# UMENIE AKCIE

Action Art

1965 – 1989

AMVILAC

# UMENIE AKCIE

## Action Art

1965 – 1989

Bratislava 2001

**UMENIE AKCIE / ACTION ART 1965-1989**

26. apríl – 19. august 2001
Esterházyho palác

Slovenská národná galéria v Bratislave

Generálna riaditeľka SNG Katarína Bajcurová

Editorka *Zora Rusinová*

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

Jazykové redaktorky *Irena Kucharová, Ľuďka Kratochvílová*
Anglické resumé *Beata Havelská*

Návrh obálky *Peter Meluzin*
Grafická úprava *Peter Meluzin*
Zalomenie *Jarmila Zdráhalová*

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

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

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

Copyright © Slovenská národná galéria, Bratislava 2001

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

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

Translation © Beata Havelská 2001
Graphic design © Peter Meluzin 2001

ISBN 80-8059-054-0

Text publikácie bol imprimovaný ku dňu 3. 8. 2001

# OBSAH


## I. UMENIE AKCIE 1965–1989

*Zora Rusinová*
**INTERPRETAČNÉ A KONTEXTUÁLNE ASPEKTY UMENIA AKCIE NA SLOVENSKU** ..... 7

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

*Gábor Hushegyi*
STUDIO ERTÉ ..... 219

**Farebná fotodokumentácia** ..... 224

**Summary** *(Zora Rusinová)* ..... 261

## II. SÚVISLOSTI

*Radislav Matuštík*
**Samizdatové programové, teoretické a historické texty (výber)** ..... 267

*Tomáš Štraus*
**Tritisíc rokov stará avantgarda. Z rodokmeňa tzv. akcionizmu** ..... 285
**Summary** ..... 302

*Ivo Janoušek*
**Akční umění: zvrat a konec modernismu** ..... 303

**Menoslov autorov a zoznam akcií z výstavy** ..... 309

**Výber z bibliografie** ..... 315

*Zora Rusinová*

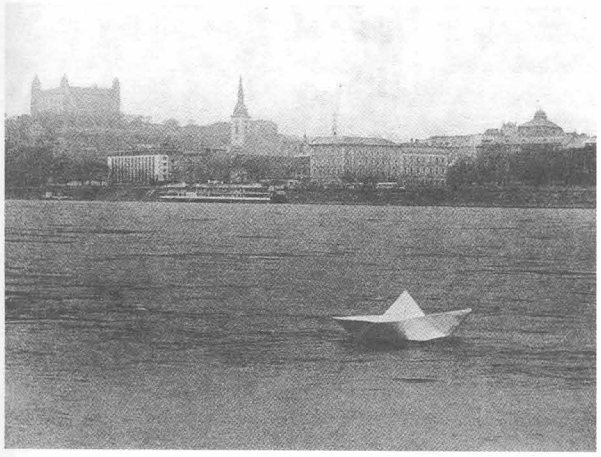
# Interpretačné a kontextuálne aspekty umenia akcie na Slovensku

Vo svojom texte sa chcem sústrediť na formálne, obsahové a významové aspekty umenia akcie na Slovensku, na akúsi, v prenesenom zmysle „ikonografiu" jeho tém a výrazových polôh. V tomto smere sa pokúsim postihnúť premeny a vývojové fenomény v rámci akčného umenia, načrtnúť jeho vzťah ku konceptu, body-artu, mail-artu, land-artu (ktoré dnes už majú aj svoje ontologicko-historické aspekty), ako i porovnať jeho styčné body s euro-americkým akčným dianím. V prístupe k problematike kombinujem analýzu akčných príspevkov jednotlivých osobností v chronologickom slede podľa času ich vstupu na výtvarnú scénu a typologické rozčlenenie jednotlivých problémov umenia akcie.

## Prečo akcia? alebo pár otázok na úvod...

Umeniu akcie nebola v našej umenovede venovaná veľká pozornosť. Štúdie, ktoré sa ho týkali, boli predmetom samizdatov (napr. Štrausove *Tri modelové situácie súčasných umeleckých hier, Umenie kontestácie a kontestácia umenia* z r. 1978–1979, Matuštíkov text... *predtým. Prekročenie hraníc 1964–1971* pôvodne z r. 1972–1983). Ich texty vyšli až po revolúcii nielen ako state na pokračovanie vo Výtvarnom živote (napr. Matuštíkove *Návraty I – IV*, 1994–1995), ale aj ako základné publikácie určené pre širšiu verejnosť. [1] Čoskoro ich doplnili ďalšie publikácie T. Štrausa [2] a neskôr, r. 2000 aj Matuštíkove *Terény* (doplnené pôvodné samizdaty *Terénov I – IV* z r. 1982-1984), kde bol zahrnutý aj významný a rozsiahly text Roberta Cypricha *Ex alio loco* pokúšajúci sa postihnúť nové súvislosti nášho akčného umenia. Navyše, Štraus aj Matuštík boli s alternatívnou scénou osobne spätí, zúčastnili sa na niektorých významných akciách[3], objavujú sa vo foto- i textovej dokumetácii, s mnohými umelcami ich viaže dlhoročné osobné priateľstvo. V r. 2000 vyšla z iniciatívy výtvarníkov aj publikácia 1. otvorený ateliér, kde sa najmä v základnom texte Eugenie Sikorovej spomínajú aj akčné príspevky, ktoré sa odohrali na tomto významnom podujatí spojenom s nástupom vtedajšej mladej generácie. Napokon, po revolúcii sa uskutočnilo niekoľko výstav, kde bolo umenie akcie prezentované.[4]

V tomto texte často a programovo citujem z prekladov článkov a teoretických statí dotýkajúcich sa akčného umenia, ktoré sa v období totality rozširovali tajne v kópiách strojopisov po celom Československu. Vznikali jednak ako originály (najmä texty Jindřicha Chalupeckého, Petra Rezka, Karla Srpa, J. Valocha), jednak ako preklady z iniciatívy niekoľkých zasvätených pre potreby úzkeho okruhu tvorcov a záujemcov. Mimoriadne sa o túto misijnú prácu v rámci odbornej samizdatovej literatúry na Slovensku zaslúžil dnes už nežijúci Robert Cyprich, jeden z prvých aktérov fluxusových polôh v našom umení, ktorý zotrval pri týchto iniciatívach až do konca svojho beatnickou filozofiou poznačeného života.



