšením strategického a koncepcného prístupu Bartoša k samotnému šľachteniu holubov, ako i nadviazaním na rituálny akt vypustenia vtáka na slobodu – znak spoločenskej komunikácie a porozumenia.⁶⁷ V akcii predstavuje „plastiku“ ako estetizovaný živý objekt. Ten je donáciou autora, posolstvom konvergencie prírodného a civilistického, organického a umelo vytvoreného.

Situačnými eventmi sa počas celej umeleckej tvory prezentoval **Július Koller**. Vo Florencii na námestí namaľoval na prázdny billboard *Otáznik* (1969) ako „subjektívny symbol spoločenských, humanistických, filozofických, prírodno-vedeckých, kultúrno-politických, civilizačných otázok“.⁶⁸ Aurel Hrabušický v texte *Umenie fantastického odhmotnenia* v tomto kontexte

66 V rovnakom roku (1968) realizoval Ivan Štěpán *Igelitový zábal* (ako súčasť širšie koncipovanej udalosti *Nocturne Danuvius*), v ktorej bola dvojica tancujúcich postupne zabalená do igelitovej kukly, až sa ich pohyb spomalil a zanikol. Priamo na politickú situáciu reagoval, tentoraz objektom, Marián Mudroch počas *Otvoreného ateliéru* (1970), kde prezentoval konzervy s nápisom „*Atmosféra – Nedýchateľné*“. Na princípe paketáže je založená aj akcia českého výtvarníka Rudolfa Němca, ktorú prezentuje Klaus Groh v publikácii *Aktuelle Kunst in Osteuropa*. V nej boli účastníci v prírodnom prostredí zabalení do rozmerných igelitov. Pripomeňme aj *Súkromné CO cvičenie* (1982) Juraja Bartusza, v ktorom zabalený do nevdzdušných, umelohmotných plášťov navciľoval s celou rodinou (vrátane psa) únik pre prípad chemického ohrozenia.

Motív paketáže objavujeme v dejinách umenia viacnásobne. Jeho výrazným predstaviteľom sa stal francúzsky výtvarník bulharského pôvodu Christo. V happeningoch ho objavujeme napríklad v Kaprovovom happeningu *Calling* (Volanie, 1965), v ktorom na chodníku ležali tri anonymné postavy zviazané igelitom.

67 Zuzana Bartošová k „chovateľskej“ činnosti autora píše: „*Šľachtiteľská aktivita Petra Bartoša mala už vo svojom myšlienkovom východisku zakódovanú otázku komunikácie a vzájomných vzťahov medzi živými bytosťami v rámci kultúrneho priestoru. (...) Presah umenia do života Peter Bartoš bral – a dodnes berie – vážne a takto ho aj naplňa. Jeho chovateľská aktivita má akceptovateľné chovateľské východiská a zároveň – čo charakterizuje takmer všetkých slovenských autorov – snahu realizovať ich.*“ BARTOŠOVÁ, Zuzana: *Napriek totalite*. Bratislava: Kalligram, 2011, s. 123.

68 Libreto k akcii. Porov.: HANÁKOVÁ, Petra / HRABUŠICKÝ, Aurel: *Július Koller: Vedecko-fantastická retrospektíva*. Bratislava: SNG, 2010, s. 156.

hovorí: „*Umelec má vytvárať situácie, má ich označovať a poukazovať na ne, má mať schopnosť, vytvárať asociácie v intelektu vnímateľa.*“⁶⁹ Július Koller v rozhovore s Hansom Ulrichom Olbristom priznal svoje východisko v situacionizme, v záujme organizovania svojich performance v každodennom živote, v normálnych situáciách.⁷⁰ Významové polohy akcií možno v jeho prípade charakterizovať ako skeptický utopizmus. Práve k navodeniu relativizovaného pohľadu vnímania používal Koller svoj signifikantný prvok, svoje logo – otáznik („?“).

Podobne v akcii *Okyselenie* (1969) priamo na Námestí Sv. Petra v Ríme vykvpáva citrónovú šťavu do tvaru otáznika ako polemické gesto nad skutočným naplnením kresťanských hodnôt. Kveta Fulierová, Kollerova manželka a autorka väčšiny fotografií z akcií, k udalosti poznamenala: „*Citrónovou šťavou maľoval otáznik na dlažbu a vysvetľoval nám* (okrem Kollera a Kvetu Fulierovej sa výletu do Talianska zúčastnil aj Jozef Srna, pozn. aut.), *že táto otázka je adresovaná, večnému mestu. Potom zahryzol do citróna a kyslou grimasou vysal zvyšok šťavy, aby si vyliečil nežiadúce prechladnutie.*“⁷¹

V tejto spomienke, v popísanom autorovom geste sa odráža Kollerova projekcia vlastného subjektu do verejného priestoru, do sveta okolo neho. Jeho umelecké postoje sú permanentným pochybovaním, pýtaním sa na zmysel a smerovanie. Nie je náhoda, že Koller začal svoj vizuálny znak „?“ používať v roku 1969. Bol to symbolický postoj ku kultúrno-politickej situácii vtedajšieho Československa.⁷² Neskôr otázku rozvíjal na rozmanité aspekty života a varioval ju v zmysle antiiluzívneho vzťahu ku skutočnosti.

69 HRABUŠICKÝ, Aurel: Umenie fantastického odhmotnenia. In: HRABUŠICKÝ, Aurel (ed.): *Slovenské vizuálne menia 1970—1985*. Bratislava: SNG, 2002, s. 143.

70 Porov.: Július Koller v rozhovore s Hansom Ulrichom Olbristom. In: ONDÁK, Roman (ed.): *Július Koller: Univerzálne futurologické operácie*. Köln: Kölnische Kunstverein / Tranzit, 2003, s. 218.

71 „Žila som s Ufonautom.“ Rozhovor Petry Hanákovej s Kvetou Fulierovou. In: HRABUŠICKÝ, Aurel / HANÁKOVÁ, Petra (eds.): *Július Koller: Vedecko-fantastická retrospektíva*. Bratislava: SNG, 2010, s. 65.

72 Porov.: Július Koller v rozhovore s Hansom Ulrichom Olbristom. In: ONDÁK, Roman (ed.): *Július Koller: Univerzálne futurologické operácie*. Köln: Kölnische Kunstverein / Tranzit, 2003, s. 216.

Otáznik bol odporom voči klamstvu a nevedomosti, pomôckou k možnosti poznať veci a vzťahy reálne.

Akcie Júliusa Kollera sú mentálnymi stimuláciami. Nesú v sebe náboj utópie v jeho radikálnom postoji túžby poznať pravdu. Tá je prekryvaná, zahmlievaná, a tak je Kollerov otáznik zároveň zvolaním, výkričníkom. Kollerovo pýtanie sa je založené na postupnej premene vedomia, a tým aj zmene chápania skutočnosti.

Pendantom akcií Júliusa Kollera bola priamosť a radikálnosť Jána Budaja a DSIP koncom 70. rokov. V rámci podkapitoly spomenieme niekoľko situačných eventov založených na pasívnom, spútanom tele lokalizovanom v mestskom priestore. V rámci už detailnejšie rozoberanej akcie *Týždeň divadla na ulici* (1979) sa popri organizačne náročnejších akciách uskutočnilo aj niekoľko menších, avšak o to provokatívnejších intervencií.

Vladimír „Rachel“ Archleb pripútaný k mreži na rohu Laurinskej a Sedlárskej ulici v Bratislave upútal okamžite pozornosť okoloidúcich.⁷³ Fotografia približuje znepokojené, ale aj pobavené pohľady chodcov. O kúsok ďalej ležal na trávniku človek so zviazanými rukami a nohami v bezbrannej pozícii. Telesné konfigurácie sú dostatočne výraznými stimulmi, pozíciami symbolizujúcimi širší životný pocit. V akcii *Blízkosť* sedia muž a žena (ako alegória lásky) na lavičke omotaní hrubým drôtom v statickej, nehybnej pozícii. → 62

Umelec a kurátor Willoughby Sharp vo svojom kľúčovom texte *Body Work* (Telesná práca) publikovanom v časopise *Avalanche* v roku 1970 zdôrazňuje, že umelcovo telo nie je iba telesným orgánom alebo identifikujúcim seba-reprezentatívnym znakom. Nesie širšie spoločenské konotácie. Je nástrojom (*tool*) stelesňujúcim ideu v zmysle, ako ju prezentuje sochár prostredníctvom sochy.⁷⁴ Telesná (subjektívna) skulptúra je objektom, predmetom ontologického vzťahu autora k svetu. Keďže telo je prítomné v rámci verejného → 63

73 Teoretička Mira Keratová uvádza, že Vladimír Archleb bol uviazaný k Domu politickej výchovy a akcia bola súčasne gestom vzdoru voči vlastnému otcovi, ktorý býval v dome naproti. KERATOVÁ, Mira: Vivez sans temps mort. In: *Vlna*, roč. 11, 2009, č. 39, s. 71.

74 Porov.: SHARP, Willoughby: *Body Works: A Pre-critical. Non-definitive Survey of Very Recent Works Using the Body of Parts Thereof*. In: WARR, Tracey / JONES, Amelia (eds.): *The Artist's body*. London: Phaidon Press, 2000, s. 231–232.

priestoru, subjekt možno chápať ako inkorporáciu politického a sociálneho diskurzu (v zmysle diskontinuitných činností, konvergentne sa zblížujúcich v ideologicko-mocenskom prostredí).

Americká umelecká kritička Cindy Nemser v texte *Subject-Object: Body Art* (Subjekt-Objekt: Telesné umenie) hovorí o kooperatívnom vzťahu tela umelca k verejnému „priestoru tiel“. Tým, že sa doňho priamo zapája, integruje ako „surovina“ (*raw material*), ako súčasť prostredia, vzniká interakcia priamejšieho účinku.⁷⁵ Prostriedkom „surovej“ performance (*raw performance*) je prítomnosť a jej bezprostredný nástroj – telo, ktoré sa neukrýva za rekvizity či teatralitu (tak ako tomu bolo často v americkej performan- ce).⁷⁶ Akcia je založená na improvizácii a autenticite. Ján Budaj v infoliste DSIP kladie dôraz na nevykonštruovaný (neplánovaný) charakter situácie. „Situácia má oprávnenie a silu, iba ak zasahuje skutočné, hlboké problémy tvorcu i príjemcu. Situácia musí prinášať pre účastníkov i tvorcov hmatateľné (skutočné) rozšírenie bytia – teda nič, čo by sme si už vopred vedeli vyčerpávajúco predstaviť.“⁷⁷ V pouličných udalostiach je situácia založená na reverzibilite, obojstrannom kontakte a konfrontácii. Sebadefinovanie, sebaakceptácia sú východiskovými závermi situačných akcií.⁷⁸ „Výskum“ v rovine obnovenia vzťahu k sebe sa deje na základe hraničnej situácie.

Jednoduchý event *Stolička* (začiatok 80. rokov) **Jána Budaja**, → 64 pri ktorom si v mrazivom zimnom dni priniesol stoličku k nábřežiu Dunaja, sadol si a fotografoval rieku, predstavoval prekonávanie hranice telesnej, ale aj spoločensko-dištančnej. Ľudia sa pristavovali a pozerali na zvláštneho „návštevníka“. Po skončení akcie zanecháva Budaj stoličku na nábřeží otočenú k Dunaju ako formu výzvy k usadeniu sa, „príjemnému“ chvíľkovému spočinutiu v období tuhej zimy. Fotografia z akcie dokumentuje, že stolička nakoniec upútala pozornosť malého dieťaťa. V tomto prípade ide

75 NEMSER, Cindy: *Subject-Object: Body Art*. In: *Tamže*, s. 233–234.

76 K termínu *raw performance* porov.: JAPPE, Elisabeth: *Právo na létání – Performance: rituál a postoj*. In: *Výtvarné umění*, 1991, č. 4, s. 66–68.

77 BUDAJ, Ján (ed.): *Info DSIP: Pre vnútornú potrebu*. Bratislava, 1981, samizdat, nepag.

78 Porov.: *Tamže*, nepag.

o alúziu nutného prežívania, hľadania pozitívnych okamihov v čase politicky nepriaznivej („krutej“) reality.

Zaujímavou postavou pohybujúcou sa na bratislavskej neoficiálnej scéne bol Čech **Tomáš Petřivý**. Ako študent pražskej FAMU (z politických dôvodov školu nedokončil) vytváral prepojenie na české umelecké prostredie a mal výrazný podiel na šírení samizdatovej literatúry. V roku 1980 zorganizoval event, pri ktorom sedel na Karlovom moste s ceduľkou „*Zkuste mě mít rádi*“. V jednoduchom geste odkazujúcom k nápisom hendikepovaných či zobrajúcich, ktoré boli v tom čase veľmi zriedkavé, rezonoval silný pocit samoty a outsiderstva v spoločnosti vyžadujúcej skôr uniformitu ako odlišnosť.⁷⁹ V duchu sociálnej kritiky a vzájomnej medziľudskej ľahostajnosti sa niesla akcia *Mletie mäsa*, pri ktorej pred OD Kotva v Prahe v mlynčeku „pasíroval“ surové mäso a okoloidúcim odpovedal na ich otázky.

Začiatkom 80. rokov zrealizoval ešte niekoľko drobných eventov, ktoré však nie sú zdokumentované a tak zostávajú spomienkou očitých svedkov a umocňujú ich legendický charakter.⁸⁰

V 80. rokoch na úsilie tvorby situácií nadviazal **Michal Murin**. Podľa vlastných slov už od polovice 80. rokov vytváral výtvarno-divadelné situačné scenáre pre verejný priestor.⁸¹ V roku 1985 vytvoril libreto pre *Hviezdicovú hru pre Mierové námestie* s inštruktážou, ako majú ľudia-aktéri prichádzať a odchádzať od fontány na bývalom Mierovom (dnes Hodžovom) námestí

79 Pavlína Morganová upozorňuje na blízkosť Petřivého akcií s performance Jiřího Kovandy práve v dôraze na sociálny dopad a aktivizáciu. Porov.: MORGANOVÁ, Pavlína: *Akční umění*. Olomouc: Nakladatelství J. Vacl, 2009, s. 130.

80 Marta Frišová spomína na jeden z jeho eventov na námestí, pri ktorom nakreslil okolo seba bielou kriedou kruh. „*Okoloidúci ho obchádzali, alebo doň drgali, a on tam stál. Pýtala som sa ho, čo iné tam s ním mohli tí ľudia robiť, než že ho viac alebo menej ohľaduplne obchádzali. „Nikto sa ku mne nepostavil,“ povedal.*“ FRIŠOVÁ, Marta: Absolútne čudo. In: PETŘIVÝ, Tomáš: *Hra o všetko*. Bratislava: F. R. & G., 2005, s. 56. Zora Rusinová vo svojej publikácii *Umenie akcie 1965–1989* spomína sériu akčných inštalácií, ktoré Petřivý uskutočnil počas veľkonočných sviatkov v roku 1986 v Bratislave. Symbolický obsah niesli aj lavór s vodou a mydlom, ktoré boli umiestnené na schodoch Justičného paláca. Porov.: RUSINOVÁ, Zora: *Umenie akcie 1965–1989*. Bratislava: SNG, 2001, s. 209.

81 Porov.: MURIN, Michal: Netradičný divadelný priestor. In: *Javisko*, roč. 11, 2011, č. 1, s. 10–11.

v Bratislave. Rozsiahlejší projekt ARS SLOVAKIA mal do aktivity vtiahnuť všetkých obyvateľov Slovenska, kde mal každý nahlásiť presné miesto, čas a aktivitu, ktorú bude vykonávať počas akcie. Ich činnosť je autorom prívlastnená ako jeho vlastné dielo a súčasne je banálna aktivita manifestáciou kolektívnej účasti ako apel voči nacionalistickým tendenciám v politike.

Hry pre mestské zákutia v uliciach Bratislavy (na hradbách Bratislavského hradu, pri Vodnej veži, na zastávke električiek a pod.) predstavovali intervencie tela do verejného prostredia a vytváranie neočakávaných zmien v sivom, nemennom prostredí. Hravo-absurdný charakter mala podľa autora *Hra pre telefónne búdky* (1984–1985) realizovaná v podchode na Mierovom námestí v Bratislave. Autor v nej imitoval krátke, expresívne, humorné rozhovory tak, aby boli zreteľne počuteľné čakajúcimi či okoloidúcimi.⁸²

Na prelome 80. a 90. rokov rezonovala v tvorbe Michala Murina poetika patafyzickej (pseudo)filozofie Alfreda Jarryho. Podľa Murinových slov bola patafyzika nielen východiskom, ale aj zastieracím manévrom. V prípade konfliktu s vládnuou mocou sa dalo operovať „cimrmanovskosťou“ (poetikou Divadla Járy Cimrmana), ktorá bola režimom tolerovaná (Murin bol iniciátorom a členom *Spoločnosti pre pestovanie a šírenie patafyziky na Slovensku*). Výraznejší nástup v oblasti umeleckej performance, protestných a angažovaných akcií zaznamenal Murin až na začiatku 90. rokov, kedy sa pregnantne a otvorene vyjadroval k nežiaducim spoločensko-politickým otázkam – „prezliekaniu kabátov“ (napr. akcia *Protestná žranica za a proti*, 1990), problematike novodobého „osobnostného kultu“ Vladimíra Mečiara (*Mäsiarov portrét*, 1992–1998), ako aj reflektovaniu anomálií ranokonzumnej spoločnosti na Slovensku. Tieto práce však presahujú vymedzené časové rozmedzie predloženého textu.

82 Porov.: *Tamže*, s. 11.

7.2.2 ŽIVÁ PLASTIKA

V terminologickom slovníku pojmov slovenského a svetového umenia Jana Geržová živú plastiku (angl. *living sculpture*) charakterizovala ako „špeciálnu formu bodyartu, v ktorej je zrušená hranica medzi autorom a jeho vlastným dielom a umelec sa prezentuje na verejnosti ako živý objekt – socha“.⁸³ Materializovaný artefakt je nahradený telom umelca, ktoré sa stáva nositeľom ideovej koncepcie diela.

V podkapitole sa venujem akciám a foto-eventom, ktoré neboli primárne zamerané na kontakt, ale na ideonosnú funkciu sprostredkovanú skrze médium. Telo umelca je v prípade živej plastiky „miestom-hľadiskom“, ako ho charakterizoval Maurice Merleau-Ponty. Je perceptívnym a praktickým poľom, ktorého gestá vytyčujú územie subjektu i vzťah k okolitému prostrediu.⁸⁴ Okrem kognitívneho aspektu vystupuje telo umelca vo forme znaku. Telo je z hľadiska pozície, z hľadiska fyzického momentu formou „interpersonálnej situácie“.⁸⁵ Je vo vzťahu ku komunikácii s druhým tak, ako znak sprostredkúva význam pre svojho diváka. Možno povedať, že autorovo telo ako živá plastika je telom interpretačným. Je znakom analyzujúcim a vyhodnocujúcim nielen somatickú, ale predovšetkým spoločenskú situáciu. Umelec sa prostredníctvom tela zapája do spoločnosti, vlastnou iniciatívou a činom pretvára jej hodnoty.

Model živej plastiky svojou vytrvalou performatívnou aktivitou najviac preslávila taliansko-britská dvojica Gilbert & George. Umelci chápali všetky svoje činnosti a pohyby ako formu sebareprezentatívneho vystúpenia, ako formu subjektívizovanej sochy. V poeticko-manifestatívnom texte *A Day in the Life Georg & Gilbert, the Sculptors* (Deň v živote sochárov Georga & Gilberta) z roku 1971, prezentovali svoj život ako dielo, ako umeleckú sochu.⁸⁶ Umenie

83 GERŽOVÁ, Jana: Živá plastika. In: GERŽOVÁ, Jana (ed.): *Slovník slovenského a svetového výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia*. Bratislava: Kruh súčasného umenia Profil, 1999, s. 305.

84 MERLEAU-PONTY, Maurice: *Primát vnímání a jeho filosofické důsledky*. Praha: Togga, 2011, s. 41.

85 Porov.: PATOČKA, Jan: *Tělo, společenství, jazyk, svět*. Praha: OIKOYMENH, 1995, s. 25.

86 Porov.: Gilbert & George: *A Day in the Life of George & Gilbert, the Sculptors*. In: WARR,

sa podľa ich názoru potrebuje zbaviť sofistikovaných nánosov, potrebuje uveriť v život. Telesné gestá a pohyby sú súčasťou umeleckej „manufaktúry“.

Prirodzene Gilbert & George majú aj svojich predchodcov: v Manzoniho prácach *Sculpture vivante* (Podpisovanie živej skulptúry, 1961), pri ktorej autor signuje živé modelky ako svoje diela, ako aj v objekte *Base magica* (Magický podstavec, 1961), ktorý bol k dispozícii návštevníkom s možnosťou prezentovať sa ako umelecký objekt. Rovnako v prácach Bena Vautiera zohráva autorská identita zástupnú funkciu k umeleckému dielu. V akcii *Sculpture vivante* (Živá skulptúra, 1962) bol v londýnskej galérii One vystavený ako exponát 15 dní. V sérii živých sôch bol Ben Vautier fascinovaný hľadaním vnútornej podobnosti medzi dielom-objektom a samotným autorom, hranicou medzi producentom a produkciou. Napokon dospel od túžby premeniť všetko na umenie (pod heslom „Všetko je umenie“ a „Umenie je život“)⁸⁷ k presvedčeniu, že sám sa môže stať umením.⁸⁸ Umenie je vždy záležitosťou subjektu.

Vzhľadom k spoločensky širšiemu zaangažovaniu autora na občiansko-participatívnej platforme sa objavuje termín sociálnej plastiky. Ten sa spája najmä s projektmi Josepha Beuysa v 70. a 80. rokoch. Politickú a spoločenskú angažovanosť chápe ako spôsob tvorby, ktorej sa môže zúčastniť každý. Joseph Beuys o aktivizačnom princípe hovorí: „*Umění má vstoupit do člověka a člověk do umění. Musí být možné úplné „prostoupení“ ... (Umění) má rozvíjet tvůrčí potenciál lidstva, vést ho na vyšší úroveň.*“⁸⁹ Beuysovou ambíciou bolo sprostredkovať človeku viac ako estetický objekt. Bola ním snaha posunúť myslenie od striktno materialistického nasmerovania k vyšším formám intuície a imaginácie práve cez (umelecko-)spoločenské aktivity.

V našom prostredí bol pozitívnym vizionárstvom, i keď v introvertnejšej forme, „nainfikovaný“ **Július Koller**. Jeho akcie, ako aj fotograficky

Tracey / JONES, Amelia (eds.): *The Artist's body*. London: Phaidon Press, 2000, s. 209.

87 „*Everything is Art. Art is Life.*“ VAUTIER, Ben: *The Happening of Ben*. In: STILES Kristine / SELZ, Peter (eds.): *Theories and Documents of Contemporary Art*. Los Angeles: University of California Press, 1996, s. 731.

88 Porov.: VAUTIER, Ben: ART=BEN. In: WARR, Tracey / JONES, Amelia (eds.): *The Artist's body*. London: Phaidon Press, 2000, s. 209–210.

89 JIROUSOVÁ, Věra (zost.): *Rozhovory s Beuysem*. Olomouc: Votobia, 1999, s. 134–135.

zachytené živé skulptúry, boli osobným vyrovnávaním sa s realitou. Petra Hanáková cituje z Kollerových osobných záznamov: „*Vedome chcem zaujímať pozíciu teoretického svedka doby (málo praktického), ale čo najviac presného, objektívneho, skepticko-optimistického do fantastickkej budúcnosti.*“⁹⁰ Cieľom štylizovaných živých plastík bola skôr demystifikácia, navodenie subjektívnej pózy ako reakcie na objektívnu realitu. Štylizovaný autoportrét je znakom jeho vzťahu ku kultúre ako kozmohumanistickému pojmu, nie čisto umeleckým procesom. V antihappeningu s názvom *Kozmohumanistická kultúra* (1969) píše: „*Osobné kultúrne vedomie interpretuje neantropocentrický význam, zmysel a miesto človeka v prírode a kozme do spoločenskej reality.*“⁹¹

Július Koller sám seba často komponoval do „mestskej krajiny“. Jeho záujem o mesto ako umelo vytvorené prostredie pre život pramenilo v inšpirácii poetikou Skupiny 42 a neskôr ho rozvíjal aj v situačných eventoch. Postava autora s vecnými, ale i mestskými atribútmi (*Autoportrét s tenisovou raketou*, 1970; *Univerzálna futurologická operácia*, 1970) je odkazom k civilizmu v podobe aproprácie či deklarácie vymedzeného priestoru ako novej kultúrnej situácie. Športové náčinie v konfrontácii s autorovou pozíciou a mestským intravilánom (*Univerzálna fyzikálna operácia I, II.*, →⁶⁵ 1970) evokuje vnímanie prostredia ako ihriska. Život ako zápas medzi každodennou situáciou a tvorbou nekončí víťazstvom jedného z nich, ale zmyslom zostáva samotný proces hry. To je proces, ktorý Koller nazýval univerzálnou „operáciou“, „organizáciou“ alebo „ofenzívou“.

V cykle *Nivelizácia* (1980) je autor zachytený v rôzne prikrčených →⁶⁶ pózach pod tabuľkou štátnej nivelizácie. I tu sa prejavuje pre autora typická nenápadnosť a anonymnosť činnosti. Koller čupí vo výške umiestnenia tabuľky, jeho polohu určuje mimosubjektívna príčina. Koller priebeh akcie charakterizoval: „*Raz to bolo nižšie, raz to bolo vyššie, a v podstate to mňa tá tabuľka vytvárala akéhosi skrčenca, čo vlastne symbolizovalo tiež akési také pokrčenie duchovné a kultúrne, aby sme mohli vôbec prežiť a vlastne som*

90 HANÁKOVÁ, Petra: Umenie ako paranormálny jav – alebo Koller via Däniken. In: KOKLESOVÁ, Bohunka (ed.): *V hľadani prameňov*. Bratislava: VŠVU, 2010, s. 79.

91 HRABUŠICKÝ, Aurel / HANÁKOVÁ, Petra (eds.): *Július Koller: Vedecko-fantastická retrospektíva*. Bratislava: SNG, 2010, s. 157.

tým reagoval na situáciu politicko-kultúrnu.“⁹² Postoj plastickej živej sochy varioval aj v dlhodobejšom cykle *Horizontálnik* (80.—90. roky), → [67] v ktorom ležal na rôznych miestach, ktoré evokovali turistické, priam pohľadnicové výhľady (poloha autora ich ironizovala) alebo bežné, banálne miesta (poloha autora ich ozvlášťovala).⁹³

Napätie medzi prázdny priestorom a autorom, ktorý miesto vypĺňa (Július Koller, Lubomír Ďurček: *Underground*, 1981), je formou → [68] telesného sochárstva. Je spôsobom obsadenia miesta jeho „stelesnením“. Už Martin Heidegger v texte *Umění a prostor* hovoril o sochárstve ako o „zakladaní miesta“: „Sochárství: ztělesňování pravdy bytí v jejím díle, jímž je zakládání míst.“⁹⁴ V prípade daných akcií je sochárskym materiálom samotné telo umelca. Už nie je odkázaný na externú materialitu, ale vlastným telesným uskupením, obsadením, gestickým doplnením miesta dochádza k zosobnenej štylizácii, k nastoleniu situácie, v ktorej sa autor mení na metaforu. Ide v podstate o autoportrét, ktorého cieľom nie je iba sebareflexia, seba spytujúci aspekt, ale aj „portrét“ (zobrazenie, reflexia) situácie a miesta, na ktorom k projektívnej štylizácii dochádza. Prirodzenou súčasťou pohybu a pobytu Júliusa Kollera bolo mesto. V rámci situačných a sebaštylizáčnych fotoakcií existuje mnoho príkladov prisvojovania, reflexie prostredia (*Univerzálne futurologické obydlie (U.F.O.)*, 1973), reakcie na krajinné či stavebné celky sídliska, na ktorom žil (*Letiaca kultúrna situácia (U.F.O.)*, 1983, *Monologika – Jojo II (U.F.O.)*, 1982), alebo priame, rukolapné vnášanie „umenia“ do verejného priestoru (*Konceptuálna kultúrna situácia (U.F.O.)*, 1988, Piešťany). → [69]

Metódu telesno-symbolickej reakcie na priestorové konštelácie používal vo svojich fotoakciách v 70. a 80. rokoch aj **Lubomír Ďurček**. Ďurček

92 Július Koller v rozhovore s Romanom Ondákom. In: ONDÁK, Roman (ed.): *Július Koller: Univerzálne futurologické operácie*. Köln: Kölnische Kunstverein / Tranzit, 2003, s.211.

93 Ako pendant k *Horizontálnikovi* bola Kollerova neskoršia séria *Subjektívno-objektívnych kultúrnych situácií* (po roku 2000), v ktorých bola telesnou pózou a gestom rúk (prípadne aj mestskou či prírodnou rekvizitou) akcentovaná vertikála.

94 HEIDEGGER, Martin: *Umění a prostor*. In: *Výtvarné umění*, 1991, č.2, s. II (Teorie, dokumenty, recenze). V mojom ponímaní chápem aj živú skulptúru ako obsadenie priestoru za účelom jeho symbolického naplnenia.

vo viacerých eventoch pracoval, podobne ako Koller, s projekciou a manipuláciou vlastnej identity a vytváral štylizované autoportréty (*Projektovanie vlastnej fyziognómie*, 1976; *Prijímanie*, 1980; *Návštevník*, 1980). Vo vzťahu k mestskému priestoru vytváral gestické, telesné schémy, ktoré odkazujú k spoločensko-politickým súvislostiam. Mira Keratová ich v súvislosti s autorovou tvorbou nazýva „kontextuálnymi situáciami“ a upozorňuje, že autor sa v nich situačne zapája do osobnej komunikácie s normalizovanou spoločnosťou. Keratová v texte katalógu píše: „*Ďurčekovým námetom v priebehu času zostávali aj prekvapivé možnosti využitia mestského prostredia. Bezprizorné prvky architektúry neboli preňho len materiálom, ale súčasne kritikou sociálnych a spoločenských podmienok.*“⁹⁵ A to neplatí len pre jeho fotografické cykly *Zabudnuté objekty* (1975) alebo *Signál (Systém II., 1977–1983)*, ale aj pre jeho performatívne vstupy do urbánneho prostredia.

Vo fotografickej akcii *IDEA* z roku 1975 v troch gestách odkrýva →70 hlavnú myšlienku. Kým v prvom vystupuje s rukami vo vreckách, v druhej póze má ruky zovreté v päst a v treťom geste prezentuje otvorenú dlaň pravej ruky s nápisom „*IDEA*“. Dôležitým detailom je, že zovretá päst sa na otvorenú dlaň „premieňa“ nenápadne, akoby skryte. Gesto postráda akúkoľvek patetickosť či revolučnosť (ktorá by bola prítomná, ak by bola autorova ruka vystretá nad úrovňou ramien). Pozadie akcie tvorí industriálne prostredie ako substitučný znak socialistickej urbanizácie. Myšlienka akcie, postupne rozkrývaná formou troch fotografií, predstavuje autorov pocit z nutnosti utajovania, skrývania ideí, vlastného presvedčenia. To sa odkrýva iba pre niekoho, v efemérnych, ale zreteľne čitateľných gestách.

Vzťahová súvislosť tela a priestoru najviac rezonovala v cykle *Analytická štúdia vzťahov* (1978–1981). Skôr situačný moment zachytený prostredníctvom fotografického aparátu sa ponúka v akcii *Človek a jeho svet* (1978). Ďurček stojí pod súborom ideologických plagátov, na ktorých →71 „*warholovsky sa opakujúci motív kladiva, symbolu vládnucej robotníckej triedy*“⁹⁶ dopadá na hlavu autora a vytvára tak satirický obraz. Nápis na

95 KERATOVÁ, Mira: Situačné modely komunikácie. In: KERATOVÁ, Mira (ed.): *Lubomír Ďurček. Situačné modely komunikácie*. Bratislava: SNG, 2013, s. 32.

96 HRABUŠICKÝ, Aurel: Umenie fantastického odhmotnenia. In: HRABUŠICKÝ, Aurel

plagátoch „Republiku si rozvracať nedáme!“ zosilňuje údernosť a vychýľuje ideu plagátu k myšlienke, že diktatúra je prostriedkom rozvratu mnohých životov, osobných ideálov a názorov.

Druhú časť „diptychu“ *Človek a jeho svet* tvorí fotografia z akcie →72 v roku 1981, v ktorej Ďurček pri plagátovej stene s portrétmi V.I. Lenina (tu je „warholovská“ serialita ešte evokatívnejšia) míňa anonymného predstaviteľa robotníckej triedy (s rovnakou čiapkou, akú má na plagáte zobrazený Lenin). Moment ironicko-kritickej situácie stretnutia neoficiálneho výtvarníka s robotníkom je v prvom rade tematizovaním kontaktu človeka s človekom, ale aj problematizáciou, konfliktom osobného názoru s ideologickými proklamáciami.

V rámci voľnej série *Analytická štúdia vzťahov* realizoval Lubomír Ďurček eventy *Človek, miesto, čas* (1979–1980), v ktorých vystupoval ako figurálny znak. Na dvore pred domovníckym bytom Jána Budaja na Nálepkovej ulici v Bratislave začleňoval vlastné telo do podporného systému lešenia tak, aby s ním vizuálne splýva. Fotografia zachytáva diagonálne vy- →73 stretú postavu autora, ktorý polohou reaguje na stavebno-konštrukčnú štruktúru lešenia. Akoby napomáhal k narušenej statike architektúry svojou vlastnou telesnou destabilizáciou.

Blízko ku Kollerovmu *Horizontálnikovi* má Ďurčekova akcia v rámci spomenutého cyklu realizovaná na trhovisku v českom Kojetíne (*Trhovisko*, 1981). Autor leží na predajnom kamennom pulte na →74 verejnom trhovisku a štylizuje sa do polohy na katafalku vystavenej zomrelej osoby.⁹⁷ Viditeľný nápis „Trhovisko“ (Tržišťa) interpretáciu posúva do roviny čierneho humoru, dotýkajúceho sa vážnych tém. „Handľovanie“ s ľudskými osudmi či zapredávanie sa je vždy aktuálnym problémom. V období raných 80. rokov, kedy spoločenská atmosféra potláčala akékoľvek kriticko-reflexívne prejavy, bola akcia pomenovaním dehumanizačných praktík pan-politického systému.

(ed.): *Slovenské vizuálne umenie 1970–1985*. Bratislava: SNG, 2002, s. 181.

97 Porov.: HRABUŠICKÝ, Aurel: Rozlúčka so sedemdesiatimi rokmi. In: KOLESÁR, Zdeno / MRENICOVÁ, Luba (eds.): *Umenie sedemdesiatych rokov*. Bratislava: VŠVU / SNG, 1997, s. 49.

Motív reakcie na priestorové špecifiká miesta: začlenenie (*Bratislava*, 1977–1978) splynutie (*Zátišie – tíšina*, 1985), telesné vyme- →75
dzenie (*Určenosť miesta a času*, 1976–1977) či naopak „stelesnenie“, prisvojenie urbánnych komponentov (*Zábradlie*, 1987) sa objavuje v Ďurčekovej tvorbe kontinuálne. Minimalizovanou gestickou akciou, podobnou eventom Karla Millera zo 70. rokov, je *Obrad* (1987). V nej autor využíval vlastné telo ako projektívnu plochu k zaznamenaniu svetelného indexu – tieňa.⁹⁸ Ďurčekove telesné eventy (*Cesta*, 1985; *Zábradlie*, 1987; *Pieninský hieroglyf*, 1990) majú rovnako blízko k cyklu *Körperkonfigurationen* (Telesných konfigurácií, 1970–1982) rakúskej umelkyne Valie Export, ktorá vlastným telesným zásahom, ohnutím, skrčením reagovala na architektonický priestor. V 70. rokoch vytváral svoje *Telesné skulptúry* vo verejnom i galerijnom prostredí nemecký umelec Klaus Rinke (*Časo-priestorovo-telesná akcia*, 1972; *Nemiestnosť (Zmena miesta v čase)*, 1972; *Vertikála*, 1972).

Ak sa zameriavam na umelca ako živú sochu v priestore, môžem o spomenutých akciách povedať, že telesný postoj syntetizuje osobnú skúsenosť a snahu po názorovom vyjadrení. V akcente na fenomenologickú terminológiu je nutné poznamenať, že človek sa začleňuje do sveta svojou telesnosťou. Telesná schéma autora, ako upozorňuje Petr Kouba, je dynamickou syntézou telesných funkcií, ktorými individuálna existencia disponuje.⁹⁹ Telo v mestskom priestore však nie je iba individuálnym telom. Je miestom, v ktorom sa prítomnosť stáva situáciou, o ktorej Petr Rezek hovorí, že je chvíľou naliehavosti.¹⁰⁰ Naliehavosť sa tu neprezentuje iba „holou prítomnosťou“ alebo hravou formou aktivity (Michael Kirby), založenej na performatívnosti skutočnosti a náhodných momentoch. V prípade živých plastík je ich naliehavosť v odkaze telesnej konfigurácie v spolupôsobení (mestského, architektonického) prostredia ako symbolického aktu. „Tu a teraz“ akcie je uchovávané prostredníctvom fotografie aj z dôvodu možnosti prezentovania

98 Z podobných akcií Karla Millera možno spomenúť *Sledovanie* z roku 1971.

99 KOUBA, Petr: Tělesnost a myšlení na pomezí individuálního bytí. In: *Filosofický časopis*, roč. 56, 2008, č. 5, s. 656.

100 REZEK, Petr: Mýtus: chvíle s těžkou dobou. In: *Tělo, věc a skutečnost v současném umění*. Praha: Jazzpetit, 1982, s. 113.

významu situácie. V týchto prípadoch je telesné obsadenie priestoru jeho otvorením, a to v zmysle poskytnutia možností slobodnejšej interpretácie.¹⁰¹

Konceptuálne, avšak kriticky otvorené boli akcie združenia BAHAMA (združenie tvorili fotograf Pavol Breier, výtvarník Peter Horváth, historik umenia Radislav Matuščík), ktoré začalo pôsobiť v roku 1978. Vo fotoakcii *I'm real realist – Really?* (1980), ktorá apropriovala piece →⁷⁶ britského konceptuálneho fotografa a výtvarníka Keitha Arnatta (*I'm real artist*, 1972), stála trojica autorov na ulici s rozmernými, na telo upevnenými ceduľami s nápisom „I'm real realist“. Kým Arnattov nápis („Som skutočný umelec“) vyznieva kriticky vo vzťahu k inštitucionálnej umeleckej teórii, nápis členov združenia BAHAMA („Som skutočný realista“) je skôr skeptickým konštatovaním, reagujúcim na nemožnosť otvorenejšieho umeleckého pôsobenia v danej spoločenskej situácii. Zosilnenie „reality“ v texte je skrytým odkazom na nutnosť zachovania si racionálneho, vecne kritického pohľadu v čase „reálneho“ socializmu. Ironicko-mystifikačná stratégia (napr. akcia *3T 2109/81*, 1981),¹⁰² ako aj metóda privlastnenia a posunov umeleckých stratégií je charakteristická pre tvorbu voľného združenia autorov.¹⁰³ V roku 1981 Radislav Matuščík prezentoval za skupinu v rámci podujatia *Majstrovstvá Bratislavy v posune artefaktu*¹⁰⁴ dielo *Crossing*, ktoré →⁷⁷

101 V tomto prípade reagujem na výrok Jana Patočku, ktorý napísal: „Architektúra uzavírá priestor, zatiaľčo sochařství jej obsazuje.“ (PATOČKA, Jan: Úvahy nad Readovou knihou o sochařství. In: *Umění a čas I*. Praha: OIKOYMENH, 2004, s.451.) Je zrejme, že k Patočkovmu výroku je podnetom vyššie spomínané Heideggerove chápanie sochařstva a priestoru. V mojom chápaní je aj „živé“ sochařstvo obsadzovaním (fyzikálneho) priestoru, ktoré zároveň umožňuje jeho (mentálne) otvorenie sa k hlbšiemu vnímaniu.

102 K materiálu z akcie porov.: MELUZIN, Peter: *3T 2109/81*. In: *Profil*, roč.2, 1992, č.5, s.7.

103 Porov.: HRABUŠICKÝ, Aurel (red.): *Fotografie odinakial', Pavol Breier*. Bratislava: ObKaSS Bratislava II, 1990, nepag.

104 *Majstrovstvá Bratislavy v posune artefaktu* („Posuny“) boli na interpretáciu, posun, parafrázu, apropráciu zamerané konfrontačné stretnutia organizované Deziderom Tóthom v rokoch 1979–1986. Štatút podujatia obsahoval podmienku 9-mesačného tematického posunu – v trvaní od 8. marca (MDŽ) do 6. decembra (Mikuláš). Každý z účastníkov mal vytvoriť „posun“ ľubovoľného diela autora známeho z histórie umenia, ktoré obsahuje zadanú tému, ku ktorej sa posun viazal. Názov projektu odkazuje k hre, nadsázke, k dobovému mimikry v použití športovej terminológie. Témy zvolené organizátorom akcie boli koncipované ako rámce, ktoré umožňovali variabilitu a heterogénnosť umeleckého spracovania. (1979 – Zmyselnosť, 1980 – Dotyk, 1981 – Zdvojenie, 1982 – Tajomnosť, záhada,

predstavovalo interpretačný posun Kleinových *Antropometrií*. V akcii Radislav Matuščík (v spolupráci s Pavlom Breierom, Petrom Meluzinom a Rudom Sikorom) na prímestskej ceste medzi Záhorskou Bystricou a Devínskou Novou Vsou vytváral absurdný prechod, v ktorom boli biele pruhy nahrádzané obrysom ležiacich postáv. Obkreslená figúra (ako Hommage á Yves Klein) sa stávala vodorovným dopravným značením, maľbou na asfalt, znakom nezmyselnosti a neporozumenia, keďže „prechod“ nenadväzoval na žiadnu príslušnú komunikáciu. Šablóna je nahradená ľudskou figúrou. Akčná maľba je hravo transformovaná. Akcia ju priamo neparoduje, nebagatelizuje, ale skôr posúva Kleinovo gesto otláčania ženskej postavy do polohy pracovnej činnosti, brigády (na ceste bolo umiestnené značenie „Pozor, na ceste sa pracuje!“), ktorá bola v socialistickej spoločnosti považovaná za zásluhnú, zmysluplnú aktivitu.

Telo ako figurálny znak reprezentuje akcia **Petra Meluzina** *Event-ualita* (1981). Za prenosnou automobilovou značkou, ktorá upo- →78 zornovala na práce na ceste, autor vlastným telom vytváral pohybovú kreáciu. Tým, že sa vzpínal, utváral telesné premostenie na okraji diaľnice. Autorovo telo tu vystupuje ako afektívne prostredie, ktoré prekonáva dualitný pohľad v tom, že osobné telo vystupuje ako objekt. Radislav Matuščík upozorňuje na moment, v ktorom okolo Meluzina v plnej rýchlosti prechádza autobus a ostriečka ho dažďovou vodou z cesty. Meluzinom vytvorený „telesný“ most v tom momente padol na zem.¹⁰⁵ Telo je tu „pracovným nástrojom“, ktorý sa „plasticky“ formuje a premieňa. Fyzická „schránka“ autora tu vystupuje ako formovateľný, krehký materiál, ako moment styku subjektu so svetom. Živá socha je procesuálnou, časopriestorovou plastikou. Cesta ako komunikačno-logistický priestor je ideálnym prostredím k reorganizácii telesného ekvilibria¹⁰⁶ a k premene habituálneho tela na telo signifikantné.

tajupnosť, 1983 – Spojenie, 1984 – Mýtus, 1985 – Svetlo, osvetlenie, 1986 – Premena.) 9-mesačný tematický Posun, ako symbol ľudskej gravidity, bol ukončený stretnutím v byte jedného z účastníkov a vzájomnou prezentáciou diel.

105 Porov.: MATUŠČÍK, Radislav; Peter Meluzin. In: BADOVINAC, Zdenka (red.): *Body and the East*. Lublana: Moderna galerija Ljubljana, 1998, s. 163.

106 „Telesné equilibrium“ je v terminológii Maurice Merleau-Pontyho telesné prostredie, ktoré je zoskupením prežívaných významov, pričom určité znepokojenie, nedostatok, je

V *Pokuse o analýzu vlastného tieňa* (1982) ostal Meluzin verný → 79 činnostným aktivitám ako forme projektovania subjektívnej psycho-fyzickej situácie. Akcia sa realizovala v prímestskom extraviláne medzi Lamačom a Devínskou Novou Vsou. Za pomoci náradia, vo vymedzenom čase, hľbil siluetu vlastného tieňa v jeho jednotlivých fázach, pričom používal rôzne alternatívne techniky (vykopanie tieňa, okopávanie, pletie, rýpanie).¹⁰⁷ Motto akcie „Vlastný tieň neprekročíš“, ako aj zvolená téma boli empirickou verifikáciou iracionálnych alebo nevedomých javov (putovanie za vlastným tieňom, pokus o prekročenie vlastného tieňa, pokus o predbehnutie vlastného tieňa). Motív tieňa¹⁰⁸ ako obrazu duševného stavu odkazuje k archetypálnej symbolike, tak ako ju vymedzil Carl Gustav Jung. Jung tvrdí, že archetyp je v podstate nevedomý obsah, ktorý sa uvedomeným vnímaním mení, a to v zmysle toho-ktorého individuálneho vedomia, v ktorom sa objavil.¹⁰⁹ Všeobecne možno povedať, že archetyp tieňa predstavuje druhú, nevedomú stránku prežívania, stvárnjuje „temnú“ polaritu osobného vedomia.¹¹⁰ V kontexte pracovnej analýzy je akcia odkrývaním indexového znaku a jeho sprítomnením je umožnené jeho uchopenie, prekročenie. Efekt tieňohry zároveň poukazuje na dobový profil, keď nutnosť analyzovať stopy (a často krát ich zahľadiť, „zahrať“) je dôležitou aktivitou napomáhajúcou orientáciu v spoločenskom systéme. Akcia tak vykazuje trojakú hodnotu; prvá je osobným osvojovaním si ne-vlastného (nevedomého) indexového znaku, druhou je semiotické vyhodnotenie vlastnej aktivity a materializovanie

jeho narušením. Porov.: KOUBA, Petr: Tělesnost a myšlení na pomezí individuálního bytí. In: *Filosofický časopis*, roč. 56, 2008, č. 5, s. 656–657. K téme pozri aj: ČAPEK, Jakub: Mít tělo a být tělem (Analýza těla v Merelau-Pontyho Fenomenologii vnímání). In: URBAN, Petr (ed.): *Fenomenologie tělesnosti*. Praha: Filosofia, 2011, s. 99–114.

- 107 Porov.: MATUŠTÍK, Radislav: *Terén: alternatívne akčné zoskupenie 1982–1987*. Bratislava: SCCA Slovensko, 2000, s. 22–25.
- 108 Motív tieňa je v umení akcie na Slovensku pomerne častý. Objavujeme ho napr. v akcii Jany Želibskej *Príhoda na brehu jazera* (1977), v akcii Vladimíra Kordoša *Pálenie vlastného tieňa* (1985) alebo Mateja Kréna *Manipulácia s vyrezaným tieňom* (1984), ktorá je Meluzi-novej akcii podobná v analyticko-manipulatívnom prístupe.
- 109 Porov.: JUNG, Carl Gustav: *Archetypy a nevedomie*. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 1997, s. 100.
- 110 Porov.: SCHNEIDER, Helmut: Stín v hlubinné psychologii. In: LURKER, Manfred (ed.): *Slovník symbolů*. Praha: Knižní klub, 2005, s. 486.

nehmotného a treťou je hodnota amplifikujúca motív tieňa ako znaku neoficiálnej aktivity v spoločenskom prostredí.

Neprirodzené pozície skrčenia alebo schúlenia sa objavujú v komorných Meluzinových eventoch *Bivak* a *Sarkofág*. V *Bivaku* (1986) bol učupený v jame pod Bratislavským hradom medzi betónovými piliermi a čítal horolezecký cestopis. Akcia vznikla na poctu horolezca Jozefa Psotka, ktorý zahynul pri zostupe z Mont Everestu (1984). V *Sarkofágu* zase v diere vyplnenej železnými nosníkmi stimuloval sebarealizačnú aktivitu: „*hľadal svoju pozíciu, zaštepenie svojho roxora v hustom, sade*“.¹¹¹ V Meluzinových eventoch a body-artových eventoch telo vystupuje ako materializácia vlastného existenčného pocitu.

Telesná subordinácia vonkajším prostredím je zmyslom akcie združenia **Artprospekt P.O.P.** *Isolations* (1983), ktorá bola pôvodne →**80** pripravovaná pre *Terén*, ale napokon realizovaná samostatne. Zakomponovanie tela do armovacích sietí pripravených na stavenisku bolo vyjadrením izolácie, nutnosti existovať v limitovanom priestore. Autori variovali viaceré fyzické polohy (sedenie, ležanie, lezenie, cvičenie a pod.), ktoré motív klietky akcentovali, alebo jej priestor využili k ironizovaniu totalitného systému.

V rámci výstavného projektu *Archeologické pamiatky a súčasnosť* (1984), ktorej témou bola interpretácia Vydrickej brány v Bratislave, zrealizoval **Juraj Bartusz** mentálne priestorové znovuoobnovenie brány. →**81** Proces, ktorý Vladimír Beskid charakterizoval ako „*subjektívny energozáznam konceptu*“,¹¹² spočíval v prechádzaní autora miestom, kde stála brána, v imaginárnej evokácii a „ohmatávaní“ jej formy. Bartusz v librete k akcii píše: „*Keď sa mi to po viacerých neúspešných pokusoch konečne podarilo, prešiel som ľahkým krokom popod jej mohutnými, vlhkými klenbami. V tej chvíli som bol v bráne a brána bola vo mne.*“¹¹³ Bartusz vystupuje ako živé médium, ktoré stelesňuje význam navždy strateného historického objektu

111 Z archívu autora. Cit. podľa: RUSINOVÁ, Zora: *Umenia akcie 1965–1989*. Bratislava: SNG, 2001, s.172.

112 BESKID, Vladimír: *Trans-formy: Juraj Bartusz*. Košice: Múzeum Vojtecha Löfflera, 1999, nepag.

113 BARTUSZ, Juraj: Vydrická brána. In: SNOPKO, Ladislav / FERUS, Viktor: *Archeologické pamiatky a súčasnosť*. Bratislava: MSPSaOP, 1984, s. 9.

a formou psycho-stimulačného výstupu prenáša význam otvárania sa smerom k návštevníkovi mesta.