V. Popovič: **Púšťanie lodičky / Lauching a small boat.** 1965

## Vymedzenie a sociologické predpoklady akcie

Hneď úvodom treba zdôrazniť, že akčné umenie sa od ostatných výtvarných prejavov líši tým, že za rozhodujúci pokladá proces ako taký, teda dianie samé. Prvoradé už nie je vytvorenie výtvarného diela v tradičnom slova zmysle, ale do popredia vystupuje priebeh deja, najmä fyzický úkon trvajúci v určitom čase. Provokatívnu silu pôvodného aktu približuje dokumentácia: fotografie, text libreta, filmový záznam alebo videopáska, ale i neobvyklé relikty (počas akcie vytvorené alebo nájdené a privlastnené objekty) a pod.

Hoci akcia využíva vlastný špecializovaný jazyk, vzhľadom na spoločný rodokmeň antitézy voči tradičným druhom umenia ju niekedy len ťažko možno odrezať od iných, sesterských a paralelných tendencií, ako je konceptuálne umenie, body-art, land-art, film, video, s ktorými môže vytvárať hybridné tvary.

1. In: ŠTRAUS, T.: Slovenský variant moderny. Bratislava, Pallas 1992. MATUŠTÍK, R.: ...Predtým. Prekročenie hraníc 1964–1971. Žilina, PGU 1994.
2. Najmä Tri otázniky. Od päťdesiatych k osemdesiatym rokom. Bratislava, Pallas 1993. Utajená korešpondencia 1980–1998. Bratislava, Kaligram 1999. Zwischen Ostkunst und Westkunst. Von der Avantgarde zum Postmoderne. Essays (1970–1995), Mníchov 1995. Jednou z prvých reakcií na umenie akcie u nás bol Štrausov článok vo Výtvarnom živote r. 1966 pod názvom K otázke premeny umenia diela na umenie čin (VŽ, 1967, 12, č. 4)
3. T. Štraus sa ako hosť alebo divák zúčastňoval najmä akcií A. Mlynárčika, P. Bartoša, J. Budaja a jeho Dočasnej spoločnosti intenzívneho prežívania. R. Matuštík zasa akcií A. Mlynárčika, tvorivo sa podieľal na akciách skupiny BAHAMA, od decembra 1981 spolupracoval na deklarácii akčného zoskupenia TERÉNY (1982–1985), v rámci ktorého pripravil aj niektoré autorské realizácie akcií.
4. Umění akce, Mánes, Praha 1991, (Vlasta Čiháková-Noshiro); Umenie akcie, PGU, Žilina 1991 (kurátor R. Matuštík) Výlomok /akcie v prírode GMB, Bratislava 1999 (kurátor R. Matuštík), umenie akcie bolo vo výbere prezentované na výstave 20. storočie, SNG, Bratislava 2000 (kurátor R. Matuštík, gen. kurátorka výstavy Z. Rusinová).

Pre počiatky nášho alternatívneho umenia je príznačná istá konfúznosť výrazových foriem prejavu. Akcia aj koncept vznikali skôr na báze individuálnej potreby určitej intuitívne pociťovanej formy vyjadrenia a menej ako uvedomená aktivita s cieľom vopred sa zaškatuľkovať. Spočiatku sa ani teória veľmi neusilovala o postihnutie rozdielov, až postupom času sa objavili pokusy o hlbšiu reflexiu nových výrazových fenoménov, ich diferenciáciu a pomenovanie. Dlho sa alternatíva jednoducho vnímala ako jednotný front, akékoľvek vnútorné členenie sa zdalo byť zbytočné a - vzhľadom na spoločného nepriateľa - aj malicherné. Toto pohodlné zotrvávanie v spoločnej „mase" individuálnych „géniov" zavesených mimo čas a priestor, mimo všetky tendencie, izmy a komparácie so zahraničím, pretrváva. Dodnes sa voči snahám teoretikov utriediť na základe základných znakov niektoré prejavy do určitých „priečinkov" (hoci v každej vede je kategorizácia prirodzenou súčasťou metódy skúmania) ozývajú vlny protestu najmä zo strany výtvarníkov samých. Existujú aj takí, ktorí vždy robili „všetko": keď ide o koncept, sú konceptualisti, keď o akciu, sú akční, keď o objekt, ich maľované obrazy sa stávajú „trojdimenzionálne" a pod. V tejto súvislosti je neuveriteľné, ako práve mnohí „akcionisti" trvajú na prezentácii všetkého, čo sa dá aspoň trocha do umenia akcie zahrnúť, bez výberu podľa kvality a významu, bez ohľadu na to, že selekcia diel predsa postihuje produkciu vo všetkých výtvarných disciplínach a médiách. A tak, paradoxne, čím viac sú tieto aktivity efemérne, tým väčšmi akoby sa presadzovala úporná snaha fixovať ich v čase, zaradiť ich do vývojovej línie dejín umenia, umiestniť sa v rebríčku na patričnom mieste, a pokiaľ možno „byť prvý" aspoň v domácom kontexte.

**Prejav politickej revolty. Tiež akcia? / Political protest. Is it an action art too?**

Jedným z výrazných problémov a nevyriešených dôsledkov roztvorenia hraníc umenia smerom k ostatným sférám života je totálne rozpustenie akýchkoľvek limitov v zmysle vymedzenia „potiaľto ešte áno, ďalej už nie." Skutočnosťou zostáva, že to, voči čomu umelci pôvodne útočili, naďalej prežíva, ba naopak, ešte si upevnilo pozíciu. Trh a oficiálne ustanovizne totiž idealizmus umenia definitívne prevalcovali. Teoretické manifesty a vyhlásenia v modernom umení napokon vždy zostali nenaplnené, praktické úsilia umelcov ďaleko zaostávali za ich radikálnosťou. Zdá sa, že identitu akcie mnohí vnímajú ako plastickú a flexibilnú: keď je to potrebné, je umením, keď nie, tak sa stavia do polohy anti-, prípadne ne-umenia. Keď ide o obhájenie slobody výrazu, revoltu, sú v opozícii voči všetkým tým „serióznym artefaktom" v múzeách a galériách, keď však ide o bilanciu hodnôt, hlásia sa k veľkej rodine umenia. Do akčného umenia sa popri tom „natískajú" rôzne aktivity súvisiace napríklad len s politickou revoltou, s otvoreným postojom, s akýmikoľvek alternatívnymi či nelegálnymi činnosťami, ktoré stáli v opozícii voči vtedajšiemu režimu, prípadne aj také, ktoré súvisia s každodennými situačnými gagmi či improvizovanými kolektívnymi hrami, ktoré sú v živote každého človeka bežné. Dodatočne sa vydávajú za akcie aj úkony, ktoré pôvodne vznikli náhodne, prípadne zahŕňajú len nejaký akt „výkonu v čase", ten je však aj prirodzenou súčasťou iných druhov výtvarného umenia, napr. maliarstva alebo sochárstva. Ako to vo svojom príspevku na medzinárodnom sympóziu v SNG dňa 4. júla 2001 pri príležitosti výstavy Umenie akcie formuloval významný poľský akčný umelec Zbigniew Warpechowski: Je potrebné rozlišovať medzi *performance* a *Art performance*. Nie každý performer je art-performer. Do Art performance by sa mali rátať len kreácie aktérov, ktorých tvorba sa nejakým spôsobom viaže na kontext umenia, nejako s ním spätne či následne súvisí. Často sa totiž zneužíva možnosť autorskej deklarácie: „keď ja hovorím, že je to akcia, tak je to akcia". Ako dodal Warpechowski: sloboda prejavu nestačí, každý umelec musí pociťovať aj zodpovednosť.