Silný subjektívizačný činiteľ, ktorý sa prejavuje v akciách a eventoch formou „živej plastiky“ na prelome 70. a 80. rokov (L. Ďurček, P. Meluzin, J. Bartusz), možno vysvetliť snahou rozširovať osobný, mentálny priestor, keďže ten vonkajší (verejný) sa tvorivým ambíciám uzatvára. Maďarský historik umenia Lórand Hegyi v texte *Spoločenské sochárstvo Josepha Beuysa a fenomén antiumenia* odôvodňuje tento proces silnejúcim aspektom individuálnej mytológie. Hegyi píše: „*Umelec aj naďalej preberá všetky následky spoločenskosti, ale jeho rozmer k sociologickosti sa stáva viac transpozitívnym a diferencovaným: naraz sa zúčastňuje a historizuje (...) Tento spôsob názorov sa prejavuje v osobitom, subjektívnom historizovaní individuálnych mytológií (...) Umelec prežíva a materializuje svoju vlastnú skutočnosť ako isté, štylizované dejiny.*“¹¹⁴ Mytologizovanie vlastného života Bartusz tematizoval už v interpretovanej akcii *Úradné potvrdenie* (1971), tu však v geste dokumentovania všedného, akejsi heroizácii každodenných udalostí.

Prax vstúpenia autora do mestského priestoru vo forme figurálneho znaku sa variabilne objavuje v rozličných periódach i vizuálnych podobách v tematickom rámci skúmanej oblasti. Hlbšie reflektovanie sociálneho priestoru je možnosťou, ako živá plastika utvára konotatívne vzťahy medzi subjektívnym autorským názorom a obecnějšími tendenciami. Zvnútorne nie projektované navonok, či naopak personalizácia všeobecných faktov sú postupy, ktoré sa preukázateľne objavujú v interpretovaných akciách. Vzťahy ja – spoločnosť, subjekt – objekt, súkromné – verejné sú reprezentované umelcom ako prostredníkom metaforických (alebo metonymických) významov.

114 HEGYI, Lórand: *Spoločenské sochárstvo Josepha Beuysa a fenomén antiumenia*. Cit. podľa: GREGOROVÁ-STACHOVÁ, Lucia: *Výskum a výkon Juraja Bartusza*. In: BÜNGEROVÁ, Vladimíra / BAJCÚROVÁ, Katarína / GREGOROVÁ-STACHOVÁ, Lucia: *Bartusz: Gestá – body – sekundy*. Bratislava: SNG, 2010, s. 99.

ZÁVER

Záver práce má ambíciu byť príspevkom k ozrejmieniu všeobecnejších charakteristík vzťahujúcich sa k problematike akčných umeleckých praktík na Slovensku v mestskom priestore v 60.–80. rokoch. Nebudem stroho bilancovať, skôr sa pokúsím analyzovať jednotlivé okruhy, ktoré sa v rámci interpretačných hľadísk akcií javili ako výrazné a podmieňovali formálne i obsahové vyznenie akcií. Smerujem k vecnejším pomenovaniám poľa produkcie diela vo vymedzenom období, v rokoch 1965–1989.

8.1 SOCIÁLNE TELO

V roku 2001 sa v kanadskom Quebecu realizovala rozsiahla výstava umenia akcie pod názvom *Art Action 1958–1998*, ktorej komisárom bol multimedialný umelec a kurátor Richard Martel.¹ Výstava reflektujúca široký časopriestorový rámec poskytla možnosť prezentácie a oboznámenia sa aj s umením akcie bývalého „Ostbloku“.² V úvodnom texte *The Tissues of the*

-
- 1 V publikácii sú venované dve kapitoly umeniu akcie na Slovensku. Porov.: MURIN, Michal: Performance Art in Slovakia – From the Art-Form, and its Reflection Towards to Co-Existence of Solitary Worlds. In: MARTEL, Richard (ed.): *Art Action 1958–1998*. Quebec: Intervention, 2001, s. 454–456; HUSHEGYI, Gábor: The Importance, Position and Role od Studio erté (1987–1997) in Art of (Czecho)Slovakia. In: *Tamže*, s. 458–466.
 - 2 Priekopníckou výstavou reflektujúcou umenie akcie bývalého východného bloku bola výstava pod kuratelou Zdenky Badovinac *Body and the East* (Ljubljana, 1998). V komparácii so „západným“ prostredím možno vysledovať synchronické, ale aj tematické paralely.

Performative (Tkanivá performativity) Martel pomenoval tri dôležité sféry umenia akcie, ktoré determinujú jeho dynamiku: intímna sféra, aspekt súkromného a aspekt verejného.

Akcia zameraná na pre/z-hodnotenie situácie alebo na snahu zapojenia účastníkov či náhodných participantov vždy osciluje v rámci spomínaných „bodov“, je umeleckou činnosťou s výrazným potenciálom prenášať vlastné presvedčenie či názorové ukotvenie do verejného (politického) priestoru. Martel tvrdí, že telo ako prostriedok na hranici verejného a intímneho vstupuje do prostredia a prostredníctvom gesta sa stáva nástrojom k reštrukturalizácii prostredia, miestom vplietania subjektu a konštitatívnej situácie v prostredí.³ Performatívny akt je tkanivom prepojenia sociálnych štruktúr a myšlienkového poľa autora.⁴ Umelecovo telo je sociálnym telom, ale v kontexte vstupu do priestoru verejného aj telom politickým. Je priamym, najradikálnejším a zároveň „najzraniteľnejším“ miestom kontaktu s neumeleckým, verejno-občianskym prostredím.

Telo umelca v krajinách východného bloku (vrátane Slovenska) do roku 1989 nikdy nie je iba jeho vlastným, ale vždy zasahuje do širšej sféry spoločnosti. Tento fakt súvisí s kolektivistickou ideológiou, ktorá popierala význam individua, akcentovala spoločné vlastníctvo nielen na úrovni výrobných prostriedkov, ale aj hodnôt. V totalitnom politickom usporiadaní sa konanie jednotlivca dotýka celej spoločnosti. Telo je zóna, v ktorej sa prejavujú vplyvy prežívania, je ideálnym prostriedkom prezentácie názoru od foriem umeleckých (body-art) až k radikálne manifestatívnym polohám (napr. upálenie Jana Palacha ako protest proti okupácii v roku 1969). Umelecovo telo

V tomto smere aj Richard Martel venuje dostatočný priestor umeniu akcie východného bloku. Rozsiahle výstavné projekty 90. rokov zamerané na umenie akcie (Elisabeth Jappe: *Performance, Ritual, Process*. Mníchov, 1993; Paul Schimell: *Out of Action*. Los Angeles – Viedeň, 1998) nemapujú oblasť „východného“ umenia konzistentne a venujú jej nedostatočný (Schimell) alebo menšinový priestor (Jappe).

3 Porov.: MARTEL, Richard: *The Tissues of the Performative*. In: MARTEL, Richard (ed.): *Art Action 1958–1998*. Quebec: Intervention, 2001, s. 32.

4 Poznámka v Martelovom texte odkazuje k faktu, že slovo *tissue* (tkanivo) je preložené z francúzskeho *tissu*. Vo francúzštine je zreteľnejší zmysel slova, v ktorom možno tkanivo chápať vo význame organickom, anatomickom, rovnako ako vo význame tkaniny (materiál, pradivo).

je nielen existenciálnym prostriedkom, ale aj tkanivom sociálno-politickej štruktúry, ktoré je schopné ju napínať, oslabovať, či dokonca pretrhnúť. Jeho zmysel v polohách umenia akcie nie je nikdy jednorozmerný, ale pohybuje sa v duálnom modeli existenciálneho – funkcionálneho a fenomenologického – inštrumentálneho. Na túto dualitu upozornila slovinská kurátorka Zdenka Badovinac, keď poznamenala, že telo v performance je založené na výmene viditeľného a neviditeľného, prítomného a absentujúceho.⁵ Umelec prostredníctvom „seba“ sprostredkúva konotatívne významy, ktoré sú odhaľované až vo vnímaní, v kontexte spoločensko-politickej praxe.⁶

Poľský historik a teoretik umenia Piotr Piotrowski v stati o politickom aspekte identity zhodnotil, že v krajinách východného bloku, v perióde autoritarizmu, nie je telo umelca len obrazom istého politického dozoru (v zmysle Foucaultom akcentovaného „poslušného“ tela, pozn. aut.), ale má charakter strategického odporu voči osobnej neslobode a princípu totalitarizmu.⁷ Posun k telu – subjektu je alternatívou voči socialistickému realizmu i voči ideológii kolektivismu. Na tento moment „obratu“ upozornila vo svojej knihe *Dvojhlasné dejiny umenia* aj Mária Orišková, keď tvrdí, že „telové umenie je dovŕšením disidentského príbehu umenia so všetkými politickými a morálnymi referenciami“.⁸ Telesné aspekty akcie sú logicky exponovanejšie v prostredí zvýšenej sociálnej determinancie – v meste. Obrat k telu ako k diskurzu sociálnych a politických konotácií je v meste ako v prostredí rozšírenej sociálnej výmeny a zvýšenej mobility jednotlivcov ešte silnejšou spoločenskou invokáciou.

Subjekt⁹ sa prostredníctvom vedomia a sebapoznania síce snaží o individualizáciu, ale zároveň si uvedomuje podliehanie nadosobnej kontrole, vždy

5 BADOVINAC, Zdenka (zost.): *Body and the East*. Lubľana: Moderna galerija Ljubljana, 1999, s. 11.

6 Ako príklad sociálne a politicky determinovaného tela v socialistických krajinách a umeleckého vysporiadania sa s daným faktorom možno spomenúť akciu Tomislava Gotovaca, pri ktorej 12. mája 1971 bežal nahý ulicami Belehradu (*Streaking*, 1971). Telo umelca je snímané kamerou, bez obvyklého estetizujúceho rámca a jeho nahota je konfrontovaná s verejným prostredím mestskej ulice.

7 PIOTROWSKI, Piotr: *In the Shadow of Yalta*. London: Reaktion Books, 2009, s. 387.

8 ORIŠKOVÁ, Mária: *Dvojhlasné dejiny umenia*. Bratislava: Petrus, 2002, s. 140.

9 V tomto prípade hovoríme o postštrukturalistickom subjekte, ktorý definoval Michel

prítomnému mocenskému aparátu, ktorý kriticky zhodnocuje, reflektuje alebo subverzívne napáda. Telo vo verejnom prostredí sa okrem individualizovanej psychosomatickej polohy stáva aj inštrumentom, tkanivom prepájajúcim posolstvo autora so širším spoločenským kontextom.

8.2 KONTEXT M(I)ESTA

Nemecký sociológ a filozof Georg Simmel vo svojej eseji *Velkomestá a duchovný život* (1903) napísal: „*Tak ako sa človek nevyčerpáva hranicami svojho tela alebo priestoru, ktorý bezprostredne zaplňuje svojou činnosťou, ale až sumou pôsobností, ktoré sa od neho odvíjajú časovo i priestorovo, tak aj mesto pozostáva zo súhrnu pôsobností presahujúcich jeho bezprostrednosť.*“¹⁰ Výrok dáva do súvzťažnosti symbolickosť ľudského konania k zložitému organizmu mesta, jeho širokej významovej pôsobnosti.

Umenie akcie v mestskom priestore je vždy reakciou na jeho charakter. Mesto sa vyznačuje blazeovanosťou (G. Simmel), je miestom politickej prezentácie, priestorom ku konaniu (H. Arendtová) a verejnej diskusii (J. Habermas), ale aj priestorom interakcie a stretávania sa (E. Goffman), skúsenosti zo vzájomnej blízkosti (N. Bourriaud). Posledne zmieňovaný autor napísal, že mesto je hmatateľným symbolom a historickým rámcom stavu spoločnosti, stavu vnúteného stretávania sa.¹¹ Moment vytvárania vzťahu umelec – divák ako prostriedku sociálneho dialógu je dôležitým aspektom interaktívnych akcií a intervencií v mestskom priestore.

V súvislosti s interpretovanými akciami možno tvrdiť, že viacerí autori sa pokúšali o vytvorenie tohto vzťahu posunom k interakcii. Mlynárčikove sociologické slávnosti, Tóthove poetizujúce výzvy, Kollerova sociálna plastika alebo Budajove situačné intervencie vstupovali do vzťahov s mestským

Foucault. Porov.: FOUCAULT, Michel: Prečo študovať moc: Otázka subjektu. In: GÁL, Egon / MARCELLI, Miroslav (eds.): *Za zrkadlom moderny*. Bratislava: Archa, 1991, s. 47.

10 SIMMEL, Georg: *Velkomestá a duchovný život*. In: *O podstate kultúry*. Bratislava: Kaligram, 2003, s. 43.

11 BOURRIAUD, Nicolas: *Vztahová estetika*. In: *Umělec*, 2002, č. 4. s. 87.

chodcom, čo zakladalo umeleckú prax intenciou vzťahov medzi subjektmi.

Akcia posunula vnímanie umenia od objektu k subjektu. Umením sa môže stať aj autorom zorganizovaná alebo vytvorená situácia. 60. roky kontaminovali umeleckú tvorbu životom, zážitkom každodennosti. V rámci odhmotnenia umelekej produkcie (nahradenie artefaktu vzťahom, situáciou, zážitkom) sa dá hovoriť o zárodku vzťahovej estetiky a počiatkoch rozvoja participatívnej praxe.

Pri akcii zameranej na sociálno-komunikačný aspekt možno súhlasiť s tým, čo o vzťahovej estetike napísal Nicolas Bourriaud: „*Umění je tkáno ze stejné látky jako sociální výměny, a proto zaujímá v rámci kolektivní produkce zvláštní místo. Umělecké dílo disponuje kvalitou, která ho odlišuje od ostatních produktů lidské činnosti: touto kvalitou je jeho (relativní) sociální transparentnost.*“¹² Už od polovice 60. rokov sa akcia včleňuje do prostredia, prepája proces vzniku diela s jeho produkciou, určuje svoju pozíciu v interakcii výmen medzi umelcom a divákom. V happeningových sviatkoch, divadelných performance, eventoch a foto-akciách vždy zohráva dôležitý podiel na význame priestorový dispozitív, ktorý koordinuje vzťahy a determinuje významy. Mestský priestor je predpokladom k vzťahovej výmene, akcia je vytvorením „sociálnej medzery“ (N.Bourriaud), ktorá sa vkladá do systému medziľudských vzťahov, umocňuje možnosti hodnotovej výmeny.

Okrem „situácie kontaktu“ sa v rámci umenia akcie prejavuje aj tendencia k vytvoreniu spolupráce. Faktom je, že participácia sa odohráva skôr na úrovni reflexie (A.Mlynárčik), vlastného spracovania umelcom poskytnutého podnetu (D.Tóth), alebo na úrovni fiktívnej operácie (J.Budaj). Nie je ešte plným rozvinutím konceptu diváka ako rovnoprávneho tvorcu, skôr ako účastníka akcie a sprostredkovateľa jej významu.¹³

12 *Tamže*, s.89.

13 V súbornej knihe venujúcej sa participatívnej praxi Jan Zálešák zhodnocuje a sumarizuje teoretické texty venujúce sa problematike. Autor chápe umenie spolupráce ako vytváranie priestoru k spolupráci formou komunitných umeleckých projektov, ktoré aktivizovaním, zapojením ne-umelcov utvárajú sieť angažovanej a sociálne inkluzívnej tvorby. Hoci sa autor venuje predovšetkým aktivitám 90. a „nultých rokov“ (v zameraní na české prostredie), východiská nachádza už v kontexte tvorby počiatku 60. rokov – v happeningoch, aktivitách hnutia Fluxus, sociálnych plastikách. Do tohto obdobia je možné lokalizovať

Už v 60. a 70. rokoch sa však objavujú znaky spoluúčasti na tvorbe diela, akcie: aktívny subjekt, autor ako koordinátor akcie, podnet ako reakcia na krízu spoločenského systému a mentality.¹⁴ V kontexte rokov išlo predovšetkým o „vyprovokovanie“ a skúmanie reakcie (okruh DSIP), a nie o vedomú a dobrovoľnú spoluúčasť na vzniku diela.

V meste sa realizovali aj akcie, ktoré nemali ambíciu byť kontaktnými alebo interaktívnymi udalosťami, ale prezentovali sa v nenápadnej polohe. V tomto prípade mestský priestor „rámoval“ akciu a zhodnocoval miesto nielen ako fyzickú lokalitu, ale ako jeho diskurzívnu špecifickosť. Rozumiem ňou kontrast medzi umeleckým gestom a priestorom, ktoré gesto „odkláňa“ od často neurčitého, nekonfliktného pôsobenia ku spoločensko-politickej situácii (eventy L. Ďurčeka, J. Kollera). Okrem verejného exponovania súkromného presvedčenia je mesto aj alternatívou vzhľadom na nemožnosť umeleckej prezentácie neoficiálnych autorov v inštitucionálnom prostredí (múzeá, galérie).

V okruhu *Terénov* sa mesto často nahrádza prímestským intravilánom (perifériou, industriálne poznačeným miestom) ako formou metafory. Miesto je odkazom sociálnej stigmatizácie, odcivilizovanej lokality ako alúzie k absencii morálno-hodnotových kvalít ideologizovanej spoločnosti. Napriek častému využitiu nadsadenia, irónie, fikcie alebo postupov persifláže sa akcie kriticky vyjadrujú k otázkam spoločenského fungovania a k existenciálnej situácii jednotlivca.

Vzťah verejného priestoru a umelca pred rokom 1989 možno charakterizovať slovami Borisa Groysa, ktorý hovorí, že: „*V ideologicky pretíženém světě už není možná neutralita a umělec nemůže ven z role demiurga, který otevírá nebo uzavírá skutečnost: životní prostor se ukazuje jako ideologický znak, a rozhodnutí v zásadě padají vně.*“¹⁵ Mesto ako „priestor života“ *par excellence* je okupované s vedomím týchto významov.

moment obratu k aktivizovaniu „diváka“. Porov.: ZÁLEŠÁK, Jan: *Umění spolupráce*. Praha: AVU/Brno: Masarykova universita, 2011.

14 Porov.: *Tamže*, s. 22–23.

15 GROYS, Boris: *Gesamtkunstwerk Stalin: Kommunistické postkriptum*. Praha: AVU, 2010, s. 96.

Otázkou zostáva, či je každá akcia (vznikajúca pred rokom 1989) vo verejnom priestore vždy motivovaná v intenciách sociopolitickej kritiky. Nazdávam sa, že treba odlišovať autorský zámer, ktorý mnohokrát neakcentoval subverzívne polohy a reflektoval aspekty mestského folklóru. Využíval mesto k poetizácii prozaickej skutočnosti, ozvláštneniu alebo k hravému oživeniu všedného (D. Tóth, M. Adamčiak, R. Cyprich). Kontext politizácie bol hlavne produktom mocenských prepozícií a ideologicky striktné nastavených limitov a (ne)tolerovania aktivít v meste. Všetko, čo tento limit prekračovalo, bolo vyhodnocované ako zásah do systému, ako provokácia či politicky nekorektná aktivita.

Akcia ostáva, priamo úmerne spoločenským premenám, verná prístupu sprostredkovania angažovaných prejavov. Jej významom je opätovná aktivizácia, prebudenie záujmu „chodcov“ nie priamo o umelecké aktivity, ale predovšetkým o bezprostredné okolie a procesy utvárania spoločenských štruktúr. Mesto ako priestor ku konaniu je tak ideálnym priestorom extrapolácie umeleckých praktík k osloveniu širšieho publika. Zároveň predstavuje emergentný priestor, v ktorom z čiastkových aktivít a reakcií vzniká možnosť utvárania nových pohľadov na mesto ako obraz spoločenského systému.

Pokiaľ sa vrátim k Simmelovej koncepcii mesta ako „množine“ variabilných pozícií, aktivít a činností, ktorými „vyjadruje vlastné bytie“, chápem mesto ako potenciu, ktorá významovo determinuje akciu.

8.3 VYBRANÉ ASPEKTY UMENIA AKCIE V MESTSKOM PRIESTORE

S vymedzením modelov akcie sa v našej literatúre stretávame v texte Tomáša Štrausa *Tri modelové situácie súčasných umeleckých hier*,¹⁶ ako aj

16 Tomáš Štraus vymedzil tri modely, ktoré som spomínal v kapitole *K charakteru umenia akcie*. Kým prvý model je veľkoryso koncipovaná udalosťou, masovou hrou (A. Mlynárčik), druhý má voľnejší rámec, je otvorený hravej a náhodnej intervencii (J. Želibská, J. Koller, P. Bartoš) a tretí model je založený na aranžovaní deja, často bez diváckej účasti (foto-piece – M. Kern, V. Popovič). Porov.: ŠTRAUS, Tomáš: *Tri modelové situácie súčasných umeleckých hier*. In: *Slovenský variant moderny*. Bratislava: Pallas, 1992, s. 101–113.

v kategorizácii akcie v publikácii *Umenie akcie 1965—1989* Zory Rusinovej.¹⁷ V kontexte publikácie som sa snažil venovať pozornosť aktivitám a akciám, ktoré do svojho priebehu včleňovali aj spoluúčastníkov alebo ktoré nastoľovali otázky, či sa vyjadrovali k určitému problému cez situačné gestá, autorskou štylizáciou, začleňovaním či okupovaním, pričom význam bol vždy podmienený charakterom danej lokality, miesta realizácie – mestského prostredia.

Z môjho hľadiska vykazuje akcia v mestskom priestore štyri základné znaky.

- 1) Prvým je sociologická motivácia, inscenovanie akcie ako priestoru ku kontaktu.
- 2) Druhým sa stal vstup akcie do mesta vo forme foto-piecu, ktorý nespočíva v aktivizácii diváka, ale vo významovom ukotvení sprostredkovanom fotografiou.
- 3) Treťou formou je akcia organizovaná iba pre úzky okruh participantov, akcia ako „komunitná“ hra so širším spoločenským vyznením.
- 4) Štvrtým okruhom sú akcie, ktoré predstavujú performatívne výstupy vystavené pohľadu diváka, ale nesmerujú k jeho priamej aktivizácii (teatralizovaná performance).

Sociologicky motivovaná akcia ako situácia kontaktu, manifestácia či politicky motivovaná intervencia, má charakter aktivizačný a otvorený k možnému vstupu diváka. V gestách smerujúcich k uvedomeniu si neobvyklého je akcia smerovaná k stimulácii, k zážitku. Rozsiahlejší výskyt sociologicky motivovaných akcií vnímame koncom 60. rokov, s presahom k rokom 1971—1972 (A. Mlynárčik) a ku koncu 70. rokov prostredníctvom situačných akcií výtvarne

17 Zora Rusinová na základe analýzy širokého materiálu umenia akcie z rokov 1965—1989 vymedzila dva okruhy – kolektívnu akciu a individuálne performance, pričom každú z týchto kategórií ďalej delí do typologických okruhov podľa formálnych znakov: A) *Kolektívna akcia*: 1. hravý happening „kaprowovského“ typu, 2. fluxusový happening s dôrazom na hudobnú zložku, 3. happening ako hra s pravidlami, 4. happening ako rituál v prírode, 5. inscenovaná pouličná akcia ako prieskum vzťahu jedinec – spoločnosť, 6. kolektívny happening „vostellovského“ typu ako absurdná metafora a modelová situácia; B) *Individuálna performance*: 1. foto-piece, 2. ritualizované performance, 3. v spojení s gestickou akciou tela, 4. „živá skulptúra“, 5. body-artový rituál s enduračnými prvkami. Porov.: RUSINOVÁ, Zora: *Umenie akcie 1965—1989*. Bratislava: SNG, 2001, s. 10—11.

neškolených autorov (J. Budaj a okruh DSIP). Mesto ako rámcový priestor foto-akcie je atribútom civilistického prostredia, kultúrno-spoločenským významovým kontextom (J. Koller, L. Ďurček). V rámci foto-piece realizovaných v urbánom prostredí slúžia jednotlivé mestské prvky k evokácii významu a spoločne s telom autora (vo forme živej skulptúry) akciu prehlbujú v politicko-spoločenskom stanovisku.

Motív (prí)mestskej (individualizovanej alebo kolektívnej) akcie súvisí s metaforickou funkciou poukázania na absurdné spoločenské príznaky (P. Meluzin, Artprospekt P.O.P.). Akcia je organizovaná pre okruh účastníkov, ktorí jej tému rozvíjajú v individuálnych intervenciách.

Teatralizovaná performance, ako významovo vystavané predstavenie za použitia rekvizít prezentované na verejnom mieste, je charakteristická už skôr pre mestský priestor 90. rokov (M. Murin, R. Fajnor, M. Nicz). V menšej miere sa prejavuje aj v mnou skúmanom období, skôr má však rozmer hravej intervencie (D. Tóth, V. Kordoš) alebo sa spája s pouličným divadlom (divadlo Labyrinth).

Okrem vymedzených okruhov možno vysledovať aspekty, ktoré súvisia so širšími vplyvmi v rámci umeleckých tendencií. Konceptie happeningu ako časopriestorovej procesuálnej udalosti, aktivizujúceho prostredia (A. Kaprow), fluxusovú poetiku nezáväznej hry alebo „novorealisticú“ dialektiku prepájania banálneho predmetu s umeleckým, teda kreatívnu tvorbu s každodennou situáciou som už čiastočne reflektoval.

Výrazný vplyv na podobu akcie v mestskom priestore na Slovensku mali princípy konceptuálneho umenia. Akcia sa tu dostáva do vplyvu redukovanejšej umeleckej formy. Všeobecne môžeme povedať, že minimalizácia vizuálnej skúsenosti umožnila vstup do reálneho priestoru.¹⁸ Akcia v „konceptuálnom poli“ je možnosťou jej vsadenia do verejného priestoru mesta. V čase zostrenej represie mocenskej nomenklatúry voči neoficiálnym umeleckým aktivitám (v období 70.—80. rokov) je konceptuálne podmienená akcia možnosťou priamej intervencie. Konceptuálnemu umeniu rozumiem ako umeleckej produkcii, ktorá neakcentuje vlastnú formu a materiálové

18 Porov.: SRP, Karel: *Minimal & Earth & Conceptual Art I*. Praha: Jazzpetit, 1982, s. 47.

kvality, ale ideu a význam. Nevymedzuje sa v limitoch mediálneho ukotvenia, ale neustále atakuje samotné žánrové členenie umeleckej tvorby.¹⁹ Konceptuálne dielo neslúži k produkcii artefaktov, ale k reštrukturalizácii myslenia. Svojho príjemcu stavia do polohy, v ktorej je jeho vnímanie (skúsenosť, interpretačné návyky) spochybnené.²⁰

Význam akcie v „konceptuálnom poli“ tak spočíva predovšetkým v revízii a aktivizovaní zmyslu samotným príjemcom, v jeho vlastnej intelektuálnej aktivite. Historik umenia Gregorry Battcock tvrdí, že „dobrým“ konceptuálnym dielom je to, ktoré prekonáva ustálené umelecké a estetické pravidlá.²¹ Prostredníctvom akcie v mestskom priestore sa tak v období myšlienkovvej cenzúry darí narúšať uniformné pravidlá a vytvárať invenčné recipročné vzťahy. Ako napísala kurátorka a kritička Helena Kontová, konceptuálne umenie (a postminimalizmus) radikálne ovplyvnilo novú podobu performance. Tá sa vymedzovala voči happeningom a akcentovala základné materiály: priestor, čas a telo. Dôležitým sa stalo úsilie z minima prostriedkov vytvoriť maximálny účinok, vytvoriť otvorenú situáciu, ktorú by bolo možné ďalej interpretovať.²²

Konceptuálnym prístupom determinované akcie k svojej prezentácii používajú dostupné mediálne prostriedky, ktoré sa vyznačujú praktickou distribúciou: výzvy, plagáty, návody, mapy, textové proklamácie, fotografie. Slúžia ako záznamy významovej funkcie akcie, ale zároveň aj ako reprezentanti idey.

V slovenskom prostredí je už od polovice 60. rokov mesto „obsadzované“ formou konceptuálneho projektu *HAPPSOC*, ktorý si verejný priestor a udalosti v ňom privlastňuje ako umeleckú situáciu, univerzálnu akciu.

19 Tony Godfrey tvrdí, že konceptuálne dielo je zároveň stále prítomnou otázkou o podstate umenia. Porov.: GODFREY, Tony: *Conceptual Art*. London: Phaidon Press, 1998, s. 4.

20 Petr Koťátko konceptuálne dielo chápe ako situáciu, v ktorej sa „některá se složek naší kognitivní, případně praktické výbavy (to jest: při vnímání a interpretaci této situace a v naší reakci na ni) nemůže uplatnit navyklym způsobem“. KOŤÁTKO, Petr: Umělecké dílo konceptuální. In: *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, roč. 5, 2011, č. 10, s. 44.

21 Porov.: BATTCKOCK, Gregory: Úvod ke knize *Idea Art*. In: SRP, Karel (ed.): *Minimal & Earth & Conceptual Art II*. Praha: Jazzpetit, 1982, s. 580.

22 Porov.: KONTOVÁ, Helena: Umělci nové performance: Evropsko-americký dialog. In *Performance*. Samizdatový zborník, nepag.

HAPPSOC predstavuje radikálny konceptuálny prístup aproprácie celej skutočnosti. Formou textových kartičiek prezentoval svoje antihappeniny Július Koller. Šírenie prostredníctvom pošty (mail-art) zabezpečovalo distribúciu myšlienok k zvoleným príjemcom. Dematerializácia artefaktu (Lucy R. Lippard), ako podstatný znak konceptuálneho umenia, umožňovala otvorenú formuláciu myšlienok bez nutnosti prispôbovať tvorbu nepriaznivým kultúrno-politickým okolnostiam. Textové výzvy vo forme na ulici rozdávaných kartičiek sa objavujú u Dezidera Tótha, ale aj v apelatívnom „príhovore“ Tomáša Petřivého. Transparent ako obligátna ideologická forma je používaný k ozvláštneniu (D. Tóth) alebo k provokatívnemu odhaleniu simulačných praktík mocenského režimu (J. Budaj). Plagát, oznam, zase „kontaminuje“ prostredie fiktívnou informáciou za účelom aktivizácie obyvateľov. Mapy a nákresy sú konceptuálnym záznamom akcií Ľubomíra Ďurčeka, ale aj autorov okruhu *Terénov*. K fotografii ako vizuálnemu záznamu divácky „neuchopiteľného“ procesu inklinuje vo svojich eventoch Ľubomír Ďurček, Juraj Bartusz alebo Július Koller. K fiktívnym hrám je fotografia použitá v simulovaných intervenciách Jána Budaja. Minimalizované objekty, situačné intervencie, efemérne gestá sa v umení akcie v priestore mesta presadili práve pre ich mimikrovú schopnosť splynúť s prostredím a zároveň ho revidovať a kriticky transformovať.

V druhej polovici 80. rokov (a postupne aj v liberálnejších 90. rokoch) už význam konceptuálneho umenia slabne v súvislosti s otvorejšími možnosťami prezentácie a silnejšou autorskou predikáciou. Nastupuje vlna „mixmediálnej“ performance, ktorá počiatočný koncept obaľuje autorskou sebaaprezentáciou a významovou heterogenitou.

8.4 SUMÁR

K interpretačnému zhodnoteniu umeleckých akcií v mestskom priestore v 60.–80. rokoch napomohla voľba tematických kapitol, ako aj konečná snaha pomenovať fenomény a typologické aspekty akcie. Pri takom širokom časovom vymedzení (1965–1989), súbore akcií a individuálnych autorských prístupoch je nevyhnutné počítať s miernou deformáciou, keďže aktivity

nie sú predstavované osobitne, ale v súčinnosti s obsahom častí. Nazdávam sa, že zvolená koncepcia napriek tomuto „okliešteniu“ (alebo vďaka nemu) umožnila pomenovať a charakterizovať podstatné fenomény, ktoré formovali akciu alebo ktoré akcia priamo generovala. Význam a špecifikum mesta potvrdzuje aj odlišné vnímanie subjektu autora a jeho pôsobnosti (sociálne telo) v prostredí so zvýšeným sociálno-politickým potenciálom (kontext m(i)esta).

Publikácia *Teritórium ulica* s podtitulom *Umenie akcie v mestskom priestore v rokoch 1965–1989 na Slovensku* má ambíciu zviditeľniť stopy, ktoré umelci svojou pôsobnosťou v mestskom priestore zanechali. Snažil som sa ich rozpoznať a na základe ich smerovania určiť všeobecnejšiu motiváciu k mestským aktivitám. Z dnešného pohľadu sú priblížené udalosti minulosťou, ktorá sa už nezopakuje, ale poznaním sa aktualizuje jej odkaz. Revízia a nová interpretácia akcií, z ktorých mnohé sú teoretickou spisbou evidované, ale viaceré ostali doteraz nereflektované, bola pokusom venovať širší priestor formám umeleckej tvorby, ktoré nespočívali v materializovaní hodnôt do podoby artefaktu, ale „rozpíjali“ svoju hodnotu do motívu, zážitku, emócie, aktivizácie alebo hlbšieho uvedomenia si vlastného prežívania. Mestský priestor je v tomto prípade ozvenou týchto vnemov, ktorá odkrývané hodnoty znásobuje.

Ako upozornil Michel de Certeau, mesto je textom, ktorý píše jeho chodci. Textom, ktorý je tkaný na základe procesov pohybu a vnímania. V tomto prípade je akcia aktívnym vpisovaním záznamu do komplikovanej štruktúry priestoru. Je jeho permanentným zhodnocovaním a zároveň pretváraním. Mojou úlohou bolo osvojiť si a čitateľovi predstaviť jazyk, ktorým akcia k mestu prehovárala vo vymedzenom časovom období, aby sme boli (aj naďalej) schopní tento text čítať.

SUMMARY

The theme of the publication *The Territory of the Street (Action Art in Urban Space from 1965 to 1989 in Slovakia)* is defined by the broad range of action art issues, with a concentration on urban space in a specific period. I take action art to mean the live presentation of an event, in a defined place and specific time, with (or without) active or passive audience participation. At the core of action is the convergence of multiple levels (in time and space), psycho-physical activities (of motion, gesture and perception) and contact with the environment and the material.

The space of the city: Since the 1960s, urban space has been reflected in a relationship with socio-cultural products, and has likewise been perceived as a space of its own particular aesthetic qualities. The following decades saw a new socio-political context for artistic action, as they took into consideration the urban landscape's panoptical character. The 70s and 80s were characterized by urban actions becoming a problematic art form, often demanding a certain amount of courage. In Slovakia, urban space has a very specific quality, determined by historic, local and social stimuli. Above there is a conspicuous absence of any large-scale city environment, with its characteristic structures (of urban core, education, multiculturalism, social differentiation and so on); rather its cities are rooted in a broader rural setting, carrying within it close relations with the countryside. In communist times, the urbanization process was consistent with an increased demand for industrialization (centralization of manufacture in cities, and

construction of suburban residential conglomerations and industrial zones).

Action art: Action art in Slovakia before 1989 was so-called alternative or unofficial art. For this reason, no attention (or at best minimum attention, and mostly negative) was given to it in official journals and exhibitions of state institutions. My intent is to "re-evaluate" action via several different models. The first of these is a thorough interpretation of well-known actions, placed in a new context based on a deepening of connections or expanded through analogy and comparison. The second model is a focus on action that was mounted in urban space, and a contextualization with regard to the social, political, and urban planning factors characteristic of a given place. The third is the separation of the summarized conclusions by thematic areas; for this publication, I defined four areas:

1. *The Walk as an Artistic Activity*
2. *Festival and Reality*
3. *Action as a Form of Play*
4. *Intervention, Situation, Live Sculpture*

There are two main, overlapping methodological modes described in this text. From the art history perspective, it is a compilation and comparison of material using primary documentation, oral history (interviews with artists and art historians), and relevant bibliography (articles, catalogues, publications and monographs). The second approach is theoretical and interpretative, directed toward elucidating individualized events.

In describing actions, I ground my observations on how they unfold and on their description. In interpreting and teasing out their meanings, I often draw on phenomenological terminology. In my interpretation, I attempt to take into account factors that influenced developments, in order to come to an understanding of meanings.

The literature usually differentiates *action art*, or *actions*, into three forms depending on presentation: *happening*, *performance* and *event*. An action is a free and voluntary occurrence with a purpose directed toward concentrating perception on the occurrence itself; this is presented either “by itself” (thus referring to the emphasis on being present and on the event) or is a demonstration and a distance-creating communication based on a role (performance). An action is the outcome of reality, and based on self-awareness and self-purpose it is estranging, or born outside of reality, engaging in it with the aim of interrupting it for a moment and enduing it with a sense of festival or holiday (happening). The instrument of an action is its author, who conveys its meaning.

Within Slovakia and Czechoslovakia the context of the 1965–1989 period was complicated, dominated by the communist regime. In the 1960s, particularly the latter half, a gradual moderation of political power pressures occurred, with a partial liberalization of relations. This led to a greater stimulation and opportunities for intellectual impulses, thanks to the possibility of less restricted publication, artistic and cultural activities. Likewise, the 70s were not a homogenous whole; rather, one can discern several phases within the decade. The time before the 14th Congress of the Czechoslovak Communist Congress (1971) was still

marked by the previous decade’s climate; at this time there took place a number of significant artistic surveys (*Polymusic Space*, 1970; *Festival of Snow*, 1970; *Open Studio*, 1970), and happenings and collective actions (A. Mlynárčik: *Juniáles – Holiday Fest*, 1970; *Day of Joy/If All the World’s Trains...*, 1971, *Memorial to Edgar Degas*, 1971; *Eva’s Wedding*, 1972; and Jana Želibská: *Betrothal of Spring*, 1970, among others). The next years, interpreted at the time as “historical edification”, “period of consolidation” and a revision of the essence of so-called “socialist democracy”, ultimately became a period of restrictive measures, censorship and political purges: the time of “normalization”. The first half of the 80s was tainted by negative socio-political influences remaining from the 70s. Society got to a state that might be characterized as “realistic socialism”. The rise of Mikhail Gorbachev as General Secretary of the Soviet Communist Party became an important event, initiating the perestroika era that restructured the totalitarian regime in the direction of democratic principles.

This publication is divided into 4 basic chapters based on the character of art actions, and their rendering in content and form:

THE WALK AS AN ARTISTIC ACTIVITY

The model of the walk, chosen as the chapter’s central motif, brings to light the fundamental starting position of actions in an urban setting. These latter are linked to ordinary acts in the city, containing a moment of communication and reference to relationships, even as they absorb the

street's spectacular impulses. I understand the walk in a broader sense, as trek through a city that becomes the medium for an intensified experience (situationism), an everyday "revolutionary" act (H. Lefebvre), a metaphor for conjoining rhetorical structures, in a mode of functioning and being in urban space (M. de Certeau) or of spectating (Z. Bauman). Not least, it is a chronicling of urban mythology, the mythology of "the ordinary" that even nowadays plays an initiating or (re)formative role.

The main part of the chapter is an interpretive analysis of selected actions associated with the process aspect (P. Bartoš: *Dissolution of Black Grid*, 1969), with an action as a project in space and time that evaluates the activity of the walk (L. Ďurček: *Walk*, 1976; *Action*, 1982; R. Matuščík: *Staking out of Claim*, 1982), as a concept that is poetic (D. Tóth: *Coronation*, 1985) or metaphorical (L. Ďurček: *Walk*, 1980–1982). The analysis of urban walking as well as its zones and constraints of limit (J. Budaj and DSIP: *Obstructing*; 1979, L. Ďurček: *Resonance*, 1979; *Horizontal and Vertical Motion – Transfiguration*, 1979) alternates with a focus on the conceptual aspect of walking through the city (D. Tóth: *Strolling Poems*, 1973; L. Ďurček: *Geometric Space*, 1975; *Touching – Showing. Touching Košice*, 1975).

FESTIVAL AND REALITY

The fundamental attribute of art as festival is the lack of distinction between performers and spectators. A festival is an event that is experienced rather than examined. A celebration is a place of coming together. I intentionally use the term festival, for

purposes of concentrating on A) state and statist events, into which an action can intervene, and which it can amend, as well as on B) everyday festivals, from the calendar or even from religion, which condition an ideological function or the formal aspect of an action.

Actions that intervene in the atmosphere of a holiday are a particular type, but we cannot find in them a unifying formal motif. We regard as ordinary any event that takes place daily and is intersected by the "organized tumult" (E. Durkheim) of festivals. B. Waldenfels distinguishes hallmarks of the everyday from the character of the festive.

Festival and reality constitute the constant elements in all actions. The subject of interpretation here is an artistic action whose endeavour was to enliven and innovate ordinary city life, to present it at least momentarily as an exceptional event: *Collective Episodes in Town* (J. Šťastný: *Happening under Bratislava Castle*, 1966; D. Tóth: *Strings for P. Ondreiček*, 1971; A. Mlynářčík: *Eva's Wedding*, 1972; L. Snopko, M. Bútora, J. Budaj: *Hello Europe!*, 1989). I focus on actions that are part of festival's broader context: *Festival as Context of Action* (A. Mlynářčík, S. Filko, Z. Kostrová: *HAPPSOCI.*, 1965; L. Ďurček: *ROH*, 1987; P. Meluzin: *Give piece a chance*, 1985; *Coincidence*, 1983; *Gingerbread House*, 1983). In concluding the chapter, I focus on actions that formally participate in reality, responding to it through intervention: *Action as Part of Reality* (A. Mlynářčík, R. Cyprich: *Gardens of Contemplation*, 1970; J. Bartusz: *Administrative Approval*, 1971; P. Meluzin: *Terazzino*, 1984).

ACTION AS A FORM OF PLAY

Here I stress artistic actions that draw on principles of play in an effort to create feelings of the unserious and unconstrained, on “games” that intend to uncover deeper existential aspects of life. Part of the chapter is devoted to dramatic “plays”, structured as a street presentation or performance.

Play is free, non-serious activity (J. Hui-zinga), often seen as symptom of youth. One of its key traits is that it is temporary (H. G. Gadamer). In an instant of “hiatus”, it prepared the way for a fulfilment that is subjective and free. Play is an activity whose import is inherent in the action itself (J. Černý). It predetermines a continuity of associations, and occurs at a distance from life (R. Caillois).

Action art can consist of establishing methods of play in which the (group) play takes place; or it can be the insertion of playing instructions in the space and time of the everyday, with the goal of calling others to play. It is an activity of communication, in the sense that it dismantles the remove between the player and those who perceive themselves as existing in contrast to the playing.

The main part of the chapter presents actions that, in the form of play, intervene in ordinary life: *Play in Everyday Life* (D. Tóth: *Increasing Value*, 1969; *Conceptarrangement*, 1971; J. Bartusz, Z. Prokop: *Mudsite*, 1985). I give attention to performance actions that use theatre to play on the confrontational and communication *ávajú* possibilities that the city street offers, in *Street as Stage* (Labyrinth Theatre: *Funeral Feast*, 1978; *Procession*, 1979); and end by addressing collective actions that suppose, based on rehearsal

and stage directions, an evaluation of play as metaphor for the place of humans in the world, in *Collective Play* (Artprospekt P.O.P.: *Wallopers*, 1983; P. Meluzin: *Schwarzes Loch*, 1983; *Funeral for Terrain*, 1985).

INTERVENTION, SITUATION, LIVE SCULPTURE

In this chapter I focus on city space situations whose primary point of action was not a material artefact placed in a particular spot, but rather spectator reactions, an impulse for reflection, a poetification of reality. We understand interventions in connection with a given theme to be involvement focused on an accent of situation, a provocation an a manifestation of opinion. Their aspect is a temporary, even momentary presence (A. Mlynárčik: *Permanent manifestations II*, 1966; J. Koller: *Contact*, 1969; D. Tóth: *Autumn is Back Again*, 1971; J. Budaj and DSIP: *Simulations*, 1978; *Fictive Culture Week*, 1979; *Lunch I and II*, 1978–1979). In this sense, the situation of body intersects with a localizing, spatial limitation captured through photo-documentation.

Another set comprises performances by artists who, through their emphatic gesturing or instructions, call for a reaction, and the activization of passers-by. Their “bodily” spatial integration into the urban environment often has social criticism intent (J. Budaj: *Nearness*, 1979; V. Archleb: *Bound/Bars*, 1979); it can take on a humanist/appeal or symbolic meaning (J. Koller: *Question Mark*, 1969). Most of the actions mentioned in the text centre on artists’ presence in the environment, to which the artists respond and in which they intervene.

The final actions described are events and photography pieces. In them, the artists style themselves in various positions, responding to the spatial or socio-political context (J. Koller: *Levelling*, 1980; *Horizontal*, 1980s-90s; L. Ďurček: *Idea*, 1975; *Man and His World I, II*, 1978; P. Meluzin: *Event-ulaita*, 1981; *Endeavour to Analyze One's Own Shadow*, 1982). In a sub-chapter I address events that were not primarily aimed at contact, but rather on an idea function conveyed through a medium. From the physical standpoint, through its position the body is a form of

“interpersonal situation”. The artists, by means of their bodies, connect with society, and through their initiative and acts reshape its values.

The publication *The Territory of the Street (Action Art in Urban Space from 1965 to 1989 in Slovakia)* hopes to bring to light the traces that these artists left in the urban landscape. The effort is to recognize and identify them, and based on their focus to uncover the general motivations behind their urban actions.

BIBLIOGRAFIA

KNIŽNÉ PUBLIKÁCIE

A

- ALAN, Josef (ed.): *Alternatívni kultúra: Príbeh české spoločnosti 1945–1989*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2001. 610 s. ISBN 80-7106-449-1
- ARENDOVÁ, Hannah: *Vita Activa neboli o činném životě*. Praha: OIKOYMENH, 2007. 432 s. ISBN 978-80-7298-185-4
- ARENDOVÁ, Hannah: *Krise kultury*. Praha: Mladá fronta, 1994. 160 s. ISBN 80-204-0424-4
- ARON, Raymond: *Opium intelektuálů*. Praha: Mladá fronta, 2001. 355 s. ISBN 80-204-0842-8
- ARONSON, Arnold: *Americké avantgardní divadlo*. Praha: AMU, 2011. 208 s. ISBN 978-80-7331-219-0
- AUE, Walter: *Projekte, Concepte und Actionen*. Köln: M. DuMont, 1971. Nepag. ISBN 3-7701-0567-2
- AUGÉ, Marc: *Non-Places: Introduction to an Antropology of Supermodernity*. London: Verso, 1995. 122 s. ISBN 978-1859-8405-11

B

- BADOVINAC, Zdenka: *Body and the East from the 1960's to the Present*. Lublana: Moderna galerija Ljubljana, 1999. 194 s. ISBN 0-262-52264-0
- BADOVINAC, Zdenka: *OHO*. Lublana: Moderna galerija Ljubljana, 1994. 168 s. ISBN 978-961-206-062-6
- BACHTIN, M. Michail: *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha: Odeon, 1975. 406 s.
- BAKOŠ, Ján: *Periféria a symbolický skok*.

- Bratislava: Kalligram, 2000. 210 s. ISBN 80-7149-364-3
- BARKER, Chris: *Slovník kulturních studií*. Praha: Portál, 2006. 206 s. ISBN 80-7367-099-2
- BARTHES, Roland: *Světlá komora*. Praha: Agíte/Fra, 2005. 122 s. ISBN 80-86603-28-8
- BARTOŠOVÁ, Zuzana / SNOPOKO, Ladislav: *Dotyky a spojenia*. Bratislava: GMB, 2002. 186 s. ISBN 80-967816-9-3
- BARTOŠOVÁ, Zuzana: *Napriek totalite*. Bratislava: Kalligram, 2011. 360 s. ISBN 978-80-8101-570-0
- BAUDRILLARD, Jean: *Dokonalý zločin*. Olomouc: Periplum, 2001. 180 s. ISBN 80-902836-7-5
- BAUDRILLARD, Jean: *O svádní*. Olomouc: Votobia, 1996. 214 s. ISBN 80-7198-078-1
- BAUMAN, Zygmunt: *Úvahy o postmoderní době*. Praha: SLON, 1995. 164 s. ISBN 80-85850-12-5
- BECKER, Jürgen (ed.): *Happenings (Fluxus, Pop art, Nouveau Realisme)*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1965. 470 s.
- BELL, Daniel: *Kulturní rozpory kapitalismu*. Praha: SLON, 1999. 336 s. ISBN 80-85850-84-2
- BENAMOU, Genevieve: *L'Art aujourd'hui en Tchechoslovaquie*. Paris, 1979. 190 s.
- BENJAMIN, Walter: *Illuminácie*. Bratislava: Kalligram, 1999. 286 s. ISBN 80-7149-248-5
- BERNE, Eric: *Jak si lidé hraji*. Praha: Dialog, 1992. 196 s. ISBN 80-85194-52-X
- BEY, Hakim: *Dočasná autonomní zóna*. Praha: Tranzit, 2004. 86 s. ISBN 80-903452-1-2
- BOURDIEU, Pierre: *Pravidla umění*. Brno: Host, 2010. 496 s. ISBN 978-80-7294-364-7
- BOURRIAUD, Nicolas: *Postprodukce*. Praha:

Tranzit, 2004. 104 s. ISBN 80-903452-0-4
BÜNGEROVÁ, Vladimíra / BAJCÚROVÁ,
Katarína / GREGOROVÁ-STACHOVÁ, Lucia:
Bartusz: Gestá – body – sekundy. Bratislava:
SNG, 2010. 198 s. ISBN 978-80-8059-151-9

C, Ć

CARLSON, Marvin: *Dejiny divadelných teórií*.
Bratislava: Divadelný ústav, 2006. 450 s.

ISBN 80-88987-23-7

CAVES, Roger (ed.): *Encyclopedia of the City*.
London: Routledge, 2005. 564 s.

ISBN 0-415-25225-3

COLLINI, Stefan (ed.): *Interpretácia
a nadinterpretácia*. Bratislava: Archa, 1992.

146 s. ISBN 80-7115-080-0

ČAPEK, Jakub: *Jednání a situace*. Praha:

OIKOYMENH, 2007. 216 s.

ISBN 80-7298-280-6

ČARNÁ, Daniela / VALOCH, Jiří: *Igor Kalný*.

Prešov: Vydavateľstvo Michala Vaška, 2008.

150 s. ISBN 978-80-7165-701-9

ČARNÁ, Daniela: *Z mesta von*. Bratislava:

GMB, 2007. 144 s. ISBN 978-80-88762-95-9

D

DEBORD, Guy: *Společnost spektáklů*. Praha:
Intu, 2007. 156 s. ISBN 978-80-903355-5-4

DESCOMBES, Vincent: *Stejná a jiné*. Praha:
OIKOYMENH, 1995. 182 s.

ISBN 80-85241-74-9

DIKLA, Söke: *Pioniere Interaktive Kunst von
1970 bis Heute*. Ostfenden: Cautz Verlag,

1997. 270 s. ISBN 3-89322-923-X

E

EURINGER-BÁTOROVÁ, Andrea: *Akčné
umenie na Slovensku v 60. rokoch 20. storočia:
Akcie Alexa Mlynárčika*. Bratislava: Slovart /
VŠVU, 2011. 328 s.