Akčné umenie má už od počiatkov charakter anti-tézy voči klasickým druhom výtvarného prejavu, ktoré akoby po skončení druhej svetovej vojny prestali postačovať reflexiám života, jeho širokej problematike, triešti zážitkov mnohoznačnej, chaosom i rádom popretkávanej reality. Umelci sa usilovali preniknúť až k bezprostrednému žriedlu poznania, zostúpiť k veciam každodennosti, akoby chceli odhaliť jadro, príčinu chaosu. Ako to definoval Wolf Vostell: „Mám záujem osvietiť publikum pomocou *décollage*, ktorá zmienené domnienky a absurdnosti sproblematizuje tým, že každodenné procesy výjme z ich súvislostí a dá tak vzniknúť novým druhom chovania, ktoré vyvolajú v publiku reakcie na základe uvažovania a šokov, ktoré účinkujú až neskôr." [5]

Okrem dedičstva dadaizmu, futurizmu, ruskej revolučnej avantgardy, surrealizmu a experimentov na nemeckom Bauhause, ktoré prvé ponúkajú príklady akčného umenia, pripravila oslobodenie umenia v akte hry v rámci fluxusových tendencií koncom 50. rokov aj estetika pragmatického naturalizmu rozvinutá v USA koncom 30. rokov. Už v *Experience and Nature* definoval John Dewey umenie ako každú techniku, schopnú konečného výsledku, ktorá je hodnotou, a z ktorej sa bezprostredne radujeme. Vytvoril z toho požiadavku, že

5. In: samizdatový preklad textu W. Vostella z r. 1974. Décollage 4, jan. 1964, nepag.
6. In: MORPURGO-TAGLIABUE, Q.: Současná estetika. Praha, 1985, s. 177.
7. HUIZINGA, J.: O původu kultury ve hře. Homo Ludens. Praha 1971, s. 145.
8. LÉVI-STRAUSS, C.: Štrukturálna antropológia I, 2000, s. 243.
9. Ibidem.
10. LIPPARD, L. L.: Six years of Dematerialization of the Art Object from 1996 to 1972. Londýn 1997, s. 42-43.
11. Po prvý raz sa označenie happening objavuje na jeseň r. 1959 v súvislosti s Kaprowovými *18 happeningami v 6 častiach* v Reuben Gallery v New Yorku. Teoreticky formuluje Kaprow svoje názory In: Kaprow, A. : Assamblage, Environments and Happenings. New York 1966. Pozri bližšie: GOLDBERG, RoseLee: Performance Art. From Futurism to the Present. Londýn 1993, s. 128-130 a 212. „Termín happening označuje umeleckú formu, ktorá sa do tej miery vzťahuje na divadlo, do akej je predvádzaná v určitom čase a v určitom priestore. Štruktúra a obsah sú logickým rozšírením environmentu". Pozri bližšie: Kaprow. In: CLAUS, J.: Kunst Heute. Personen, Analysen, Dokumente. Rheinbeck bei Hamburg 1965, s. 208.

v živote je potrebná hra, rozptýlenie a naplnenie. A napokon precizoval umenie ako „činnosť, ktorá je skôr súčasne - než striedavo - zároveň tvorením i spotrebou. V jeho významnom diele *Art as Experience* je najzaujímavejšie to, že tieto posledné pojmy rozvinul, zdôraznil a osvetlil. Podľa neho je umenie „skúsenosťou vychutnávanou vďaka jeho oslobodzujúcim schopnostiam, oslobodzuje nás od služobnosti predmetom a dáva nám zmysel pre príjemnú skúsenosť ako taká... „a tento výsledok, pokračuje ďalej, je „spoločný skúsenostiam robotníka, tanečníka, umelca." [6]

Napokon činnosť, aktivita ako výrazová forma duchovnej idey je rovnako stará ako ľudstvo samo. Pripomeňme si kolektívne iniciačné obrady a hry, zasväcujúce rituály či šamanské predstavenia prírodných národov a prehistorických kultúr. Aj akčné umenie prebúdza skryté inštinkty, je energiou, ktorá často prostredníctvom elementárneho gesta odkrýva netušené vrstvy osobnej i spoločenskej mytológie. V hľadaní nových teritórií sa presadzuje aj mimo ateliérové či galerijné prostredie, intervenuje do prírody i do ulíc mesta, jeho cieľom je tesné previazanie so spontánnym tokom každodenného života. Zahŕňa hru, oživuje rituál, jeho ambíciou je vytvorenie jedinečného efemérneho zážitku, nadviazanie bezprostredného vzťahu medzi umelcom a divákom. Už Huizinga vo svojom *Homo ludens* hovorí o civilizácii ako o hre: „Ľudská kultúra sa rodí a rozvíja v hre a ako hra... Hra sama o sebe prekračuje hranice rýdzo biologickej alebo fyzickej činnosti, je to funkcia, ktorá má zmysel. V hre hrá niečo, čo prekračuje bezprostredný pud sebazáchovy a vnáša do životnej činnosti zmysel". [7]

Zatiaľ čo hra tvorí jadro kolektívneho happeningu, povaha performance korení v rituáli, tu sa akcia pripája k mýtickej podstate umenia. Napokon, „mýtus a rituál sa navzájom reprodukujú, jeden na úrovni činu, druhý na úrovni predstáv (homológia), prípadne len korešpondencie medzi nimi". [8] K nim sa uchyľuje - akoby vypudený starými problémami zobrazujúceho umenia, „rozštiepený medzi tieto dva referenčné systémy, systém označujúceho a systém označovaného" - akčný umelec a „požaduje od magického myslenia, aby mu poskytlo nový referenčný systém". [9] V lone akcie ako rituálu, v magickom správaní hľadá rekonštrukciu afektívnych prejavov ukrytých vo svojom vedomí. Okrem toho, podľa L. Lippardovej „V 60. rokoch umenie akoby sa ocitlo na križovatke... dvoch ciest: umenia ako idey a umenia ako akcie. V prvom prípade je hmota opustená a pocit konvertoval do konceptu. V druhom prípade je matéria transformovaná do energie a pohybu v čase." [10]