ISBN 978-80-556-0438-1

F

FINK, Eugen: *Hra jako symbol světa*. Praha:
Český spisovatel, 1993. 268 s.

ISBN 80-202-0410-5

FINK, Eugen: *Oáza štěstí*. Praha: Mladá
fronta, 1992. 62 s. ISBN 80-204-0224-1

FLUSSER, Vilém: *Do universa technických
obrazů*. Praha: OSVU, 2001. 162 s.

ISBN 80-238-7569-8

FLUSSER, Vilém: *Za filosofii fotografie*.

Praha: Hynek, 1994. 76 s.

ISBN 80-85906-04-X

FOUCAULT, Michel: *Dozerat a trestat*.

Bratislava: Kalligram, 2004. 310 s.

ISBN 80-7149-663-4

FOSTER, Hal / KRAUSSOVÁ, Rosalind /

BOIS, Yve-Alain / BUCHLON, Benjamin:
Umění po roce 1900. Praha: Slovart, 2007.

704 s. ISBN 978-80-7209-952-8

FRIEDMAN, Ken: *Fluxus*. New York: Jaap
Rietman, 1985. 250 s.

G

GABLIK, Suzi: *Selhala moderna?* Olomouc:
Votobia, 1995. 158 s. ISBN 80-85885-20-4

GADAMER, Hans-Georg: *Aktualita krásného*.
Praha: Triáda, 2003. 86 s.

ISBN 80-8613-48-8

GAHLEN, Arnold: *Duch ve světě techniky*.

Praha: Svoboda, 1972. 164 s.

GAJDOŠ, Július: *Od inscenace k instalaci, od
herectví k performanci*. Praha: Kant, 2010.

198 s. ISBN 978-80-7437-037-3

GERŽOVÁ, Jana / HRABUŠICKÝ, Aurel /
VRBANOVA, Alena: *3 eseje (o fotografiách
Ľuba Stacha)*. Bratislava: Fo Art, 2004. 160 s.

ISBN 80-88973-13-9

GERŽOVÁ, Jana (ed.): *Slovník slovenského
a svetového výtvarného umenia druhej polovice
20. storočia*. Bratislava: Kruh súčasného
umenia – Profil, 1999. 320 s.

ISBN 80-968283-0-4

GIDDENS, Anthony: *Sociologie*. Praha: Argo, 2005. 596 s. ISBN 80-7203-124-4

GODFREY, Tony: *Conceptual Art*. London: Phaidon Press, 1998. 446 s. ISBN 978-0-7148-3388-0

GOFFMAN, Erwing: *Všichni hrajeme divadlo*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1999. 247 s. ISBN 80-902482-4-1

GOLDBERG, Rose Lee: *Performance from Futurism to Present Days*. New York: Harry N. Abrams, 1988. 216 s. ISBN 0-8109-2371-8

GRAY, Camilla: *The Great Experiment: Russian Art 1863—1922*. London: Thames & Hudson, 1962. 328 s.

GROH, Claus: *Aktuelle Kunst in Osteuropa*. Köln: M. DuMont, 1972. Nepag. ISBN 3-7701-0617-2

GROTOWSKI, Jerzy: *Divadlo a rituál*. Bratislava: Kalligram, 1999. 206 s. ISBN 80-7149-276-0

GROYS, Boris: *Gesamtkunstwerk Stalin: Komunistické postskriptum*. Praha: AVU, 2010. 190 s. ISBN 978-80-87108-17-8

GRŮŇ, Daniel: *Archeológia výtvarnej kritiky*. Bratislava: Slovart, 2009. 206 s. ISBN 978-80-8085-980-0

GRYGAR, Štěpán: *Konceptuální umění a fotografie*. Praha: AMU, 2004. 120 s. ISBN 80-7331-014-7

GRZANKA, Patricia: *Stano Filko*. Praha: Arbor vitae, 2005. 140 s. ISBN 80-863000-65-X

H

HABERMAS, Jürgen: *Strukturální přeměna veřejnosti*. Praha: Filosofia, 2000. 424 s. ISBN 80-7007-134-6

HANÁKOVÁ, Petra / HRABUŠICKÝ, Aurel: *Stratený čas?* Bratislava: SNG, 2007. 216 s. ISBN 978-80-8059-127-4

HANÁKOVÁ, Petra / HRABUŠICKÝ, Aurel: *Július Koller: Vedecko-fantastická retrospektíva*. Bratislava: SNG, 2010. 366 s. ISBN 978-80-8059-148-9

HAVEL, Václav: *Moc bezmocných*. Praha: Lidové noviny, 1990. 64 s. ISBN 80-7106-005-4

HAVRÁNEK, Vít (ed.): *Jiří Kovanda 2005—1976: Akce a instalace*. Praha: Tranzit, 2005. Nepag. ISBN 80-903452-2-0

HENRI, Adrian: *Total art: Enviroments, Happenings and Performance*. London: Thames & Hudson, 1974. 216 s. ISBN 0-275-43540

HODROVÁ, Daniela: *Citlivé město: Eseje z mytopoetiky*. Praha: Akropolis, 2006. 414 s. ISBN 80-86903-30-3

HOFFMANN, Justin: *Destruktionskunst*. München: Verlag Silke Schreiber, 1995. 206 s. ISBN 3-88960-033-6

HRABUŠICKÝ, Aurel (ed.): *Nové Slovensko*. Bratislava: SNG, 2011. 278 s. ISBN 978-80-8059-160-1

HRABUŠICKÝ, Aurel (ed.): *Slovenské vizuálne umenie 1970—1985*. Bratislava: SNG, 2002. 240 s. ISBN 80-8059-073-7

HRŮZA, Jiří: *Teorie města*. Praha: Nakladatelství československé akademie věd, 1965. 328 s.

HUIZINGA, Johan: *Homo ludens*. Praha: Mladá fronta, 1971. 226 s.

HUSHEGYI, Gábor (ed.): *Transart Communication: Studio erté 1987—2007*. Bratislava: Kalligram, 2008. 296 s. ISBN 978-80-7149-975-6

HUYSEN, Andreas: *Prítomnosť minulého*. Bratislava: Vydavateľstvo Otto Štefánik, 2005. 238 s. ISBN 80-968189-8-8

CH

CHALUPECKÝ, Jindřich: *Na hranicích umění*.

Praha: Prostor/Arkýř, 1990. 200 s.

ISBN 80-85190-06-0

CHALUPECKÝ, Jindřich: *Příbeh Alexa Mlynářčika. P. S.: Zápisky z cesty A. M.*

Vlastným nákladem, 2011. 302 s.

ISBN 859-40-315-0665-2

J

JABLONSKÁ, Beata (ed.): *Osemdesiate: Postmoderna v slovenskom výtvarnom umení 1985—1992.* Bratislava: SNG, 2009. 286 s.

ISBN 978-80-8059-140-3

JAPPE, Elisabeth: *Performance, Ritual, Prozess. Handbuch der Aktionskunst in Europa.* München: Prestel – Verlag, 1993.

220 s. ISBN 3-7913-1300-2

JANČÁR, Ivan: *Milan Pagáč.* Bratislava:

GMB, 2010. 150 s. ISBN 978-80-89340-73-1

JIROUSOVÁ, Věra (zost.): *Rozhovory s Beuysem.* Olomouc: Votobia, 1999. 145 s.

ISBN 80-7198-378-0

JOST, François: *Realita/Fikce – říše klamu.*

Praha: AMU, 2006. 112 s.

ISBN 80-7331-056-2

K

KAPROW, Allan: *Assamblage, Environments and Happenings.* New York: Harry N.

Abrahms, 1966. 324 s.

KAPSOVÁ, Eva / VRBANOVA, Alena / SIKOROVÁ-PUTIŠOVÁ, Mira: *Miroslav Nicz:*

V priamom prenose. Bratislava: K. K. Bagala, 2009. 252 s. ISBN 978-80-8108-023-3

KAYE, Nick: *Site-specific art, Performance, Place and Documentation.* London: Routledge, 2000. 238 s. ISBN 0-145-18558-0

KENNEY, Padric: *Karneval revoluce.* Brno: BB Art, 2005. 376 s. ISBN 80-7341-562-3

KERATOVÁ, Mira (ed.): *Lubomír Ďurček: Situačné modely komunikácie.* Bratislava: SNG, 2013. 236 s. ISBN 978-80-8059-175-5

KNÍŽÁK, Milan: *Akce, po kterých zbyla alespoň nějaká dokumentace 1962—1995.*

Praha: Gallery, 2000. 334 s.

ISBN 80-86010-26-0

KNÍŽÁK, Milan: *Cestopisy.* Praha: Radost, 1990. 190 s. ISBN 80-85189-06-2

Kol. aut.: *Za socialistické umenie.* Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1974. 168 s.

KOMOROVSKÝ, Ján (ed.): *Religionistika a náboženská výchova: Terminologický a výkladový slovník.* Bratislava: F. R. & G.

a spol., 1997. 422 s. ISBN 80-85508-36-2

KOŘÁN, Jaroslav / OS LZLÝ, Petr (zost.): *Living Theatre.* Praha: Jazzpetit, 1982. 282 s.

KOVÁČ, Dušan: *Dejiny Slovenska.* Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2007. 422 s. ISBN 978-80-7106-899-0

KUSÝ, Miroslav: *Eseje.* Bratislava: Archa, 1991. 242 s. ISBN 80-7115-007-X

KWON, Miwon: *One place after another: Site-specific art and location identity.*

Cambridge: The MIT Press, 2004. 218 s.

ISBN 0-262-11265-5

L

LEHMANN, Hans-Thies: *Postdramatické divadlo.* Bratislava: Divadelný ústav, 2007.

366 s. ISBN 978-80-88987-81-9

LIPOVETSKY, Gilles: *Éra prázdnoty: Úvahy o súčasnej individualizmu.* Praha: Prostor, 1998. 272 s. ISBN 80-85190-74-5

LIPPARD, Lucy R.: *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972.*

Los Angeles: University of California Press, 1997. 272 s. ISBN 0-520-21013-1

LUCIE-SMITH, Edward: *Art in the Seventies.* London: Phaidon Press, 1980. 128 s.

ISBN 0-8104-9194-0

LURKER, Manfred (ed.): *Slovník symbolů.*

Praha: Knižní klub, 2005. 614 s.

ISBN 80-242-1588-8

LYNCH, Kevin: *Obraz města*. Praha: Bona Polygon, 2004. 224 s. ISBN 80-7273-094-0
LYOTARD, Jean-François: *O postmodernis-
mu*. Praha: Filosofický ústav AV ČR, 1993.
202 s. ISBN 80-7007-047-1

M

MANNHEIM, Karl: *Ideologie a utopie*.
Bratislava: Archa, 1991. 358 s.
ISBN 80-7115-022-3
MARTEL, Richard (ed.): *Art Action
1958—1998*. Quebec: Intervention, 2001.
500 s. ISBN 2-920500-19-8
MATUŠTÍK, Radislav: *...predtým. Prekročenie
hraníc 1964—1971*. Žilina: PGU, 1994. 215 s.
ISBN 80-88730-08-2
MATUŠTÍK, Radislav: *Terén: Alternatívne
akčné zoskupenie 1982—1987*. Bratislava:
SCCA Slovensko, 2000. 270 s.
ISBN 80-968089-6-6
MAFFESOLI, Michel: *O nomádství*. Praha:
Prostor, 2002. 270 s. ISBN 80-7260-069-9
MARCELLI, Miroslav: *Mesto vo filozofii*.
Bratislava: Kalligram, 2011. 188 s.
ISBN 978-80-8101-400-0
MARCUS, Greil: *Stopy rtěnky*. Olomouc:
Votobia, 1998. 428 s. ISBN 80-7198-417-5
MARCUSE, Herbert: *Jednorozměrný člověk*.
Praha: Naše vojsko, 1991. 190 s.
ISBN 80-206-0075-2
McLUHAN, Marshal: *Jak rozumět médiím*.
Praha: Mladá fronta, 2011. 400 s.
ISBN 978-80-204-2409-9
MERLEAU-PONTY, Maurice: *Primát vnímání
a jeho filosofické důsledky*. Praha: Togga,
2011. 82 s. ISBN 978-80-87258-72-9
MERLEAU-PONTY, Maurice: *Viditelné
a neviditelné*. Praha: OIKOYMENH, 1998.
278 s. ISBN 80-7298-098-X
MILLS, Charles Wright: *Sociologická
imaginace*. Praha: Mladá fronta, 1968. 222 s.

MIHALÍK, Juraj: *Spomienky na zlyhanie*.
Bratislava: Príroda, 1993. 196 s.
ISBN 80-07-00580-3
MORGANOVÁ, Pavlína: *Akční umění*.
Olomouc: Nakladatelství J. Vacl, 2009. 278 s.
ISBN 978-80-904149-1-4
MORPURGO-TABLIGUE, Guido: *Současná
estetika*. Praha: Odeon, 1985. 552 s.
MUDROCH, Marián / TÓTH, Dezider (zost.):
Otvorený ateliér 1970. Bratislava: SCCA
Slovensko, 2000. 142 s.
ISBN 80-89009-02-6
MUSIL, Jiří: *Sociologie soudobého města*.
Praha: Svoboda, 1967. 322 s.

N

NORBERG-SCHULZ, Christian: *Genius loci:
K fenomenologii architektury*. Praha: Odeon,
1994. 220 s. ISBN 80-207-0241-5
NYMAN, Michael: *Experimentálna hudba:
Cage a iný*. Bratislava: Hudobné centrum,
2007. 214 s. ISBN 978-80-88884-93-4

O

OHR, Roberto: *Phantom Avantgarde: Eine
Geschichte der Situationistischen Internationale
und der Modern Kunst*. Hamburg: Galerie van
de Loo, 1990. 334 s. ISBN 3-89401-168-8
ORAVCOVÁ, Jana: *Ekonomie tela v umelecko-
historických a teoretických diskurzoch*.
Bratislava: VŠVU / Slovart, 2011. 208 s.
ISBN 978-80-556-0439-8
ORIŠKOVÁ, Mária: *Dvojhlasné dejiny umenia*.
Bratislava: Petrus, 2002. 205 s.
ISBN 80-88939-51-8

P

PATOČKA, Jan: *Tělo, společenství, jazyk, svět*.
Praha: OIKOYMENH, 1995. 204 s.
ISBN 80-85241-90-0
PAŠKA, Pavol (red.): *Dejinné poučenie KSC*

a kultúra. Bratislava: Pravda, 1983. 284 s.
PERNIOLA, Mario: *Estetika 20. storočia*. Praha: Karolinum, 2000. 170 s. ISBN 80-246-0213
PETRUSEK, Miroslav: *Společnosti pozdní doby*. Praha: SLON, 2006. 460 s.
ISBN 80-86429-63-6

PETŘIVÝ, Tomáš: *Hra o všechno*. Bratislava: F. R. & G., 2005. 158 s. ISBN 80-85598-60-5
PIOTROWSKI, Piotr: *In the Shadow of Yalta*. London: Reaktion Books, 2009. 488 s.
ISBN 9-781-86189-438-0

PHELAN, Peggy: *Unmarked: The Politics of Performance*. London: Routledge, 1993. 246 s.
ISBN 0-415-06821-5

PLEVZA, Viliam (red.): *Dejinné poučenie*. Bratislava: Pravda, 1979. 320 s.

POSTMAN, Neil: *Ubavit se k smrti*. Praha: Mladá fronta, 2010. 206 s.
ISBN 978-80-204-2206-4

PÖRTER, Paul: *Experimentální divadlo*. Praha: Orbis, 1965. 176 s.

R

RESTANY, Pierre: *Inde*. Bratislava: SNG, 1994. 284 s. ISBN 80-85188-08-2

REZEK, Petr: *Tělo, věc a skutečnost v současném umění*. Praha: Jazzpetit, 1982.

RICOEUR, Paul: *Filosofie vůle I.: Fenomenologie svobody*. Praha: OIKOYMENH, 2001. 528 s. ISBN 80-7290-033-5

RUSH, Michael: *New Media in Late 20. Century Art*. London: Thames & Hudson, 1999. 224 s. ISBN 0-500-20329-6

RUSINOVÁ, Zora (ed.): *20. storočie: Dejiny Slovenského výtvarného umenia*. Bratislava: SNG, 2000. 638 s. ISBN 80-8059-031-1

RUSINOVÁ, Zora (ed.): *Šestdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení*. Bratislava: SNG, 1995. 395 s. ISBN 80-85188-58-9

RUSINOVÁ, Zora: *Umenie akcie 1965–1989*. Bratislava: SNG, 2001. 318 s.

ISBN 80-8059-054-0

RUSNÁKOVÁ, Katarína: *História a teória mediálneho umenia na Slovensku*. Bratislava: VŠVU, 2006. 300 s. ISBN 80-89259-04-9

S, Š

SALNER, Peter: *Premeny Bratislavy 1939–1993*. Bratislava: SAV, 1998. 134 s.
ISBN 80-224-0496-9

SIMMEL, Georg: *O podstate kultúry*. Bratislava: Kalligram, 2003. 222 s.
ISBN 80-7149-604-9

SCHECHNER, Richard: *Performancia: teórie, praktiky, rituály*. Bratislava: Divadelný ústav, 2009. 340 s. ISBN 978-80-89369-11-9

SCHIMMELL, Paul (ed.): *Out of Action: Between Performance and Object*. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1998. 366 s. ISBN 3-89322-956-2

STRÝKO, Marcel: *Za vlastný život*. Košice: Nadácia Slavomíra Stračára, 1996. 204 s.
ISBN 80-967492-5-0

ŠIMEČKA, Milan: *Konec nehybnosti*. Praha: Lidové noviny, 1990. 182 s.
ISBN 80-7106-001-1

ŠIMEČKA, Milan: *Obnovenie poriadku*. Bratislava: Archa, 1990. 212 s.
ISBN 80-7108-002-0

ŠIMEČKA, Milan: *Kruhová obrana*. Bratislava: Archa, 1992. 258 s. ISBN 80-7115-032-0

ŠKLOVSKIJ, Viktor: *Theorie prózy*. Praha: Melantrich, 1948. 282 s.

ŠTRAUS, Tomáš: *Slovenský variant moderny*. Bratislava: Pallas, 1992. 288 s.
ISBN 80-7095-013-7

ŠTRAUS, Tomáš: *Umenie dnes*. Bratislava: Pallas, 1968. 186 s.

ŠTRAUS, Tomáš: *Provokácie*. Bratislava: H&H, 1996. 274 s. ISBN 80-88700-25-6

ŠTRAUS, Tomáš: *Tri otázky: Od päťdesiatych k osemdesiatym rokom*. Bratislava: Pallas,

1993. 218 s. ISBN 80-7095-018-8
ŠTRAUS, Tomáš: *Utajená korešpondencia*.
Bratislava: Kalligram, 1999. 184 s.
ISBN 80-7149-275-2
ŠVÁCHA Rostislav / PLATOVSKÁ, Marie
(eds.): *Dějiny českého výtvarního umění
1958/2000 [VI/1]*. Praha: Academia, 2007.
528 s. ISBN 978-80-200-1487-X

T

TÓTH, Dezider / MELUŠ, Boris (eds.): *Nie
som autor, som metafora*. Bratislava: O.K.O.,
2011. 472 s. ISBN 978-80-88805-09-0

V

VANĚK, Miroslav (ed.): *Mocní a bezmocní?
Politické elity a disent v období tzv. normaliza-
ce*. Praha: Prostor, 2006. 410 s.
ISBN 80-7260-161-X
VAYNE, Paul: *Jak se píšou dějiny*. Červený
Kostelec: Pavel Mervart, 2010. 444 s.
ISBN 978-80-87378-26-7

W

WALDENFELS, Bernhard: *Znepokojivá
zkušenost cizího*. Praha: OIKOYMENH, 1998.
288 s. ISBN 80-86005-49-6
WARR, Tracey / JONES, Amelia (eds.): *The
Artist's body*. London: Phaidon Press, 2000.
304 s. ISBN 0-7148-3502-1
WELSCH, Wolfgang: *Estetické myslenie*.
Bratislava: Archa, 1993. 168 s.
ISBN 80-7115-063-0

Z, Ž

ZÁBRODSKÁ, Kateřina: *Variace na gender:
Postrukturalismus, diskurzivní analýza
a genderová identita*. Praha: Academia, 2009.
198 s. ISBN 978-80-200-1752-9
ZÁLEŠÁK, Ján: *Umění spolupráce*. Praha:
AVU / Brno: Masarykova Univerzita, 2011.

292 s. ISBN 978-80-87108-26-0 (AVU),
ISBN 978-80-65707-4 (MU)
ZHOŘ, Igor / HORÁČEK, Radek / HAVLÍK,
Vladimír: *Akční tvorba*. Olomouc: Pedagogic-
ká fakulta Univerzity Palackého, 1991. 96 s.
ISBN 80-7067-074-6
ZUSKA, Vlastimil: *Mimésis – fikce – distance*.
Praha: Triton, 2002. 146 s.
ISBN 80-7254-285-0
ŽIŽEK, Slavoj: *Mluvil tu někdo o totalitaris-
mu?* Praha: Tranzit, 2007. 274 s.
ISBN 80-903452-8-X

ANTOLÓGIE A ZBORNÍKY

A

AJVAZ, Michal / HAVEL, Ivan / MITÁŠOVÁ,
Monika (eds.): *Prostor a jeho člověk*. Praha:
Vesmír, 2004. 326 s. ISBN 80-85977-60-5
AUSLANDER, Philip (ed.): *Performance:
Critical Concepts in Literary and Cultural
Studies, I—IV*. London: Routledge, 2003.
ISBN 0-415-25511-2

B

BALADRÁN, Zbyněk / HAVRÁNEK, Vít
(eds.): *Atlas transformace*. Praha: Tranzit,
2009. 812 s. ISBN 978-80-87259-03-0
BARTOŠOVÁ, Zuzana (ed.): *Očami X: Desat
autorov o súčasnom slovenskom výtvarnom
umení*. Bratislava: Ornan, 1996. 255 s.
ISBN 80-967545-2-1
BESKID, Vladimír (ed.): *Tretia tehla*. Trnava:
GJK, 2007. 112 s. ISBN 978-80-85132-52-6
BISHOP, Claire (ed.): *Participation*. Cambrid-
ge: MIT Press – London: Whitechapel, 2006.
208 s. ISBN 978-0262524643
BUDAJ, Ján (ed.): *3SD*. Bratislava, 1988.
2. vyd. Samizdat, nepag.
BUDAJ, Ján (ed.): *Info DSIP*. Bratislava, 1981.

Samizdat, nepag.

BÜSCHER, Barbara / HORÁKOVÁ, Jana:
Imaginary spaces: Prostor – médiá – performance. Praha: KLP, 2008. 232 s.
ISBN 978-80-86791-44-9

C

CÍSAŘ, Karel (ed.): *Co je fotografie?* Praha:
Herrmann & synové, 2004. 365 s.
ISBN 80-239-5169-6

D

DORŮŽKA, Petr (zost.): *Hudba na pomezí*.
Praha: Panton, 1991. 294 s.
ISBN 80-7039-125-1

G

GÁL, Egon / MARCELLI, Miroslav (eds.): *Za zrkadlom moderny*. Bratislava: Archa, 1991.
320 s. ISBN 80-7115-025-8

GERŽOVÁ, Jana / TATAI, Erzsébet (eds.):
Konceptuálne umenie na zlome tisícročí.
Bratislava: SCCA Slovensko, 2002. 174 s.
ISBN 80-968902-0-4

GERŽOVÁ, Jana (ed.): *Slovenské výtvarné umenie 1949–1989 z pohľadu dobovej kritiky*,
Bratislava: VŠVU, 2006. 504 s.
ISBN 80-89259-07-6

H

HARRISON, Charles / WOOD, Paul (eds.):
Art in Theory 1900–2000. Oxford: Blackwell
Publishing, 2001. 1258 s.
ISBN 978-0-631-22703-3

HAVRÁNEK, Vít (ed.): *Akce, slovo, pohyb, prostor*. Praha: GHMP, 1999. 508 s.
ISBN 80-7010-074-5

HIRŠAL Josef / GRÖGEROVÁ, Bohumila:
Slovo, písmo, akce, hlas. Praha: Československý spisovatel, 1967. 242 s.

HLAVÁČEK, Ludvík (ed.): *Umělecké dílo ve*

veřejném prostoru. Praha: SCCA Praha, 1997.
80 s.

HOPTMAN, Laura / POSPISZYL, Tomáš
(eds.): *Primary documents: A Sourcebook for Eastern and Central Europe Art since the 1950*.
New York: The Museum of Modern Art, 2002.
376 s. ISBN 0-87070-361-7

I

IRWIN (ed.): *East Art Map: Contemporary Art and Eastern Europe*. London: Afterall, 2006.
526 s. ISBN 1-84638-005-7

J

JOHNSTONE, Stephen (ed.): *Everyday: Documents of Contemporary Art*. London:
Whitechapel, 2008. 240 s.
ISBN 978-0-262-60074-3

KARUL, Róbert / MURÁNSKÝ, Martin /
VYDROVÁ, Jaroslava (eds.): *Vnímat, konať, myslieť*. Bratislava: Filozofický ústav SAV,
2008. 264 s. ISBN 978-80-969770-2-4

K

KMEŤ, Norbert / MARUŠIAK, Juraj (zost.):
Slovensko a režim normalizácie. Prešov:
Vydavateľstvo Michala Vaška, 2003. 304 s.
ISBN 80-7165-390-X

KOKLESOVÁ, Bohunka (ed.): *Vhľadani prameňov*. Bratislava: VŠVU, 2010. 183 s.
ISBN 978-80-89259-48-9

KOLESÁR, Zdeno / MRENICOVÁ, Luba
(eds.): *Umenie šesťdesiatych rokov: Zborník prednášok o výtvarnom umení a architektúre*.
Bratislava: VŠVU, 1995. 62 s.
ISBN 80-88675-15-4

KOLESÁR, Zdeno / MRENICOVÁ, Luba
(eds.): *Umenie sedemdesiatych rokov*.
Bratislava: VŠVU, 1997. 72 s.
ISBN 80-88675-48-0

KREKOVIČ, Eduard / MANNOVÁ, Elena /

KREKOVIČOVÁ, Eva (zost.): *Mýty naše slovenské*. Bratislava: Premedia Group / SAV, 2013. 246 s. ISBN 978-80-8159-026-9

KULKA, Tomáš / CIPORANOV, Denis (eds.): *Co je umění?* Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010. 438 s. ISBN 978-80-87378-46-5

M

MICHALOVIČ, Peter (ed.): *Subjekt – autor – audiórium*. Bratislava: SCCA Slovensko, 1997. 290 s. ISBN 80-967254-6-7

MRENICOVÁ, Ľubica / ČARNÝ, Ladislav (eds.): *Podoby súčasného umenia: Zborník prednášok o súčasnom výtvarnom umení a architektúre*. Bratislava: VŠVU, 1994. 56 s. ISBN 80-88675-05-7

MURIN, Michal (zost.): *Avalanches 1990–1995*. Bratislava: SNEH, 1995. 216 s. ISBN 80-967206-4-3

N

NOSEK, Jiří (ed.): *Hra, veda a filosofie*. Praha: Filosofia, 2006. 247 s. ISBN 80-7007-222-9

P

PANOUSHKOVÁ, Markéta (ed.): *Člověk a město – problém identity*. Hradec Králové: Gaudeamus, 1998. 64 s. ISBN 80-7041-638-6

PETŘÍČEK, Miroslav (zost.): *Myšlení o divadle II*. Praha: Herrmann & synové, 1993. 132 s.

R

RUSINOVÁ, Zora / MRENICOVÁ, Ľuba (eds.): *Na križovatke kultúr?* Bratislava: SNG, 2002. 176 s. ISBN 80-8059-059-1

S

SANDFORD, R. Marillen (ed.): *Happenings*

and Other Acts. London: Routledge, 1995.

398 s. ISBN 0-415-09935-8

STILES, Kristine / SELZ, Peter (eds.): *Theories and Documents of Contemporary Art*. Los Angeles: University of California Press, 1996. 1004 s. ISBN 978-052020253-5

SRP, Karel (zost.): *Minimal & Earth & Concept Art I, II*. Praha: Jazzpetit, 1982. 606 s.

U

URBAN, Petr (ed.): *Fenomenologie tělesnosti*. Praha: Filosofie, 2011. 222 s. ISBN 978-80-7007-350-6

V

VACKOVÁ, Barbora / FERENČUHOVÁ, Slavomíra (eds.): *Československé mesto včera a dnes*. Brno: Muni press, 2010. 282 s. ISBN 978-80-210-5308-3

KATALÓGY

B

BESKID, Vladimír: *Peter Kalmus – Monopolia*. Banská Bystrica: Štátna galéria, 1995. Nepag. ISBN 80-88681-20-0

BROOKHART-BAYER, Melissa / DAWSEY, Jill: *Walking n the City*. Kunsthalle Fridericia-num, 2003. 28 s. ISBN 3-927015-33-4

BROZMAN, Dušan (zost.): *Zo slovenského konceptuálneho umenia*. Budapešť: Slovenský inštitút v Budapešti, 2008. Nepag.

C, Ć

CALUSEN, Barbara (ed.): *After the Act*. Wien: MuMoK, 2005. 140 s. ISBN 978-3-902490-21-6

ČARNÁ, Daniela: *Igor Kalný: Vstup do ticha*. Bratislava: GMB, 2005. Nepag. ISBN 80-88762-2

ČARNÁ, Daniela / GREGOROVÁ, Lucia:
Mapy: Umelecká kartografia v strednej Európe 1960—2011. Bratislava: GMB, 2011. Nepag.
ISBN 978-80-89340-27-9
ČIHÁKOVÁ-NOSHIRO, Vlasta (ed.): *Umění akce*. Praha: Mánes, 1991. 28 s.

F
FRIEDMAN, Ken / FRANK, Peter: *Young Fluxus*. New York: Open Studio, 1982. Nepag.

G
GREGOR, Richard / GREGOROVÁ-STACHOVÁ, Lucia: *Peter Bartoš*. Nitra: Nitrianska galéria, 2001. Nepag. ISBN 80-85746-17-4

H
HANEL, Olaf / KNÍŽÁK, Milan: *Fluxus: Se sbírek Marie a Milana Knížákových*. Praha: České muzeum výtvarného umění v Praze, 1996. 48 s. ISBN 80-7056-040-1
HAVLÍK, Vladimír: *Yesterday*. Praha: Galerie Parellel, 2009. 78 s.
ISBN 978-80-904385-0-7

HRABUŠICKÝ, Aurel (zost.): *Pavol Breier – Fotografie odinakaľ*. Bratislava: ObKaSS, 1990. Nepag.

HUSHEGY, Gábor: *Bartusz*. Bratislava: Kalligram, 2004. 80 s. ISBN 80-968886-33

M
MACEK, Václav / HRABUŠICKÝ, Aurel: *Peter Rónai – In medias res*. Bratislava: Fotofo, 2000. 110 s. ISBN 80-85739-22-4

MATUŠTÍK, Radislav / VRBANOVA, Alena: *Juraj Bartusz: Retrospektíva*. Banská Bystrica: Štátna galéria, 1992. 46 s.
ISBN 80-90522-4-X

MORGANOVÁ, Pavlína / HLADÍK, Lumír: *Lumír Hladík*. Praha: Galerie SVIT, 2011. 100 s. ISBN 978-80-260-0383-0

O
ONDÁK, Roman (ed.): *Július Koller: Univerzálne futurologické operácie*. Köln: Kölnische Kunstverein / Tranzit, 2003. Nepag. ISBN 3-88375-744-6

P
PEJIĆ, Bojana / ELLIOTT, David (eds.): *After the Wall*. Stockholm: Moderna Museet, 1999. 260 s. ISBN 91-7100-606-0
POTŮČKOVÁ, Alena / NEUMANN, Ivan / HANEL, Olaf: *Umění zastaveného času: Akce, koncepty, události*. Praha: ČMVU, 1996. 118 s. ISBN 80-7056-050-9

S
SNOPKO, Ladislav / FERUS, Viktor: *Archeologické pamiatky a súčasnosť*. Bratislava: MSPSaOP, 1984. 76 s.
SNOPKO, Ladislav / ORAVEC, Juraj: *Pamiatky a súčasnosť*. Bratislava: MSPSaOP, 1985. 90 s.

SRP, Karel: *Karel Miller, Petr Štembera, Jan Mlčoch, 1970—1980*. Praha: GHMP, 1998. 86 s. ISBN 80-7010-056-7

SZEEMANN, Harald (zost.): *Happening & Fluxus*. Köln: Kölnischen Kunstverein, 1970. Nepag.

T
TÓTH, Dezider (zost.): *Dezider Tóth 67—94*. Bratislava: O.K.O., 1994. 108 s.
ISBN 80-900939-9-X

ŠTÚDIE, ČLÁNKY, ROZHOVORY

A
ANDREJČÁKOVÁ, Eva (zost.): *Mám rád makovník: Rozhovor s Otisom Laubertom*. In: *Domino fórum*, roč. 11, 2002, č. 2, s. 14.

ISSN 1335-4426

ARCHLEBOVÁ, Tamara (zost.): Peter Rónai: Návšteva v ateliéri. In: *Výtvarný život*, roč. 34, 1989, č. 5, s. 39–41.

ARCHLEBOVÁ, T.: Podzemná univerzita v Bratislave. In: *Kultúrny život*, roč. 14, 4. apríl 2001, s. 4–5.

ARCHLEBOVÁ, Tamara: Príspevok k problematike konceptuálneho umenia na Slovensku. In: SRNENSKÁ, Dagmar (ed.): *Súčasná výtvarné umenie*. Bratislava, 1989, s. 98–132.

B

BARBER, Bruce: The Social Performer. In: *Performance*. Samizdatový zborník, nepag.

BARTOŠ, Peter: Z autorských programov a akcií. In: *Výtvarný život*, roč. 15, 1970, č. 8, s. 40–41.

BARTOŠOVÁ, Zuzana: Askéza privilegovaných. In: *Umenie Slovenska – jeho historické funkcie*. Bratislava: Ústav dejín umenia SAV, 1999, s. 121–133. ISBN 80-968295-0-5

BARTOŠOVÁ, Zuzana: From the Scene to the Clandestine. In: *ARS*, roč. 41, 2008, č. 2, s. 209–227. ISSN 0044-9008

BARTOŠOVÁ, Zuzana: Neoficiálna výtvarná scéna na Slovensku medzi Chartou '77 a nežnou revolúciou. In: SNOPKO, Ladislav / BARTOŠOVÁ, Zuzana: *Dotyky a spojenia*. Bratislava: ORMAN, 2002, s. 15–38. ISBN 80-967816-9-3

BARTOŠOVÁ, Zuzana: Slovenská neoficiálna výtvarná scéna 70. a 80 rokov z aspektu literatúry a terminológie. In: BELOHRADSKÁ, Lúba (ed.): *Cesty a príbehy moderného umenia 2*. Bratislava: Združenie historikov moderného umenia, 2002, s. 24–58.

ISBN 80-968872-6-2

BÁTOROVÁ, Andrea: Ad: K problematike kategorizácie HAPPSOC I.: Koncept?

Happening? „Cisárove nové šaty“ alebo samostatná kategória? In: *Jazdec*, roč. 2, 2009, č. 1, s. 3. ISSN 1338-077X

BÁTOROVÁ, Andrea: Považujete akčné umenie za revolučné? Rozhovor Andrey Bátorovej s Luciou Gregorovou-Stachovou. In: *Profil*, roč. 8, 2001, č. 3, s. 30–39. ISSN 1335-9770

BÁTOROVÁ, Andrea: Rozhovor Andrey Bátorovej s Alexom Mlynárčikom. In: *Profil*, roč. 16, 2009, č. 3–4, s. 116–137.

ISSN 1335-9770

BÁTOROVÁ, Andrea: Zopakovať jedinečné? Rozhovor Andrey Bátorovej so Zorou Rusinovou. In: *Profil*, roč. 8, 2001, č. 3, s. 16–29. ISSN 1335-9770

BESKID, Vladimír: Osobnosti výtvarného diania na východnom Slovensku a jeho súčasné problémy. In: KEKEŇÁK, Mikuláš (red.): *Múzeum V. Löfflera – zborník činnosti*. Košice: Múzeum V. Löfflera, 1999, nepag.

BIEMEL, Walter: Jev, zdaj a fenomén v umení. In: CHVATÍK, Ivan / KOUBA, Pavel (eds.) *Fenomén jako filosofický problém*. Praha: OIKOYMENH, 2000, s. 357–368. ISBN 80-7298-010-6

BISHOP, Claire: Řízení reality: Spolupráce a participace v současném umění. In: *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, roč. 1, 2007, č. 1, s. 9–26. ISSN 1802-8918

BOURRIAUD, Nicolas: Vztahová estetika. In: *Umělec*, 2002, č. 4, s. 86–91.

BUDAJ, Ján: Realizované a pripravované situácie – niektoré príklady. In: *Flash art*, roč. 3, 2009, č. 10, s. 46–47. ISSN 1336-9644

BUDAJ, Ján: Voľné rozprávanie o neznámej kultúre. In: BELOHRADSKÁ, Lúba (ed.): *Cesty a príbehy moderného umenia 2*. Bratislava: Združenie historikov moderného umenia, 2002, s. 58–63.

ISBN 80-968872-6-2

BURDA, Vladimír: Exil a utopie: Osudy pražského happeningu. In: *Výtvarná práce*, roč. 15, 1968, č. 18, s. 10–11.

BURDA, Vladimír: Happening ve smyčce. In: *Výtvarná práce*, roč. 15, 1968, č. 9, s. 1, 10.

C, Ć

CERTEAU, Michel de: Procházka městem. In: *Labyrint Revue*, 1999, č. 5–6, s. 170–173. ISSN 1210-6887

CERTEAU, Michel de: Vynalézání každodennosti. In: BENSA, Alban / HUBINGER, Václav (eds.): *Město: Cahiers du Cefres, Antologie francouzských společenských věd*. Praha: Francouzský ústav pro výzkum v společenských vědách, 1996, s. 77–96. ISBN 80-901759-7-X

CYPRICH, Róbert: Čas slnka. In: *Mladá tvorba*, roč. 14, 1969, č. 10, s. 22–25.

ČERNÝ, Jiří: Filosofický problém hry. In: *Filosofický časopis*, roč. 15, 1967, č. 5, s. 655–666.

ČIHÁKOVÁ-NOSHIRO, Vlasta: Performance jako morální postoj. In: *Ateliér*, roč. 3, 1990, č. 12, s. 8.

ČIHÁKOVÁ-NOSHIRO, Vlasta: Umění akce a fotografie, tvorba nových médií v průběhu 70. a 80. let. In: *Výtvarné umění*, 1990, č. 4, s. 48–54. ISSN 0139-9365

ČIHÁKOVÁ-NOSHIRO, Vlasta: Umění jako postoj: On-to-logické doteky. In: *Výtvarné umění*, 1991, č. 4, s. 15–30. ISSN 0862-9927

D

DEBORD, Guy: Zpráva o konstrukci situací a o podmínkách organizace a působení mezinárodní tendence. In: *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, roč. 2, 2008, č. 4–5, s. 6–30. ISSN 1802-8918

DELEUZE, Gilles / GUATTARI, Félix: 28. listopad – Jak ze sebe udělat tělo bez

orgánů? In: *Tisíc plošin: Kapitalismus a schizofrenie II*. Praha: Herrmann & synové, 2010, s. 171–189. ISBN 978-80-87054-25-3

E

ECO, Umberto: O zrcadlech. In: *O zrcadlech a jiné eseje*. Praha: Mladá fronta, 2002, s. 13–50. ISBN 80-204-0959-9

EURINGER-BÁTOROVÁ, Andrea: Celebration, Festival, and Holiday in Former Czechoslovakia in 1960s and 1970s as Art Forms for Alternative and Non-Official Art. In: *Centropa*, roč. 12, 2012, č. 1, s. 77–91. ISSN 1532-5563

F

FERENČUHOVÁ, Slavomíra: Komplikovaná vec. In: *Anthropos*, roč. 4, 2007, č. 2, s. 59–64. ISSN 1336-5541

FERENČUHOVÁ, Slavomíra: Město – zvláštní sociologický pohled. In: *Pandora*, 2009, č. 19, s. 114–119. ISSN 1801-6782

FORET, Martin: Čím větší fikce, tím blíže realitě aneb diskurs imediace jako princip relativistické reprezentace či hyperreálné simulace? In: KARUL, Róbert / PORUBJAK, Matúš (eds.): *Realita a fikcia*. Bratislava: Filozofický ústav SAV, 2009, s. 131–137. ISBN 978-80-970303-0-8

FOUCAULT, Michel: O jiných prostorech. In: *Myšlení vnějšku*. Praha: Herrmann & synové, 1996, s. 71–86.

G

GAZDÍK, Igor: Pokus o fiktívnu typológiu futbalového zápasu. In: *Výtvarný život*, roč. 35, 1990, č. 9, s. 51.

GREGOR, Richard: Happsoc abstraktný významom. In: *Jazdec*, roč. 1, 2009, č. 1, s. 4. ISSN 1338-077X

GREGOROVÁ-STACHOVÁ, Lucia: Akčné

umenie 1965–1989 v SNG. In: *Dart*, roč. 3, 2001, č. 1–2, s. 45–51. ISSN 1335-5465

GRŮŇ, Daniel: Kozmos slovenskej neoavantgardy: Medzi utópiou, fikciou a politikou. In: *Crossing 68/89*. Berlin: Metropol Verlag, 2008, s. 136–153. ISBN 978-3-940938-08-4

GRŮŇ, Daniel: Rozhovor o výtvarnom umení: Rozhovor s Tomášom Štrausom. In: *Kritika & Kontext*, roč. 10, 2005, č. 30, s. 74–85. ISSN 1335-1710

H

HARLEY, John Brian: Mapy, vedomí a moc. In: FILIPOVÁ, Marta / RAMPLEY, Matthew (eds.): *Možnosti vizuálnych štúdií*. Brno: Barrister & Principal, 2008, s. 185–212. ISBN 978-80-87029-26-8

HEIDEGGER, Martin: Umění a prostor. In: *Výtvarné umění*, 1991, č. 2, s. I–II. ISSN 0139-9365

HIGGINS, Dick: Postmoderní performance. In: *Výtvarné umění*, 1991, č. 4, s. 73–76. ISSN 0863-9927

HRABUŠICKÝ, Aurel (zost.): Július Koller: Návšteva v ateliéri. In: *Výtvarný život*, roč. 34, 1989, č. 9, s. 40–42.

HRABUŠICKÝ, Aurel: Šesťdesiate roky Stana Filka. In: *Galéria: Ročenka Slovenskej národnej galérie*. Bratislava: SNG, 2009, s. 45–68. ISBN 978-8059-156-4

CH

CHALUPECKÝ, Jindřich: Experimentální umění: Happeningy, events, de-koláže. In: *Výtvarná práce*, roč. 13, 1966, č. 9, s. 1, 7.

CHALUPECKÝ, Jindřich: Fluxus. In: *Vokno*, roč. 3, 1981, č. 4, s. 32–37.

CHALUPECKÝ, Jindřich: Happening a spol. In: *Sešity pro literaturu a diskusy*, roč. 4, 1969, č. 33, s. 13–16.

CHALUPECKÝ, Jindřich: Umění, šílenství,

zločin. In: *Sešity pro mladou literaturu*, roč. 2, 1967, č. 11, s. 205–207.

CHALUPECKÝ, Jindřich: Úzkou cestou. In: *Výtvarné umění*, 1966, č. 6–7, s. 365–371.

J

JANEČEK, Petr: Města a jejich příběhy. In: *Pandora*, 2009, č. 19, s. 129–135. ISSN 1801-6782

JAPPE, Elisabeth: Právo na létání – performance: rituál a postoj. In: *Výtvarné umění*, 1991, č. 4, s. 65–76. ISSN 0863-9927

K

KAPROW, Allan: O performance. In: *Vokno*, roč. 3, 1981, č. 4, s. 41–43.

KAPSOVÁ, Eva: Aktuálnosť umenia akcie. In: *Dart*, roč. 1, 2001, č. 3–4, s. 54–58. ISSN 1335-5465

KASARDA, Martin (zost.): „Nechcel som byť vosková figurína“: Rozhovor s Milanom Adamčiakom. In: *Dotyky*, roč. 8, 1996, č. 7, s. 2–5.

KERATOVÁ, Mira: Vivez sans temps mort. In: *Vlna*, roč. 11, 2009, č. 39, s. 8–16. ISSN 1335-5341

KIRBY, Michael: Nová umělecká forma: Activity. In: *Happening*. Samizdatový zborník, nepag.

KNÍŽÁK, Milan: Performens jako vývoj i jako degenerace. In: *Sborník památce Jiřího Padrtů*. Praha, 1985, Nepag.

KOMANICKÁ, Ivana (zost.): Aj v neoficiálnom umení treba nabúrať monopol: Rozhovor s Michalom Murinom. In: *Romboid*, roč. 46, 2011, č. 2, s. 56–63. ISSN 0231-6714

KONTOVÁ, Helena: Umělci nové performance: Evropsko-americký dialog. In: *Performance*. Samizdatový zborník, nepag.

KOŘÁN, Jaroslav: Happening včera a dnes. In: *Sešity pro mladou literaturu*, roč. 1, 1966,

č. 4, s. 3–13.

KOŤÁTKO, Petr: Umělecké dílo konceptuální. In: *Sešit pro teorii, umění a příbuzné zóny*, roč. 5, 2011, č. 10, s. 42–57. ISSN 1802-8918

KOUBA, Petr: Tělesnost a myšlení na pomezí individuálního bytí. In: *Filosofický časopis*, roč. 56, 2008, č. 5, s. 651–668. ISSN 0015-1831

KOVALČÍKOVÁ, Mária (red.): Skepsa kontra optimizmus I. In: *Výtvarný život*. roč. 35, 1990, č. 7, s. 1–10.

KOVALČÍKOVÁ, Mária (red.): Skepsa kontra optimizmus II. In: *Výtvarný život*, roč. 35, 1990, č. 8, s. 1–12.

KRALOVIČ, Ján: Čo je akcia? Modely umenia akcie. In: JURÍKOVÁ, Erika / TKÁČIK, Ladislav (eds.): *Studia Doctoralia Tyrnaviensia*. Krakov: Spolok Slovákov v Poľsku, 2011, s. 181–199. ISBN 978-83-7490-443-8

KRALOVIČ, Ján: Návod na (ne)použitie. In: BUDDEUS, Hana / DUFKOVÁ, Mariana / JANOŠČÍK, Václav / LOMOVÁ, Johana (eds): *Ad Akta 1. Dějiny umění v rozšířené poli*. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová, 2011, s. 22–31. ISBN 978-80-86863-98-6

KRALOVIČ, Ján: Nutnosť intenzívneho prežívania. (Poznámky k akčnému umeniu v mestskom priestore na Slovensku v 70. rokoch 20. storočia.) In: KUBOVÁ, Bernadeta (red.): *Umenie na Slovensku v historických a kultúrnych súvislostiach 2010*, Trnava: Trnavská univerzita, 2011, s. 215–226. ISBN 978-80-968382-6-4

KRALOVIČ, Ján: Prechádzka ako situačná a komunikačná umelecká aktivita. In: KOMÁREK, Filip / KONEČNÝ, Michal (eds.): *Ani spolu, ani bez sebe... Intermedialita v dejinách umění*. Brno: Masarykova univerzita, 2010, s. 31–36. ISBN 978-80-904654-1-1

KRAVAGNA, Christian: Pracovať na spoločenství: Modely participatívnej praxe.

In: *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, roč. 1, 2007, č. 1, s. 65–80. ISSN 1802-8918

KUSÝ, Miroslav: O čom som rozmýšľal v šesťdesiatych rokoch? In: *Misunderstanding 68/89*. Berlin: Metropol Verlag, 2008, s. 194–204. ISBN 978-3-94098-09-1

L

LIND, Maria: Obrat ke spolupráci. In: *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*. 2007, č. 1–2, s. 41. ISSN 1802-8918

LIPPARD, Lucy R.: Rituál. In: *Konserva/Na hudbu*, 1992, č. 11, s. 6–43.

LIPPARD, Lucy R.: Total Theatre? In: *Art International*, roč. 11, 1967, č. 1, s. 39–44.

LUTHER, Daniel: Tri mýty o jednom meste. In: SOUKUPOVÁ, Blanka (zost): *Evropské město: Identita, symbol, mýtus*. Bratislava: Zing Print, 2010, s. 109–124. ISBN 978-80-88997-44-3

LYOTARD, Jean-François: Zóna. In: *Návrat a jiné eseje*. Praha: Herrmann a synové, 2002, s. 176–190.

M

MAGID, Václav: Konstruovaná situace a její okamžik v čase. In: *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, roč. 2, 2008, č. 4–5, s. 32–60. ISSN 1802-8918

MARCELLI, Miroslav: Michel de Certeau: Objavitel každodennosti. In: *Anthropos*, roč. 4, 2007, č. 2, s. 33–35. ISSN 1336-5541

MARCELLI, Miroslav: Realita fikcie a fikcia reality. In: KARUL, Róbert / PORUBJAK, Matúš (eds.): *Realita a fikcia*. Bratislava: Filozofický ústav SAV, 2009, s. 11–18. ISBN 978-80-970303-0-8

MATEJOV, Fedor: Básnické iniciatívy 1956–1965, In: *Slovenské pohľady*, roč. 104,

1988, č. 4, s. 53.

MATUŠTÍK, Radislav: Performance? In: *Profil*, roč. 3, 1993, č. 3, s. 5—7.

MENSCH, James: Public Space. In: *Continental Philosophy*, roč. 40, 2007, č. 1, s. 31—47. ISSN 1387-2842

MERLEAU-PONTY, Maurice: Vnímání světa. In: NOVOTNÝ, Karel (vyd.): *Co je fenomén?* Červený Kostelec: Pavel Mervart – Praha: OIKOYMENH, 2010, s. 37—83.

ISBN 978-80-87378-24-3 (Mervart),

ISBN 978-80-7298-429-9 (OIKOYMENH)

MLYNÁRČIK, Alex / MATUŠTÍK, Radislav: 60. roky: Rozhovor. In: *Výtvarný život*, roč. 40, 1995, č. 4—5, s. 18—21. ISSN 0139-7214

MOJŽIŠ, Juraj (zost.): Umenie je aj hra s pravidlami: Rozhovor s T. D. In: *Nové slovo*, roč. 7, 1997, č. 24—25, s. 32—33.