### Terminológia a východiská

Rok 1959 je vo svete posvätným dátumom kodifikovania akčnej formy happeningu. [11] Podľa definície jeho vynálezcu Kaprowa, je „rozvinutím asambláže a environmentu v čase... súborom udalostí, predvádzaným a vnímaným vo viacerých častiach a na viacerých miestach, ktorý sa na rozdiel od divadelnej hry môže prihodiť v obchodnom dome, za jazdy na ulici..., ale aj v priateľovej kuchyni". [12] Termín happening charakterizoval v našom kontexte Petr Rezek ako „udalosť, ako „usebrání", „prihlásenie sa k tomu, čo sa deje s tým, že sa na to bude spomínať..." Podľa neho sa happening konštituuje „na priesečníku troch médií: výtvarného, hudobného, divadelného... dôležitým bola udalosť ako príhoda, ako akcia a nie jej založenie, (zdôvodnenie)." [13]

V r. 1958 George Brecht začína používať slovo „event" na označenie „totálnej, mnohozmyslovej skúsenosti" (ide v zásade o jednoduchú udalosť). Nadväzuje naň v krátkych textoch, ktoré pozostávajú len z niekoľkých slov a majú slúžiť na „malé osvietenia (enlightement) pre mojich priateľov". [14] Paralelne testujú fluxusoví umelci improvizáciu, tvorivý vstup náhody a v mixáži médií výtvarného umenia, divadla, hudby, literatúry hľadajú nové, nekonvenčné formy oslovenia publika. Al Hansen hovorí o „time/space art", priestorovo-časovom umení a Jackson Mac Low a Dick Higgins použijú náhodné metódy v poézii a v divadle." [15]

Od čias raných avantgárd, ktoré uviedli do akčného umenia „performance", [16] (t.j. predstavenie, predvádzanie), existuje isté kontinuum až k fluxusovému performance a k tzv. Art Performance, ktoré sa pod týmto označením rozvinulo ako špecifická forma najmä koncom 60. a v 70. rokoch. Prejavovalo sa jednak v novej otvorenosti umelca voči jeho okoliu, v rozšírení jeho záujmov o rozmanité aspekty spoločenského života v tzv. „expanded performance" [17] i v polohe body-artu ako „reči tela". Zatiaľ čo pre prvú formu sú typické prieniky do každodenných situácií na verejnosti, pri druhej sa aktéri nie vždy usilujú o interaktivitu s publikom, ich performances majú často privátny charakter, odohrávajú sa v ateliéroch, sú snímané len fotograficky, prípadne kamerou. Prostredníctvom fundamentálneho gesta a pohybu performera sa vizualizujú časti tela a prosté úkony často len v elementárnych pózach „živej skulptúry". Sú zároveň dokladom záujmu o fotografiu ako médium, skutočnosti, že v tomto desaťročí fotografický záznam akcie prestáva byť len rýdzo dokumentárny a stáva sa tesne zviazaný s konceptuálnym umením. Rosalind E. Kraussová tak pripisuje fotografii ako „aktuálnemu otlačku niečoho hmotného vo svete", ako „indexu" centrálnu úlohu v umení 70. rokov, a to nielen v zmysle reprezentácie, ale aj všetkých foriem umenia, ktoré závisia na dokumentácii. [18] Akcia tak často prerastá (alebo naopak zostáva dejovo eliminovaná) do podoby „konceptuálneho foto-piece" (Edward Lucie-Smith). [19]

Tomáš Štraus sa vo svojich *Troch modelových situáciách súčasných umeleckých hier* (1978-1979) prvý pokúsil aj o typológiu akčného umenia na Slovensku podľa jeho špecifických čŕt. Vyšiel pritom z európskej terminológie a tú ďalej rozvíjal. V zásade vidí tri modely akcie: A. Umenie ako uzavretá (totálna) akcia (Mlynárčik). B. Umenie ako otvorená

12. Ibidem.
13. REZEK, P.: Happening ako spomienka. In: Tělo, věc a skutečnost v současném umění. Jazzova sekce, Praha 1982, s. 42.
14. BRECHT, G.: In.: CLAUS, J.: C. d. s. 210-211.
15. Ibidem, s. 210-213.
16. Ak RoseLee Goldberg v knižke Performance Art. From Futurism to the Present. (New York, 1993, s. 7-9 a ďalej) používa termín performance ako „spôsob apelu priamo na široké publikum a šokovanie obecenstva", teda v širšom slova zmysle na označenie kreácií už od čias futurizmu, Podľa Elisabeth Jappe termín Art performance po prvý raz použili kunsthistorici na označenie akcií Vita Acconciho a Bruce Naumana v neskorých 60. rokoch. In: JAPPE, E.: Performance, Ritual, Proces, Handbuch der Aktionkunst in Europa. Mnichov 1993, s. 24.
17. Pozri Jappe, E.: C. d., s. 40-41.
18. Pozri bližšie: KRAUSS, R. E.: Notes on the Index. In: The Originality of the Avant-garde and Other Modernists Myths. Cambridge, Massachusetts 1986, s. 206-207.
19. LUCIE-SMITH, E.: Art in the Seventies. Oxford 1983, s. 32.

# 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 počinov happeningu, šokuje svojou holou existenciou. Na rozdiel od happeningu je jeho výrazom samotná neštylizovaná skutočnosť, ktorá je vo svojej pôvodnej forme neovplyvnená priamym zásahom.

Účastníkovi sa stáva objektom nielen jeho bezprostredné okolie, ale aj vzťahy a súvislosti vyplývajúce z vnímaného.

Jeho uskutočnenie nie je náhodné, ale uvedomelé a apelujúce.

C'est une action qui vous pousse à percevoir et à éprouver d'une façon komplexe la réalité enlevée de son existence courante et quotidienne. Cette réalité trouvée et limitée dans le temps et dans l'espace opère par la force de ses relations et de ses tensions.

Une fois rendue publique, cette réalité comme une notion nouvelle produit l'activation de la conscience relative à la largeur immense des corrélations existantes.

C'est un engagement général et tout naturel.

C'est un processus où tout ce qui est objectif s'emploi pour provoquer des attitudes subjectives qui le font trouver dans une situation nouvelle et supérieure.

C'est donc une manière généralement valable et vivante d'artefacturalisation de la réalité trouvée et elle acquiert ainsi la faculté d'activer dans une largeur absolue.

Il pred garde qu'il soit possible d'intensifier la réalité choisie par le surréel. C'est donc une réalité nouvelle enrichie d'un souffle poétique original.

C'est une manifestation synthétique de l'existence sociale en générale et ainsi forcément un bien commun.

Il renoue avec toute une série d'actions de happening, il choque par son existence-même. Mais à la différence de happening, il se présente comme la réalité elle-même et sans aucune stylisation, comme la réalité dans sa forme originelle et sans aucune intervention extérieure directe.

Pour celui qui participe à happsoc, l'objet représente non seulement ce qui l'entoure immédiatement, mais aussi des relations et des corrélations résultant de ce qu' on est en train de percevoir.

Sa réalisation n'est pas fortuite, mais elle est consciente et d'une appelation intense.

BRATISLAVA, 1. MÁJ 1965

**STANO FILKO • ZITA KOSTROVÁ • ALEX MLYNÁRČIK**

OBJEKTY

| | |
|---|---|
| 1. Ženy | 138.936 |
| 2. Muži | 128.727 |
| 3. Psi | 49.991 |
| 4. Domy (s provizóriami) | 18.009 |
| 5. Balkóny | 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. Sporáky elektrické | 3.505 |
| 12. Sporáky plynové | 37.804 |
| 13. Práčky | 35.060 |
| 14. Chladničky | 17.534 |
| 15. Celá Bratislava | 1 |
| 16. Hrad | 1 |
| 17. Dunaj v Bratislave | 1 |
| 18. Pouličné lampy | 142.090 |
| 19. Televízne antény | 128.726 |
| 20. Cintoríny | 6 |
| 21. Tulipány | 1,000.801 |
| 22. Divadlá (aj ochotnícke) | 9 |
| 23. Kiná, komíny, električky, autá, viechy, trolejbusy, písacie stroje, rádiá, obchody, knižnice, nemocnice atď. | |

**STANO FILKO • ALEX MLYNÁRČIK**

DOVOĽUJÚ SI VÁS POZVAŤ K ÚČASTI NA

prennent la liberté de inviter à participer à

# 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**

RÉALISATION:

1. première réalité à Bratislava, le 2 mai 1965
2. deuxième réalité à Bratislava, le 3 mai 1965
3. trosième réalité à Bratislava, le 4 mai 1965
4. quatrième réalité à Bratislava, le 5 mai 1965
5. cinquième réalité à Bratislava, le 6 mai 1965
6. sixième réalité à Bratislava, le 7 mai 1965
7. septième réalité à Bratislava, le 8 mai 1965

TRVANIE: 1.—9. V. 1965
Durée:

LES OBJETS

| | |
|---|---|
| 1 Femmes | 138.936 |
| 2 Hommes | 128.727 |
| 3 Chiens | 49.991 |
| 4 Maisons (avec provisoires) | 18.009 |
| 5 Balcons | 165.236 |
| 6 Cités agricoles | 22 |
| 7 Bâtiments d'exploitation | 525 |
| 8 Appartements | 64.725 |
| 9 Robinets aux appartements | 40.070 |
| 10 Robinets hors d'appartemens | 944 |
| 11 Âtres électriques | 3.505 |
| 12 Âtres à gaz | 37.804 |
| 13 Machines à laver | 35.060 |
| 14 Réfrigérateurs | 17.534 |
| 15 Tout Bratislava | 1 |
| 16 La Citadelle | 1 |
| 17 Le Danube à Bratislava | 1 |
| 18 Réverbères | 142.090 |
| 19 Antennes de téiévision | 128.726 |
| 20 Cimetières | 6 |
| 21 Tulipes | 1.000.801 |
| 22 Théâtres (y compris les théâtres d'amateurs) | 9 |
| 23 Cinémas, cheminées, tramways, automobiles, tavernes, trolleybus, machines à écrire, appareils de radio, boutiques, bibliothèques, hôpitaux, etc. | |

S. Filko, A. Mlynárčik, Z. Kostrová: **Happsoc I.** 2. - 8. 5. 1965

akcia (Želibská, Popovič, Koller, Bartoš) Model C: Akcia s posunutým (iným) zmyslom (Bartoš, Koller, Popovič, Kern). Všimol si, že v poslednom prípade, u Kerna ide skôr o „aranžovaný fotodej". Za tzv. „pseudoperformance" pokladá dej bez divákov, zaznamenaný len fotodokumentáciou (napr. *Akcia pre štyri oči V.* Popoviča). Za umenie medzisféry považuje Kollerovu tenisovú akciu („už nie je filtráciou života, ale jeho paralelnou či doplnkovou aktivitou"), kde je „hra ako symbol života s fair pravidlami pre všetkých".[20] Aj Bartoš podľa neho v takejto „doplnkovej aktivite" niekoľko rokov šľachtil svojho „bratislavského holuba estetického", ktorý bol r. 1976 odobrený na výstave spolku architektov.

Na základe analýzy materiálu a komparácií so svetom by bolo možné ponúknuť z môjho pohľadu aj takéto členenie: A. *Kolektívna akcia* - 1. hravý happening kaprowovského typu (A. Mlynáčrik, D. Tóth, V. Kordoš - M. Krén, V. Havrilla). 2. fluxusový happening s dôrazom na hudobnú zložku (M. Adamčiak a R. Cyprich). 3. happening ako hra s pravidlami

20. ŠTRAUS, T.: s. 183 samizdatové vydanie z r. 1980 k pocte Jindřichovi Chalupeckému. Neskôr text vyšiel ako kapitola pod názvom Tri modelové situácie súčasných umeleckých hier. In: Slovenský variant moderny. Pallas 1992, s. 101-107.
21. Už Pierre Restany upozorňuje, že „Happsoc I a II sa uskutočnili v Bratislave v období mohutného nástupu happeningov vo svete". RESTANY, P.: Inde. Alex Mlynárčik. Paríž-Bratislava 1995, s. 23.

(J. Koller, M. Adamčiak, P. Meluzin). 4. happening ako rituál v prírode (J. Želibská). 5. inscenovaná pouličná akcia ako prieskum vzťahu jedinec-spoločnosť (J. Budaj a *DSIP*, Ľ. Ďurček) 6. kolektívny happening vostellovského typu ako absurdná metafora a modelová situácia (P. Meluzin, P. O. P.)
B. *individuálne performance*: 1. foto-piece (V. Popovič, J. Koller, Ľ. Ďurček, M. Kern). 2. ritualizované performance (P. Bartoš, M. Kern, D. Tóth). 3. v spojení s gestickou akciou tela (I. Kalný, V. Kordoš, J. Juhász, M. Murin). 4. „živá skulptúra" (J. Koller, Ľ. Ďurček). 5. body-artový rituál s enduračnými prvkami (P. O. P.).