MORGANOVÁ, Pavlína: Akční Praha. In: *Ateliér*, roč. 11, 1999, č. 3, s. 7. ISSN 1210-5236

MORGANOVÁ, Pavlína: Fotografie a performance. In: *Fotograf*, roč. 7, 2008, č. 11, s. 3—5. ISSN 1213-9602

MORGANOVÁ, Pavlína (zost.): Rozhovor Pavlíny Morganové s Marinou Abramovičovou. In: *Fotograf*, roč. 7, 2008, č. 11, s. 110—112. ISSN 1213-9602

MUDROVÁ, Dana: Vnímání místa. In: NOVOTNÝ, Karel / FRIDMANOVÁ, Milena (eds.): *Výskumy subjektivity*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2008, s. 143—150. ISBN 978-80-86818-61-0

N

NOVOTNÝ, Karel: Jeden svět nestačí: Merleau-Ponty, Barbaras a meze fenomenologie. In: KUMEŠ, Jan / VRABE, Martin a kol.: *Člověk a jeho svět*. Praha: Filosofia, 2008, s. 365—387. ISBN 978-80-7007-296-7

P

PARR, Mike: Mimo medze (Úvahy o umění performance). In: *Performance*. Samizdatový zborník, nepag.

PETRÁNSKY, Ludo: Ako hodnotiť nové umenie. In: *Práca*, 22. október 1966, s. 3.

PETROVÁ, Eva: Umění situace. In: *Výtvarné umění*, 1968, č. 1—2, s. 59—68.

R

RESTANY, Pierre: Filozofia budúcnosti. In: *Výtvarný život*, roč. 13, 1968, č. 3, s. 116—121.

RICHARDSON, Brenda: Terry Fox. In: *Někde Něco 6: Studie a články*. Samizdat, nepag.

ROBBINS, S. Eugenia: Performing Art. In: *Art in America*, 1966, č. 4, s. 107—110.

ROSENBAACH, Rachel (Michal Murin): Performance na Slovensku a v Čechách. In: *Ateliér*, roč. 9, 1997, č. 1, s. 9. ISSN 1210-5236

RUSINOVÁ, Zora: Reč tela a iné čítanie. In: *Galéria 2003: Ročenka Slovenskej národnej galérie*. Bratislava: SNG, 2003, s. 9—30. ISBN 80-8059-093-1

RUSINOVÁ, Zora: Súznenia a kontradikcie kolektívnych programov v slovenskom umení 1970—1989, In: ŠEVČÍK, Jiří / MORGANOVÁ, Pavlína (eds.): *České umění 1939—1999: Programy a impulzy*. Praha: VVP AVU, s. 76—85.

S, Š

SENNETT, Richard: Veřejný prostor. In: *Zlatý řez*, zima 2009/jar 2010, č. 2, s. 4—7. ISSN 1210-4760

SCHÜTZ, Heinz: Performance a avantgardismus. In: *Výtvarné umění*, 1991, č. 3, s. 34—42. ISSN 0863-9927

SIKOROVÁ, Eugénia: Umenie na okraji: Poznámky k situácii slovenského výtvarného umenia v r. 1970—1990, In: KUSÁ, Jolana / ZAJAC, Peter (zost.): *Prítomnosť minulosti*,

minulost prítomnosti. Bratislava: Nadácia Milana Šimečku, 1996, s. 96–125. ISBN 80-967156-8-2

SITÁR, Anton: „Výskum“ na čudnom mieste. In: *Práca*, roč. 21, 1966, č. 21 (18. 10.), s. 5.

SONTAG, Susan: Happenings: an Art of Radical Juxtaposition. In: *Against interpretation and Other Essays*. New York: Strauss & Giromy 1967, s. 263–274.

SUMMERS, David: Reálna metafora: pokus o novou definíciu „konceptuálneho“ zobrazení. In: KESNER, Ladislav (ed.): *Vizuálna teorie*. Jinočany: H&H, 2005, s. 121–154. ISBN 80-7319-043-5

SZOMBATHY, Bálint: Akčné umenie v bývalej Juhoslávii a v jej nástupníckych štátoch v rokoch 1969–1999, In: *Dart*, roč. 2, 2000, č. 2–3, s. 59–67. ISSN 1335-5465

SZOMBATHY, Bálint: Východoeurópske telo. In: *Dart*, roč. 2, 2000, č. 1, s. 33–36. ISSN 1335-5465

ŠIMEČKA, Milan: Naš soudruh Winston Smith. (Československý doslov k románu Georga Orwella: 1984). In: ORWELL, Georg: *1984*, Praha: Naše vojsko, 1991, s. 196–268. ISBN 80-206-0256-9

ŠTRAUS, Tomáš: K otázke premeny „umenia diela“ na „umenie čin“. In: *Výtvarný život*, roč. 12, 1967, č. 4, s. 146–151.

ŠTRAUS, Tomáš: Umenie kontestácie a kontestácia umenia. In: *Výtvarný život*, roč. 35, 1990, č. 9, s. 17–26.

ŠTRAUS, Tomáš: Milan Knížák. In: *Výtvarné umění*, 1992, č. 5–6, s. 2–21. ISSN 0862-9927

ŠTRAUS, Tomáš: Povedzme rok 1979: Umenie bolo vtedy nielen vznešené, ale aj, povedzme burcujúce. In: *Jazdec*, roč. 2, 2010, č. 1, s. 1–2. ISSN 1338-077-X

V

VOJTĚCHOVSKÝ, Miloš: Město X. In: *Labyrint Revue*, 1999, č. 5–6, s. 141–145. ISSN 1210-6887

Z

ZHOŘ, Igor: Tělo jako zdroj nové senzibility. In: *Estetická výchova*, roč. 29, 1988, č. 1, s. 5–8.

ŽITNÍK, Filip: Procesuální model E. Z. Gandlina: Tělo jako situačně se formující základ prožívání. In: NOVOTNÝ, Karel / FRIDMANOVÁ, Milena (eds.): *Výskumy subjektivity*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2008, s. 151–160. ISBN 978-80-86818-61-0

DIZERTAČNÉ A DIPLOMOVÉ PRÁCE

Č

ČARNÁ, Daniela: *Prístupy k prírode na neoficiálnej výtvarnej scéne konca 60. až 80. rokov 20. storočia v tvorbe Michala Kerna*. (Dizertačná práca.) Trnava: Filozofická fakulta Katedra dejín a teórie umenia, 2010, 130 s.

T

TÓTH, Dezider: *Problémy okolo Festivalu mestského folklóru*. (Diplomová práca.) Bratislava: VŠVU, 1972, 12 s.

INTERNETOVÉ ZDROJE

A

AUSLANDER, Philip: The Performativity of Performance Documentation. In: *Performing Arts Journal*, roč. 84, 2006, s. 1–10. Dostupné na internete: [<http://www.mitpressjournals.org/doi/pdf/10.1162/pajj.2006.28.3.1>]

B

BURGIN, Victor: *Situational Aesthetics*. 1969. Dostupné na internete: [http://www.ubu.com/papers/burgin_situational.html]

K

KRALOVIČ, Ján: Fenomén akcie (Fenomenologický model umenia akcie). In: KVOKAČKA, Adrián / TOMÁŠ, Oliver (eds): *Teória a prax súčasnej estetiky*. Prešov: Prešovská univerzita, 2011, s. 149–158. ISBN 978-80-555-0463-6

Dostupné na internete: [http://www.pulib.sk/elpub2/FF/Kvokacka1/pdf_doc/kralovic.pdf]

KRALOVIČ, Ján: Fotografia ako „posmrtná maska“: Príspevok k vzťahu fotografie

a performance. In: *Ostium*, roč. 7, 2011, č. 4, nepag. ISSN 1335-6556 Dostupné na internete: [<http://www.ostium.sk/index.php?mod=magazine&act=show&aid=378>]

M

MAKEHAM, Paul: Performing the City. In: *Theatre Research International*, roč. 30, 2005, č. 3, s. 150–160. Dostupné na internete: [<http://eprints.qut.edu.au/7099/1/7099.pdf>]

[<http://www.workingmemory.sk/>]

[<http://www.fajnor.net/>]

[<http://www.thewalkingart.com/>]

[<http://walkingartistsnetwork.org/>]

[<http://walkart.wordpress.com/>]

ZOZNAM SKRATIEK

AICA

Association internationale des critiques d'art (Medzinárodná asociácia kritikov umenia)

AMU

Akademie muzických umění (Praha)

AVU

Akademie výtvarných umění (Praha)

GHMP

Galerie hlavního města Prahy

GJK

Galéria Jána Koniarka (Trnava)

GMB

Galéria mesta Bratislavy

MSPSaOP

Mestská správa pamiatkovej starostlivosti a ochrany prírody

MUMOK

Museum Moderner Kunst (Viedeň)

OBKaSS

Oblastné kultúrne a spoločenské stredisko

PGU

Považská galéria umenia (Žilina)

SAV

Slovenská akadémia vied

SCCA

Soros Center for Contemporary Art /
Sorosovo centrum súčasného umenia
(SCSU)

SLON

Sociologické nakladatelství

SNEH

Spoločnosť pre nekonvenčnú hudbu

SNG

Slovenská národná galéria

SVKL

Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry

VŠVU

Vysoká škola výtvarných umení (Bratislava)

VVP AVU

Vědecko-výzkumné pracoviště Akademie
výtvarných umění (Praha)

ZOZNAM OBRAZOVEJ PRÍLOHY

- 1** Peter Bartoš: Rozptyl čierneho rastra v snehu. 1969. Bratislava. Foto: Juraj Bartoš, zo súkromného archívu Juraja Bartoša.
- 2** Lubomír Ďurček: 19. júl 1972 (Evidencia 85 eventov v Bratislave). 1972. Fotokoláž (priesvitná fólia, mapa, fotografie, tuš na rysovacom kartóne), výrez z 30,9×41,9 cm. Foto: Dana Illeková, z archívu autora.
- 3** Lubomír Ďurček: Prechádzka. A realita – B realita. 20. mája 1976. Čb xerox a digitálna tlač, 21×29,7 cm. Z archívu autora.
- 4** Lubomír Ďurček: Vychádzka. 1980–1982. Digitalizovaný čb super 8 mm film, bez zvuku. Autorský výber záberov, z archívu autora.
- 5** Lubomír Ďurček: Akcia. 5. júla 1982. Knižný objekt, 21,4×20,9 cm. Deväť čb fotografií, 12,3×12,3 cm. Z archívu autora.
- 6** Radislav Matuščík: Staking out of Claim. 1982. Mapa a čb fotografia. Z archívu Petra Meluzina.
- 7** Peter Rónai: Hľadač motívu – Malevičova ulica. 1988. Bratislava-Petržalka. Z archívu autora.
- 8** Peter Kalmus: Pocta Johnovi Lennonovi. 1981. Košice. Z archívu autora.
- 9** Dezider Tóth: Korunovácia. 1985. Bratislava. Čb fotografia z akcie. Z archívu autora.
- 10** Ján Budaj a Dočasná spoločnosť intenzívneho prežívania: Prehradenie. 1979. Bratislava. Fotografia z akcie. Z archívu autora.
- 11** Lubomír Ďurček: PROSÍM, OBRÁŤTE MA SPRÁVNYM SMEROM, PROSÍM. 1979. Čb xerox, 21×29,7 cm. Z archívu autora.
- 12** Lubomír Ďurček: Rezonancie. 1979. Čb xerox, 21×29,7 cm. Osem farebných fotografií, 19,8×14 cm. Z archívu autora.
- 12a** Lubomír Ďurček: Aureola, z cyklu Rezonancie. 1979. Štyri farebné fotografie, 19,8×14 cm.
- 12b** Lubomír Ďurček: Monument, z cyklu Rezonancie. 1979. Štyri farebné fotografie, 19,8×14 cm.
- 13** Lubomír Ďurček: Horizontálny a vertikálny pohyb (Transfigurácia). 1979. Čb fotografia, 20,8×29,5 cm. Z archívu autora. V zbierke Stredoslovenskej galérie v Banskej Bystrici.
- 14** Dezider Tóth: Vychádzkové básne. 1973. Autorská kniha. Z archívu autora.
- 15** Lubomír Ďurček: Geometrický priestor. 1975. Čb fotografia, 95,5×19 cm. Z archívu autora. V zbierke Slovenskej národnej galérie v Bratislave.
- 16** Lubomír Ďurček: Dotýkanie – ukazovanie. Dotýkanie sa Košíc. 1975. Tri čb fotografie na rysovacom kartóne, výrez z 81,6×17,7 cm. Z archívu autora.

- 17** Jiří „Pírko“ Štastný: Happening pod Bratislavským hradom. 1966. Bratislava. Foto: Pavel Blažo, z archívu Pavla Blaža.
- 18** Dezider Tóth: Sláčiky pre Petra Ondreičku. 1971. Bratislava. Z archívu autora.
- 19** Alex Mlynárčik: Evina svadba. 1972. Žilina. Foto: Miloš Vančo, z archívu autora.
- 20** Gabriel Levický: Prvý a posledný snehový deň. 28. november 1978. Foto: Roman Patočka, z archívu autora.
- 21** Lubo Stacho (v spolupráci s Petrom Rónaiom): Pridajte ruku! 1989. Bratislava. Foto: Lubo Stacho, z archívu autora.
- 22** Ladislav Snopko / Martin Bútorá (v spolupráci s Jánom Budajom): Ahoj Európa! 10. decembra 1989. Bratislava – Hainburg. Foto: Ján Lőrincz, z archívu Ladislava Snopka.
- 23** Alex Mlynárčik / Stano Filko (v spolupráci so Zitou Kostrovou): HAPPSOC I. 1965. Foto: Z archívu Igora Benka, súkromný majetok Alexa Mlynárčika.
- 24** Lubomír Ďurček: Mechanické pohľady. 1. máj 1980, 10.00–11.00 hod. Bratislava. Výber štyroch fotografií z 28 digitalizovaných diapozitívov so zvukom, súčasť autorského softwaru. Z archívu autora.
- 25** Lubomír Ďurček: 1. MÁJA 1987. PKO. 1987. Čb fotografia, výrez z 28 × 37,1 cm. Z archívu autora.
- 26** Lubomír Ďurček: ROH. 9. MÁJA 1987. 1987. Čb fotografia, výrez z 28 × 37,1 cm. Z archívu autora. V zbierke Slovenskej národnej galérie v Bratislave.
- 27** Peter Meluzin: Give piece a chance. 1985. Bratislava. Foto: Peter Meluzin. Z archívu autora.
- 28** Vladimír Kordoš: Jánošík. 1985. Bratislava. Z archívu autora.
- 29** Peter Meluzin: Koincidencia. 1983. Bratislava-Lamač. Z archívu autora.
- 30** Alex Mlynárčik / Stano Filko: HAPPSOC II. 1965. Foto: Z archívu Igora Benka, súkromný majetok Alexa Mlynárčika.
- 31** Artprospekt P.O.P. (Ladislav Pagáč / Viktor Oravec / Milan Pagáč): Prenos. 1982. Bratislava. Z archívu Milana Pagáča.
- 32** Peter Meluzin: Perníková chalúpka. 1. január 1983. Bratislava-Lamač. Z archívu autora.
- 33** Alex Mlynárčik / Róbert Cyprich: Záhrady rozjímania. 1970. Bratislava. Foto: Igor Benko, súkromný majetok Alexa Mlynárčika.
- 34** Juraj Bartusz: Úradné potvrdenie. 1971. Košice. Výber šiestich fotografií z cyklu dvanástich fotografií. Foto: Alexander Jiroušek. V zbierke Galérie Mesta Bratislavy.
- 35** Peter Meluzin: Terazzino. 1984. Bratislava. Čb fotografie z akcie Terazzino. Filmový pás z filmu Loggia (1984). Z archívu autora.

- 36 Dezider Tóth: Zvyšovanie hodnoty. 1969. Textová karta. Z archívu autora.
- 37 Dezider Tóth: Deň úľavy. 1971. Textová karta. Z archívu autora.
- 38 Dezider Tóth: Hommage à Matej Hrebenda. 1971. Bratislava. Foto: Svetozár Mydlo. Z archívu autora.
- 39 Dezider Tóth / Svetozár Mydlo: Konceptaranžmá. 1971. Reprodukované z časopisu Roháč, 16. február 1972, č. 7, s. 2.
- 40 Július Koller: Antihappening. 1965. Textová karta. Zo súkromného archívu.
- 41 Július Koller: Otáznik (Antihappening). 1969. Čb fotografia, 28,5 × 28,5 cm. V zbierke Slovenskej národnej galérie v Bratislave.
- 42 Peter Meluzin: Jogging (Orientačné obiehajúce umelcov). 1982. Bratislava. Z archívu autora.
- 43 Juraj Bartusz / Zbyněk Prokop: Blatovisko pre každého. 1982. Projekt. Reprodukované z publikácie Pamiatky a súčasnosť IV (eds.: Snopko, Ladislav / Ferus, Viktor) so zvoľením autorov.
- 44 Divadlo Labyrint: Kar. 1978. Bratislava. Foto: Ľubomír Ďurček, z archívu Ľubomíra Ďurčeka.
- 45 Divadlo Labyrint: Stretnutia. 1979. Bratislava. Foto: Ľubomír Ďurček, z archívu Ľubomíra Ďurčeka.
- 46 Divadlo Labyrint: Sprievod. 1979. Bratislava. Foto: Ľubomír Ďurček, z archívu Ľubomíra Ďurčeka.
- 47 Artprospekt P.O.P. (Ladislav Pagáč / Viktor Oravec / Milan Pagáč): Úderníci. 1983. Bratislava-Petržalka. Z archívu Milana Pagáča.
- 48 Peter Meluzin: Schwarzes Loch. 1984. Bratislava-Vrakuňa. Z archívu autora.
- 49 Peter Meluzin: Pohreb Terénu. 1985. Bratislava-Devínska Nová Ves. Z archívu autora.
- 50 Alex Mlynarčík: Permanentné manifestácie II. 1966. Bratislava, Hurbanovo námestie. Foto: Igor Benko, súkromný majetok Alexa Mlynarčíka.
- 51 Július Koller: Kontakt (Antihappening). 1969. Foto: Květa Fulierová. Zo súkromného archívu.
- 52 Dezider Tóth: Opäť prišla jeseň. 1971. Modra. Transparent. Z archívu autora.
- 53 Dezider Tóth: Nočné spoje. 1976. Grafikon vyvesený na informačný panel zastávky autobusov Avion v Bratislave. Z archívu autora.
- 54 Ján Budaj a Dočasná spoločnosť intenzívneho prežívania: Letecká doprava je najlacnejšia. 1978. Transparent. Výrez z fotografie. Z archívu autora.
- 55 Ján Budaj a Dočasná spoločnosť intenzívneho prežívania: Simulácie. 16.–18. jún 1978. Bratislava. Z archívu autora.

- 56 Ján Budaj a Dočasná spoločnosť intenzívneho prežívania: Týždeň fiktívnej kultúry. 22. januára—3. februára 1979. Bratislava. Z archívu autora.
- 57 Ján Budaj a Dočasná spoločnosť intenzívneho prežívania: Obed I. 1978. Bratislava, Hlavné námestie. Z archívu autora.
- 58 Ján Budaj a Dočasná spoločnosť intenzívneho prežívania: Obed II. 1979. Bratislava-Karlova Ves. Z archívu autora.
- 59 Ján Budaj: 3 slnečné dni. 1980. Pozvánka, xerox. Z archívu autora.
- 60 Peter Kalmus: Zabalenie sochy Klementa Gottwalda. 1989. Košice. Z archívu autora.
- 61 Július Koller: Otáznik. Informa(k)cia. 1969. Foto: Jozef Srna. V zbierke Galerie Martin Janda Wien.
- 62 Vladimír Archleb: Pripútaný (Mreža). 1979. Bratislava. Z archívu Jána Budaja.
- 63 Ján Budaj: Blízkosť. 1978. Bratislava. Z archívu autora.
- 64 Ján Budaj: Stolička. Začiatok 80. rokov. Bratislava. Z archívu autora.
- 65 Július Koller: Univerzálna Fyzikálna Operácia I.—II. 1970. Foto: Milan Sirkovský, zo súkromného archívu.
- 66 Július Koller: Nivelácia. 1980. Čb fotografia, strojopis, 30 × 21 cm. Foto: Květa Fulierová. V zbierke Slovenskej národnej galérie v Bratislave.
- 67 Július Koller: Horizontálnik. 1990. Foto: Květa Fulierová, zo súkromného archívu.
- 68 Július Koller (spolupráca Ľubomír Ďurček): Underground. 1981. Čb fotografia, 20,5 × 30,5 cm. Foto: Květa Fulierová. V zbierke Slovenskej národnej galérie v Bratislave.
- 69 Július Koller: Konceptuálna kultúrna situácia (U.F.O.). 1988. Piešťany. Foto: Květa Fulierová, zo súkromného archívu.
- 70 Ľubomír Ďurček: IDEA. 1975. Čb fotografia, 59,3 × 32 cm. Z archívu autora.
- 71 Ľubomír Ďurček: Analytická štúdia vzťahov. Človek a jeho svet. 1978. Čb fotografia, 29 × 14 cm. Z archívu autora. V zbierke Slovenskej národnej galérie v Bratislave.
- 72 Ľubomír Ďurček: Analytická štúdia vzťahov. Človek a jeho svet. 1981. Čb fotografia, 28,9 × 12 cm. Z archívu autora.
- 73 Ľubomír Ďurček: Analytická štúdia vzťahov. Človek, miesto, čas. 1979 (1980). Čb fotografia, 23 × 17,4 cm. Z archívu autora. V zbierke Slovenskej národnej galérie v Bratislave.
- 74 Ľubomír Ďurček: Analytická štúdia vzťahov. Človek, miesto, čas. Trhovisko. 1981. Čb fotografia, 14,8 × 20 cm. Z archívu autora.
- 75 Ľubomír Ďurček: Zátiešie, tíšina. 1985. Čb fotografia, 28 × 28 cm. Z archívu autora.

76 BAHAMA (Pavol Breier / Peter Horváth / Radislav Matuščík): I'm real realist – Really? 1980. Bratislava. Z archívu Pavla Breiera.

77 Radislav Matuščík (spolupráca Pavol Breier, Peter Meluzin, Rudolf Sikora): Crossing. 1981. Z archívu Pavla Breiera.

78 Peter Meluzin: Event-ualita. 1981. Bratislava. Z archívu autora.

79 Peter Meluzin: Pokus o analýzu vlastného tieňa. 1982. Bratislava-Lamač. Z archívu autora.

80 Artprospekt P.O.P. (Ladislav Pagáč / Viktor Oravec / Milan Pagáč): Isolations. 1982. Bratislava. Z archívu Milana Pagáča.

81 Juraj Bartusz: Vydrická brána. 1984. Projekt. Reprodukované z publikácie Archeologické pamiatky a súčasnosť (eds.: Snopko, Ladislav / Ferus, Viktor) so zvoľením autorov.

OBRAZOVÁ PRÍLOHA



1 Peter Bartoš: Rozptyl čierneho rastra v snehu, 1969



2 Ľubomír Ďurček: 19. júl 1972 (Evidencia 85 eventov v Bratislave), 1972



5 Lubomír Ďurček: Akcia, 5. júla 1982



6 Radislav Matuščík: Staking out of Claim, 1982



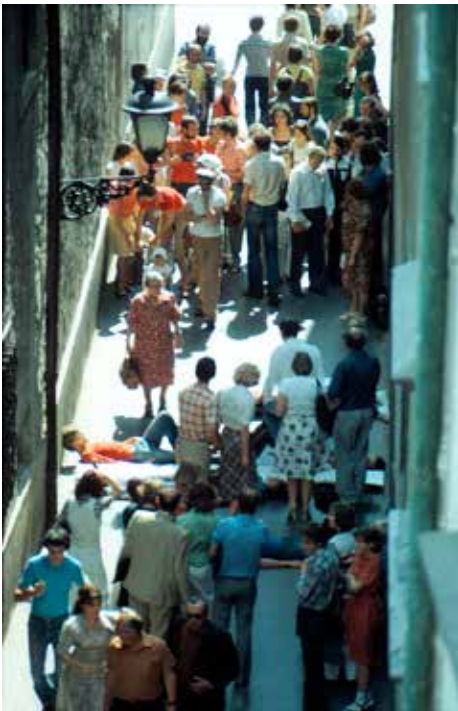
7 Peter Rónai: Hľadač motívu – Malevičova ulica, 1988



8 Peter Kalmus: Pocta Johnovi Lennonovi, 1981



9 Dezider Tóth: Korunovácia, 1985



10 Ján Budaj a Dočasná spoločnosť intenzívneho prežívania: Prehradenie, 1979



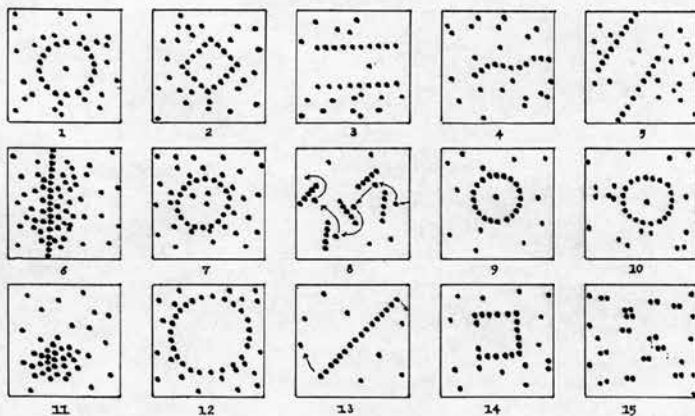
R E Z O N A N C I E

Na vymedzenom území mesta sa bude počas niekoľkých hodín nachádzať asi štvadsaťčlenný kolektív /obliečenia každodenná/. Jeho aktivita zameraná na vytváranie psychologicko-sociálnych situácií bude prechádzať opätovne raz jednou, raz druhou fázou: Z T O T O Ť N E N Í M sa s masou chodcov

V Y Ť Č L E N E N Í M sa z tejto masy /Vytvorenie niektorej z "geometrickej figúry"
znamená súčasne vytvorenie konkrétnej situácie./

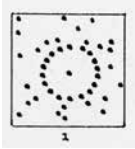
Čas sfornovania "geometrickej figúry" má byť čo najkratší.