Sú autori, ktorí vstupujú takmer do všetkých typov a aj takí, ktorí ich kombinujú. Aj z tohto dôvodu sa nedajú predstavitelia umenia akcie typologicky rozčleniť do skupín bez toho, aby nedošlo k „rozkúskovaniu" ich tvorby.

**Míľniky - medzi konceptom a akciou**

K zásadnému prelomu vo vývoji nášho umenia dochádza r. 1965, keď Stano Filko, Alex Mlynárčik pozývajú „k účasti na *Happsoc Bratislava I*", pričom „realizáciu" člení na „sedem skutočností" rozdelených do siedmich dní, v čase od 2. - 8. mája 1965.

Sama skladba názvu „happsoc" je čiastočne dvojznačná.[21] „*Happsoc* je akcia, nabádajúca k vnímaniu skutočnosti, vymedzenej zo stereotypu svojej existencie. Táto nájdená realita, vymedzená v čase a priestore, pôsobí silou svojich vzťahov a napätí." Napriek tejto proklamácii autorov v manifeste *Happsoc I* z jeho konečnej podoby je zrejmé, že nejde o akciu - (ozajstný happening, ako fyzicky realizovaný akt), ale o mail-artovú výzvu. Hoci je happening výrazne sociologicky motivovaný, keďže sa obracia k širšej societe ľudí a prehlasuje za výstavný objekt celé mesto Bratislavu, ženy, mužov, psov, byty, balkóny, práčky, cintoríny, divadlá, Dunaj, (ktoré „sú prezentované" v dňoch 2. - 8. mája 1965), teda s dôrazom na všetko, čo mesto obsahuje aj s vyčíslením počtu príslušných položiek, zostáva len myšlienkovým aktom. Ako autori (spolu s teoretičkou Z. Kostrovou) sami píšu vo svojom manifeste: „Happsoc nadväzuje na celý rad počinov happeningu, šokuje svojou holou existenciou. Na rozdiel od happeningu je však jeho výrazom samotná neštylizovaná skutočnosť, ktorá je vo svojej pôvodnej forme neovplyvnená priamym zásahom." Konceptuálnu povahu celej aktivity napokon odhalil už Jindřich Chalupecký.[22] Divák sa má identifikovať s myslením umelca, s jeho privlastnením, je inštruovaný, aby isté veci vnímal v umeleckej rovine, slovami autorov v „artefaktualizácii". Dôležitý je práve akcent na privlastnenie - apropriáciu, ktorá je jednou z dominantných zložiek nášho umenia už od polovice 60. rokov. Na túto skutočnosť upozornil už P. Restany, keď konštatoval: „Z mojej filozofie Nového realizmu si Mlynárčik vybral dve základné myšlienky: privlastnenie reality a reakciu publika. Umelecký krst predmetu založil na priamej väzbe k publiku a jeho spätnej, živej a tvorivej reakcii."[23]

Koncepčným pokračovaním *Happsocu I*, bol *Happsoc II*, (*Sept jours de la création*), bližší novorealistickému kontextu (už aj použitím francúzštiny). Výzva S. Filka a A. Mlynárčika vo forme skladačky vyzývala k spoločnému tvorivému prežívaniu skutočnosti „na stanici" („à la gare") v dňoch 25. 12. 1965 - 31. 12. 1965, už aj s konkrétnym vymedzením stretnutia na 10, 20 a 30 minút.

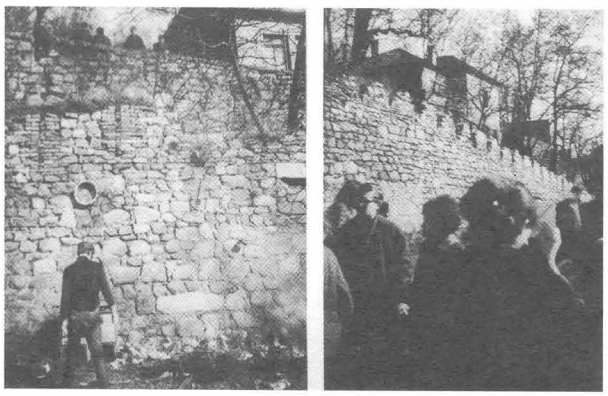
V *Happsocu III - Oltári súčasnosti* sa Stano Filko potom už len sám posunul z lokálnej platformy privlastnenia Bratislavy do polohy apropriácie celého „územia ČSSR" opäť ako životného priestoru so všetkým, čo k tomu patrí, teda i so „vzťahmi, životnými pocitmi, ročnými obdobiami, umením, hudbou, budúcnosťou" a pod. a rozšíril aj časovú zložku na (fluxusovo) neohraničený čas slovami výzvy: „Roku 1966 a ďalšie roky Vás pozývam k účasti na *Akcii univerzál*". Tá má však rýdzo konceptuálnu podobu realizovanú formou výzvy.

J. Koller: **Antihappening.** 1965

Na happening reagoval v r. 1965 aj Július Koller svojím *Antihappenigom*, strohým písomným oznamom o „subjektívno-objektívnej tvorbe reality". Ním sa výrazovo vždy úsporný Kolller postavil nielen voči spektakulárnosti dobových zahraničných happeningov, ale aj voči „kultizmu, módnosti a primitivizmu".

**Zrod akcie**

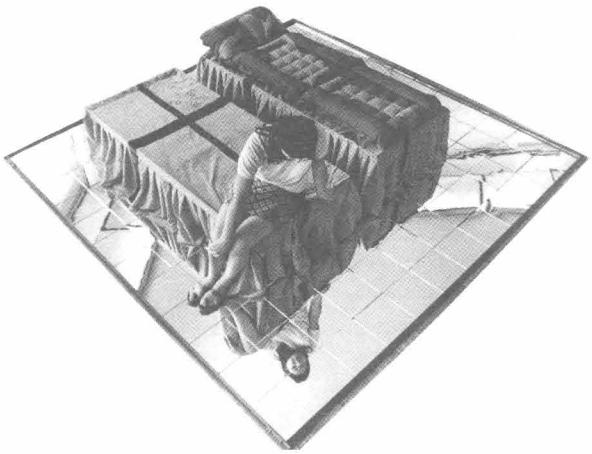
Formovanie nášho alternatívneho (teda nielen akčného, ale i konceptuálneho umenia) prebiehalo v celkom odlišných podmienkach ako vo svete. V čase jeho zrodu chýbala na Slovensku nielen širšia prepojenosť a integrácia umeleckých disciplín, prirodzené sebavedomie umelca a podmienky pre experiment (teda atmosféra typická pre vysoké školy v USA,



**Happening pod Bratislavským hradom / Happening under Bratislava's Castle.** 1966

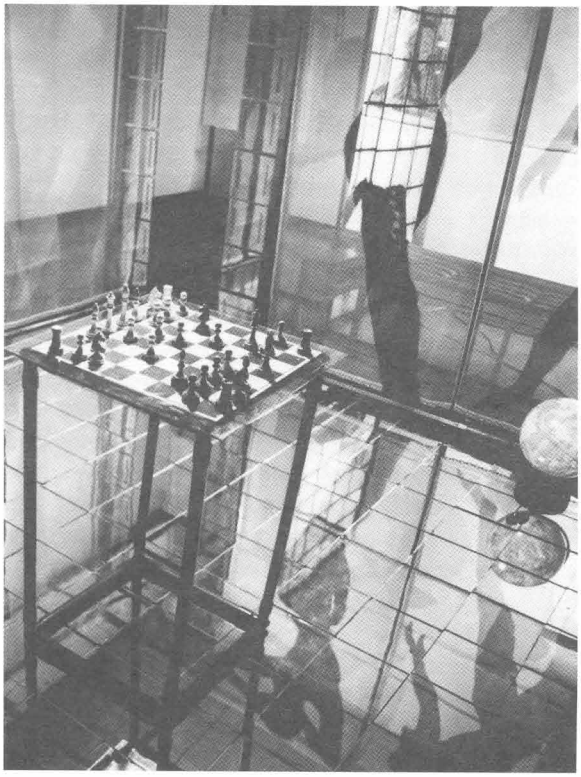
22. „Termín môže zmiasť; v skutočnosti má happsoc len málo spoločného s happeningom, zato sa blíži budúcemu konceptuálnemu umeniu." CHALUPECKÝ, J.: Na hranicích umění. Praha 1990, s. 108.
23. RESTANY, P.: C. d., s. 23.

Filko: **Obydlie súčasnosti a skutočnosti / Apartment of present and reality.** 1967

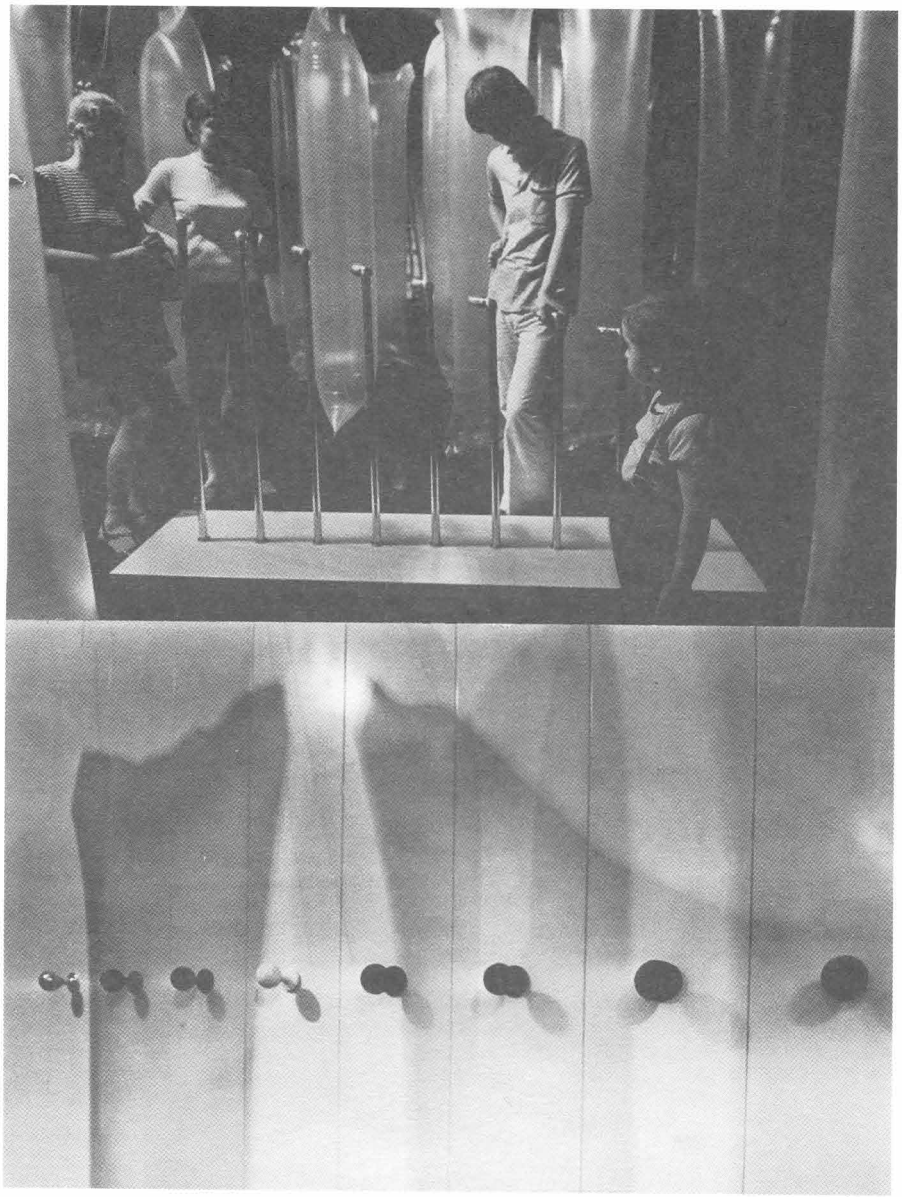


S. Filko: **Izba lásky / The room of love.** 1965–1966

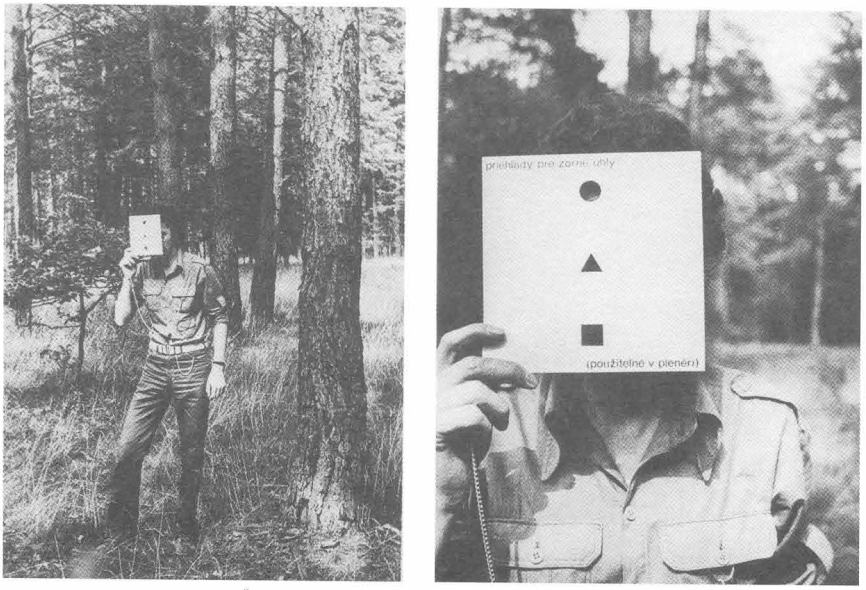
S. Filko: **Poézia o priestore a kozme / Poetry about space and cosmos.** 1967