Každý chodec, ktorý sa bude podieľať na tvorbe situácií, dostane kartu s číselnou informáciou.

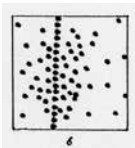


- 1 dynamická; AUREOLA ; tvar rešpektuje smer, ktorým ide chodec
- 2 dynamická; POCHODEŇ ; tvar nerešpektuje smer, ktorým ide chodec
- 3 dynamická; P A S Á Ź - U L I T A ; a/priechod voľný b/priechod z jednej strany uzavorený
- 4 dynamická; I D O L ; chodec nevedomky určuje smer cesty
- 5 dynamická; U Z O L ; a/priechod voľný b/priechod z oboch strán uzavorený
- 6 statická; M O N U M E N T ; ulica je prehradená tak, aby bol každý páry /mla/ voči nepriazny /hrzoivo/ obrátený preane opačným smerom
- 7 statická; P E V N I N A ; niekoľko náhodných chodcov v oklíčení
- 8 dynamická; D U N A ; viacsobné prehradenie cesty nejakého chodca

- 9 statická; K O T L I N A ; postávajúci chodec oklíčený čelným postavením účinkujúcich
- 10 statická; E X I L ; postávajúci chodec obkolesený chrbtom účinkujúcich
- 11 dynamická; F A N T Ó M ; snaha chodca vymáhať sa z hľu je márne /námáline/
- 12 statická; C H R Á Ň ; vymedzenie priestoru čelným postavením k stredu kruhu
- 13 dynamická; C H U M E L I C A ; tvar rotuje v rastajúcu rychnosť
- 14 statická; B E S I E D K A ; vymedzenie priestoru s uvoľneným vchodom čelným postavením k okolitým budovám
- 15 dynamická; L A V I N A ; účinkujúci spontánne vstupujú do cesty prichádzajúcim chodcom



12a Lubomír Ďurček: Aureola, z cyklu Rezonancie, 1979



12b Lubomír Ďurček: Monument, z cyklu Rezonancie, 1979



HORIZONTÁLNY A VERTIKÁLNY POHYB
(TRANSFIGURÁCIA)
1979





15 Lubomír Ďurček: Geometrický priestor, 1975



16 Lubomír Ďurček: Dotýkanie – ukazovanie. Dotýkanie sa Košíc, 1975



17 Jiří „Pírko“ Šťastný: Happening pod Bratislavským hradom, 1966



18 Dezider Tóth: Sláčiky pre Petra Ondreičku, 1971



19 Alex Mlynárčik: Evina svadba, 1972



20 Gabriel Levecký: Prvý a posledný snehový deň, 25. november 1978



21 Lubo Stacho (spolupráca Peter Rónai): Pridajte ruku!, 1989



MANIFEST „HAPPSOC”

Je akcia nabádajúca k vnímaniu skutočnosti vymedzenej zo stereotypu svojej existencie. Táto nájdená realita, obmedzená v čase a priestore, pôsobí silou svojich vzťahov a napätí.

Zverejnenie tejto skutočnosti, ako nového pojmu, navodzuje aktivitu uvedomenia si nesmiernej šírky existujúcich súvislostí.

Je to nenásilná všeobecná angažovanosť.

Je procesom, v ktorom objektívno je použité k navodeniu subjektívnych stanovísk, ktoré ho povyšujú do novej polohy.

Je teda všeobecne platným a životným spôsobom artefakturalizácie nájdenej skutočnosti a získava takto schopnosť aktivizácie v absolútnej šírke.

Počíta s možnosťou umocnenia zvolenej skutočnosti nadreálnom. Je teda novou realitou, obohatenou sebe vlastným poetickým nábojom.

Je syntetickým prejavom spoločenskej existencie vôbec, a tým teda nutne aj spoločným majetkom.

Nadväzuje na celý rad počínov happeningu, šokuje svojou holou existenciou. Na rozdiel od happeningu je však jeho výrazom neštylizovaná skutočnosť, ktorá je vo svojej pôvodnej forme neoplyvnená priamym zásahom.

Účastníkovi sa stáva objektom nielen jeho bezprostredné okolie, ale aj vzťahy a súvislosti vyplývajúce z vnímaného.

Jeho uskutočnenie nie je náhodné, ale uvedoméle a apelujúce.

BRATISLAVA 1. MÁJ 1965

STANO FILKO · ZITA KOSTROVÁ · ALEX MLYNÁRČIK

STANO FILKO · ALEX MLYNÁRČIK

DOVOLEJU SI VÁS POZVAŤ K ÚČASTI NA

HAPPSOC I.

BRATISLAVA, 2.–8. V. 1965

REALIZÁCIA:

1. prvá skutočnosť BRATISLAVA 2. mája 1965
2. druhá skutočnosť BRATISLAVA 3. mája 1965
3. tretia skutočnosť BRATISLAVA 4. mája 1965
4. štvrtá skutočnosť BRATISLAVA 5. mája 1965
5. piata skutočnosť BRATISLAVA 6. mája 1965
6. šiesta skutočnosť BRATISLAVA 7. mája 1965
7. siedma skutočnosť BRATISLAVA 8. mája 1965

OBJEKTY:

1. Ženy	138 936
2. Muži	128 727
3. Psi	49 991
4. Domy (s provizóriami)	18 009
5. Balóny	165 236
6. Poľnohospodárske usadlosti	22
7. Prevádzkové budovy	525
8. Byty	64 725
9. Vodovody v bytoch	40 070
10. Vodovody mimo bytov	944
11. Spráky elektrické	3 505
12. Spráky plynové	37 804
13. Práčky	35 060
14. Chladničky	17 534
15. Celá Bratislava	1
16. Hrad	1
17. Dasaň v Bratislave	1
18. Pouličné lampy	142 090
19. Televízne antény	128 726
20. Cintoriny	6
21. Tulipány	1 000 01
22. Divadlá (aj ochotnícke)	9
23. Kina, komíny, elektrický, autá, vchody, trolejbusy, písacie stroje, rádiá, obchody, knižnice, nemoc- nice atd.	







1. MÁJ 1987, PKO

25 Lubomír Ďurček: 1. MÁJ 1987. PKO, 1987



ROH
9. MÁJ 1987

26 Lubomír Ďurček: ROH. 9. MÁJ 1987, 1987



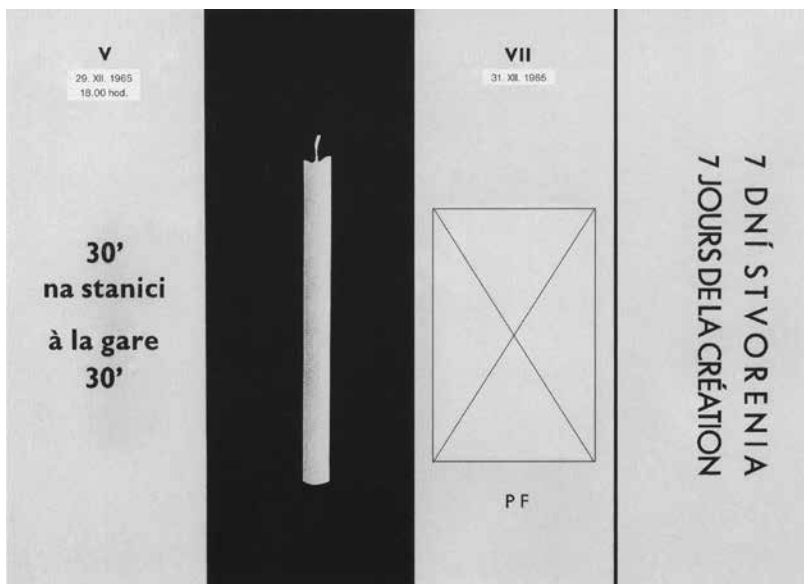
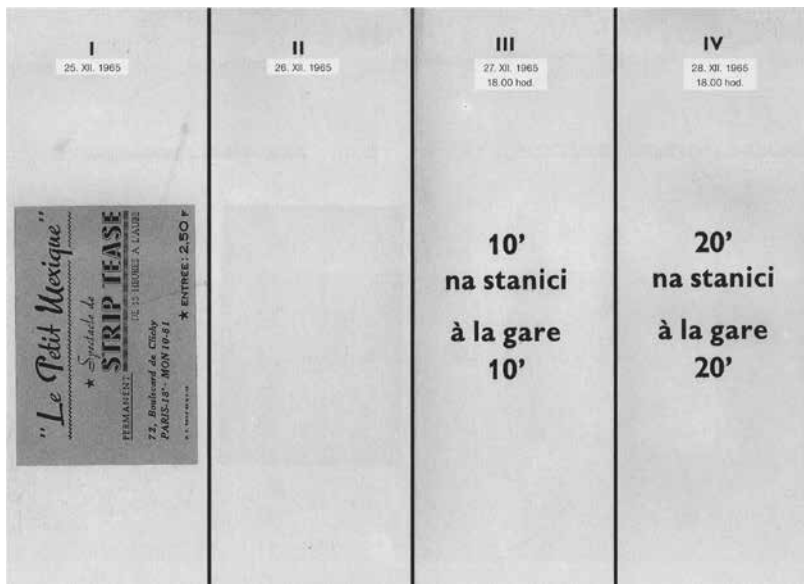
27 Peter Meluzin: Give piece a chance, 1985



28 Vladimír Kordoš: Jánošík, 1985



29 Peter Meluzin: Koincidencia, 1983





31 Artprospekt P.O.P.: Prenos, 1982



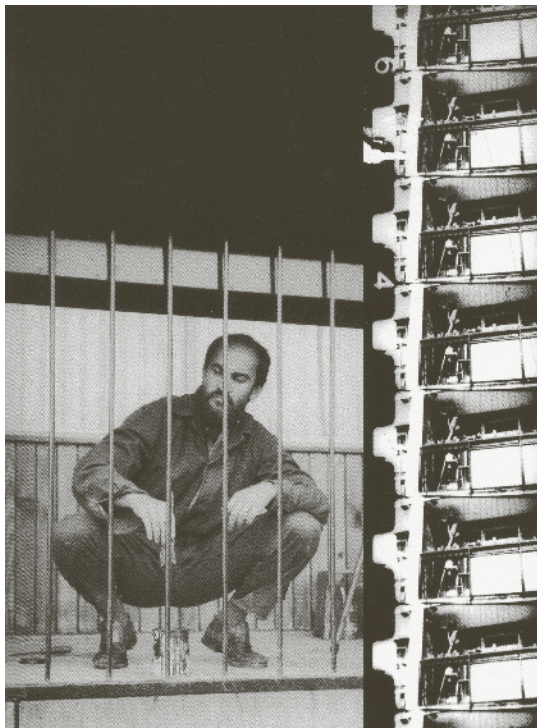
32 Peter Meluzin: Perníková chalúpka, 1. január 1983



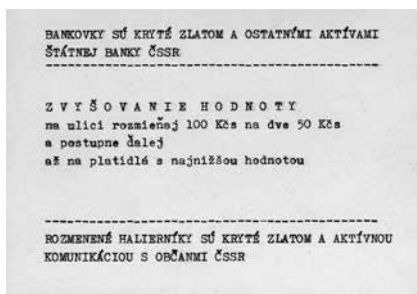
33 Alex Mlynárčik / Róbert Cyprich: Záhrady rozjímania, 1970



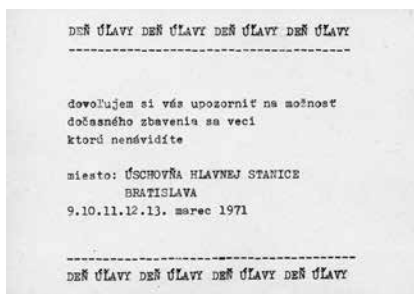
34 Juraj Bartusz: Úradné potvrdenie, 1971



35 Peter Meluzin: Terazzino, 1984



36 Dezider Tóth: Zvyšovanie hodnoty, 1969



37 Dezider Tóth: Deň úľavy, 1971



38 Dezider Tóth: Hommage à Matej Hrebenda, 1971



39 Dezider Tóth / Svetozár Mydlo: Konceptaranžmá, 1971



40 Július Koller: Antihappening, 1965



41 Július Koller: Otáznik (Antihappening), 1969



44 Divadlo Labyrint: Kar, 1978



45 Divadlo Labyrint: Stretnutia, 1979



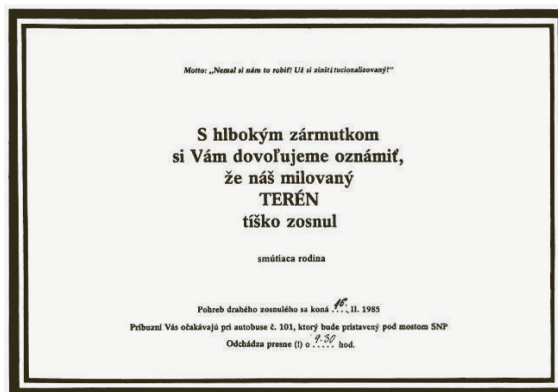
46 Divadlo Labyrint: Sprievod, 1979

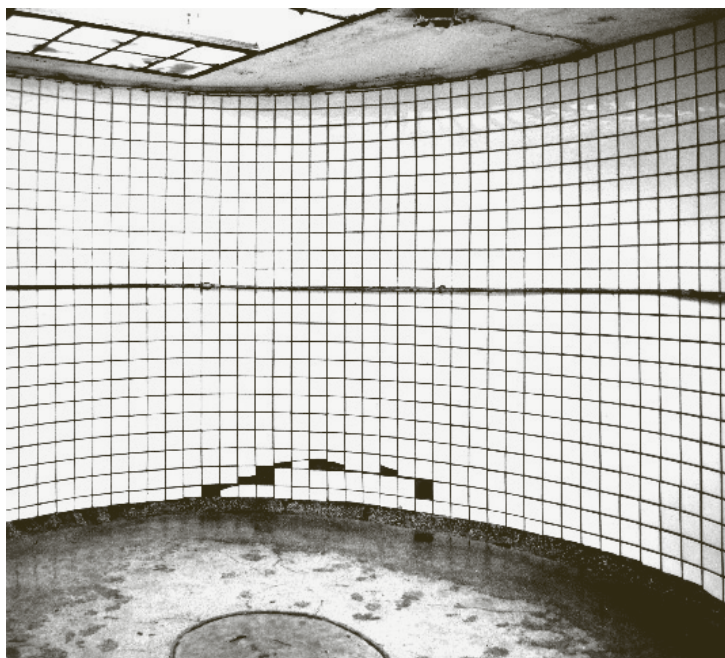


47 Artprospekt P.O.P.: Úderníci, 1983



48 Peter Meluzin: Schwarzes Loch, 1984







51 Július Koller: Kontakt (Antihappening), 1969



52 Dezider Tóth: Opäť prišla jeseň, 1971

PLAZIT 100

NOČNÉ SPOJE

W Vlasy	12.00	12.76	13.52	12.00	12.00	0.22
Celo	12.00	12.76	13.52	12.00	12.00	0.22
Obočia svedkami	12.00	12.76	13.52	12.00	12.00	0.22
Viečka	12.00	12.76	13.52	12.00	12.00	0.22
• Oči	12.00	12.76	13.52	12.00	12.00	0.22
Lice	12.00	12.76	13.52	12.00	12.00	0.22
Nos	12.00	12.76	13.52	12.00	12.00	0.22
Uši	12.00	12.76	13.52	12.00	12.00	0.22
• Ďalšie perá	12.00	12.76	13.52	12.00	12.00	0.22
Dalšie perá	12.00	12.76	13.52	12.00	12.00	0.22
• Brada svedkami	12.00	12.76	13.52	12.00	12.00	0.22
Krk	12.00	12.76	13.52	12.00	12.00	0.22
• Plecia	12.00	12.76	13.52	12.00	12.00	0.22
Prsia	12.00	12.76	13.52	12.00	12.00	0.22
• Brucho	12.00	12.76	13.52	12.00	12.00	0.22
• Lono zadržka	12.00	12.76	13.52	12.00	12.00	0.22
Lono	12.00	12.76	13.52	12.00	12.00	0.22
Zadok	12.00	12.76	13.52	12.00	12.00	0.22
• Stehna	12.00	12.76	13.52	12.00	12.00	0.22
• Kolena	12.00	12.76	13.52	12.00	12.00	0.22
Lýtka	12.00	12.76	13.52	12.00	12.00	0.22
Členok	12.00	12.76	13.52	12.00	12.00	0.22
• Prsty	12.00	12.76	13.52	12.00	12.00	0.22
• Päta	12.00	12.76	13.52	12.00	12.00	0.22

53 Dezider Tóth: Nočné spoje, 1976



54 Ján Budaj a Dočasná spoločnosť intenzívneho prežívania: Letecká doprava je najlacnejšia, 1978



55 Ján Budaj a Dočasná spoločnosť intenzívneho prežívania: Simulácie, 16.–18. jún 1978



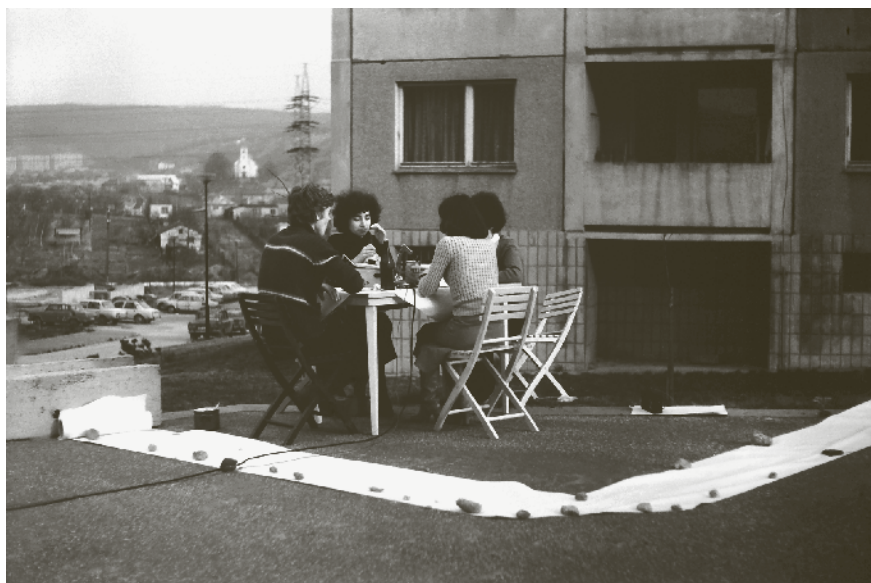
56 a, b Ján Budaj a Dočasná spoločnosť intenzívneho prežívania: Týždeň fiktívnej kultúry, 1979



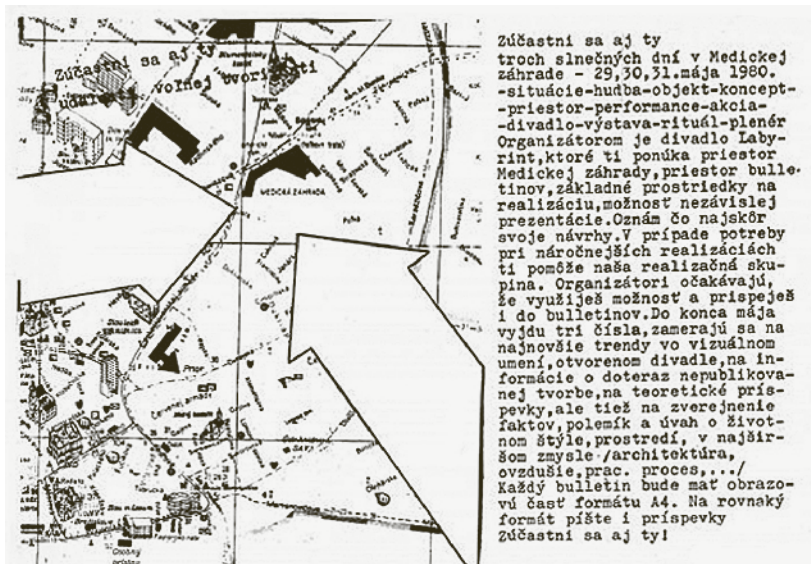
56 c, d Ján Budaj a Dočasná spoločnosť intenzívneho prežívania: Týždeň fiktívnej kultúry, 1979



57 Ján Budaj a Dočasná spoločnosť intenzívneho prežívania: Obed I., 1978



58 Ján Budaj a Dočasná spoločnosť intenzívneho prežívania: Obed II., 1979



59 Ján Budaj: 3 slnečné dni, pozvánka, 1980



60 Peter Kalmus: Zabalenie sochy Klementa Gottwalda, 1989





62 Vladimír Archleb: Pripútaný (Mreža), 1979



63 Ján Budaj: Blízkosť, 1978



64 Ján Budaj: Stolička, začiatok 80. rokov



65 Július Koller: Univerzálna Fyzikálna Operácia I., II., 1970



n i v e l á c i a /lat., franc./ - 1. obrazne: vyrovnávanie na rovnakú úroveň, zrovnávanie 2: geodetické: meranie a určovanie nadmorských výšok a ich rozdielov pomocou horizontálnej roviny vytýčenej nivelačným prístrojom, vyrovnávanie rozdielov všeobecne

n i v e l i z á c i a /lat., franc./ - 1. vyrovnávanie rozdielov smerujúce k rovnosti, k rovnakej úrovni; spojovanie viac vecí alebo javov podľa jednotného hľadiska na určitú rovnakú úroveň 2. pejoratívne: rovnostárstvo

JÚLIUS KOLLER 1980 "NIVELIZÁCIA"
/U. P. O. - Univerzálno-kultúrne Futurologické Operácie/

66 Július Koller: Nivelizácia, 1980



67 Július Koller: Horizontálnik, 1990



68 Július Koller (spolupráca Ľubomír Ďurček): Underground, 1981



69 Július Koller: Konceptuálna kultúrna situácia (U.F.O.), 1988



70 | Lubomír Ďurček: IDEA, 1975



71 | Lubomír Ďurček: Analytická štúdia vzťahov. Človek a jeho svet, 1978



72 Lubomír Ďurček: Analytická štúdia vzťahov. Človek a jeho svet, 1981



73 Lubomír Ďurček: Analytická štúdia vzťahov. Človek, miesto, čas, 1979 (1980)



74 Lubomír Ďurček: Analytická štúdia vzťahov. Človek, miesto, čas. Trhovisko, 1981



75 Lubomír Ďurček: Zátiešie, tíšina, 1985

REALLY?



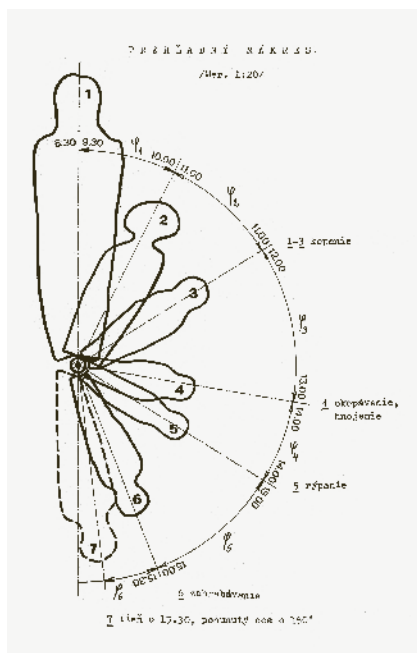
76 BAHAMA: I'm real realist – Really? 1980



77 Radislav Matuščík: Crossing, 1981



78 Peter Meluzin: Event-ualita, 1981



79 Peter Meluzin: Pokus o analýzu vlastného tieňa, 1982



80 Artprospekt P.O.P.: Isolations, 1982



81 Juraj Bartusz: Vydrická brána, 1984

TERITÓRIUM

ULICA

UMENIE AKCIE V MESTSKOM PRIESTORE
V ROKOCH 1965–1989 NA SLOVENSKU

JÁN KRALOVIČ

Jazyková korekcia Miroslava Kuracinová Valová

Preklad Michael Frontczak

Grafický dizajn a sadzba Peter Gála

Tlač DEVIN printing house

Náklad 1000 ks

Prvé slovenské vydanie. Vydalo vydavateľstvo Slovart, spol. s r. o., v spolupráci s Vysokou školou výtvarných umení v Bratislave v roku 2014. Publikácia vyšla s finančnou podporou Centra výskumu VŠVU a Ministerstva kultúry Slovenskej republiky.



Autor a vydavateľ vynaložili všetko úsilie, aby zistili majiteľov autorských práv a získali ich súhlas. Ospravedľňujeme sa za prípadné neúmyselné vynechanie mien a radi ich uverejníme v nasledujúcom vydaní knihy.

Všetky práva vyhradené. Nijaká časť tejto publikácie nesmie byť použitá, šírená elektronickou, mechanickou, fotografickou formou či iným spôsobom bez predchádzajúceho písomného súhlasu majiteľov autorských práv.

Fotografia na obálke: Ľubomír Ďurček: Geometrický priestor. 1975. Čb fotografia, 95,5 × 19 cm. V zbierke Slovenskej národnej galérie v Bratislave.

www.slovart.sk

www.vsvu.sk

ISBN 978-80-89259-85-4