S. Filko: **Univerzálne prostredie / Universal Environment.** 1966–1967



I. Štěpán: **Hmatové štúdio / Touching studio.** 1970



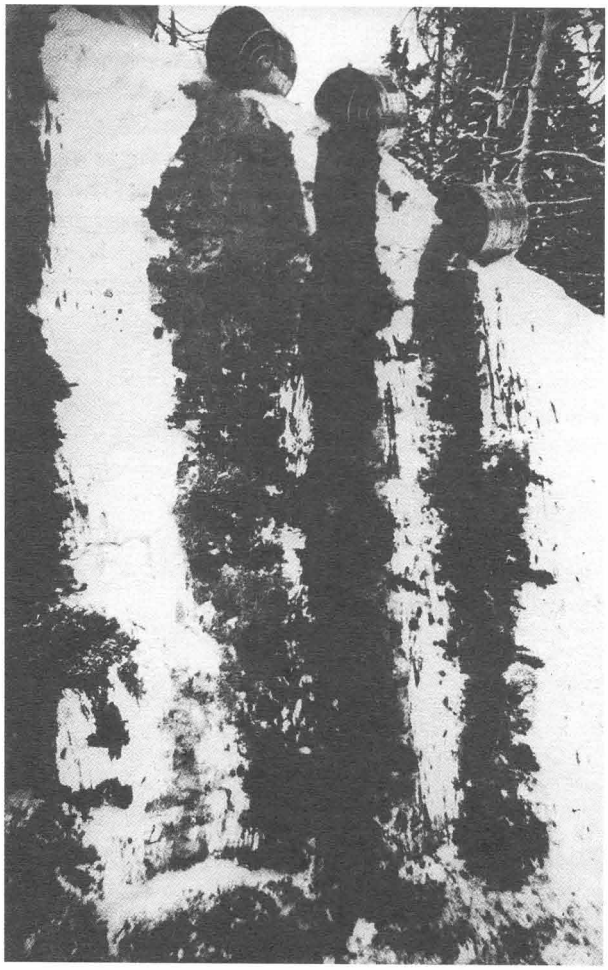

I. Štěpán: **Zorné uhly / Angles of watching.** 1970

A. Mlynárčik, M. Urbásek: **Pokušenie (La Tentation) / Temptation.**
1967. Paríž (P. Restany)

A. Mlynárčik: **Evina svadba / Eva's wedding.** 1972

A. Mlynárčik: **Deň radosti. Keby všetky vlaky sveta... /**
**A Day of Joy. If All the Trains in the World...**
1971. Zakamenné

J. Želibská: **Snúbenie jari / Betrothal of Spring.** 1970. Dolné Orešany



R. Cyprich: **Every has something to say. Homage to Arman. Festival snehu / Festival of Snow.** 1970. Vysoké Tatry

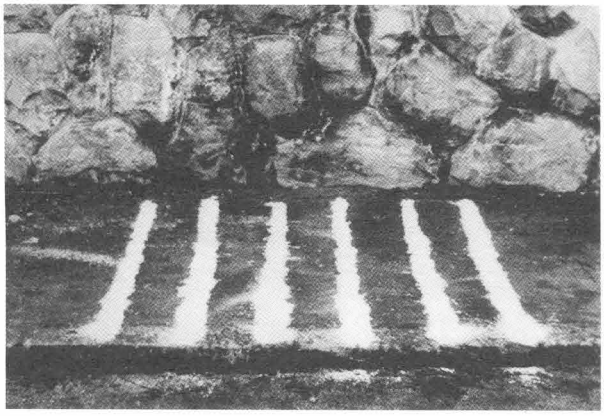
M. Adamčiak: **Homage to René Magritte. Festival snehu / Festival of Snow**. 1970. Vysoké Tatry

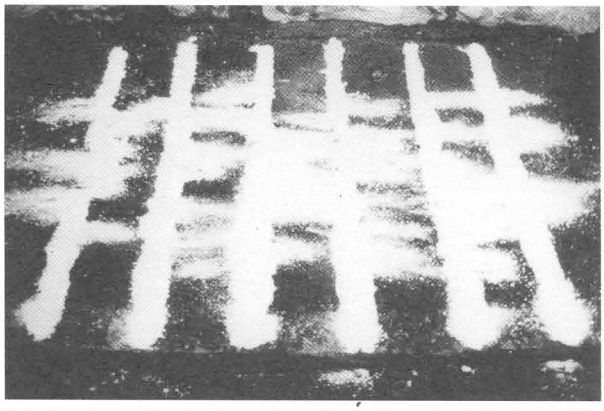
kde sa toto umenie mohlo slobodne vyvíjať), ale i tradícia revolty futurizmu, dada, konštruktivizmu či surrealizmu (živá v Európe, najmä vo Francúzsku alebo v Nemecku).

Nielen situácia predtým (sila domácej tradície, miestny konzervativizmus, provincionálnosť pomerov), ale i odlišné tempo vývoja poznačené stigmou „dohániania" spôsobili, že sa tieto aktivity, ktoré sa presadili po polovici 60. rokov, vnímali či už z hľadiska imanentného vývoja na poli výtvarného diania, ale i vzhľadom na spoločensko-politické pomery ako najsmelšia „úchylka", ako isté završenie bohatých a v umení kypiacich dejov a tendencií tohto významného desaťročia.

Ak vo svete netradičné výrazové polohy súviseli s novou predstavou o umeleckej tvorbe a jej poslaní, o zrušení jej štatútu ako dovtedy luxusnej a exkluzívnej činnosti, v krajinách strednej a východnej Európy sa prelínali aj s túžbou oslobodiť umenie z područia ideologického diktátu. Odmietanie muzeálnych inštitúcií bolo u nás viac-menej dvojstupňové: okrem rýdzo umeleckých a individuálnych dôvodov tu existovali ešte aj dôvody špecificky politické. Na celosvetový trend popretia galérie ako – „inštitucionalizovanej moderny" (R. C. Morgan) sa navŕšilo odmietanie galérie ako priestoru oficiálnych výstav štátom podporovanej angažovanej tvorby.

Zatiaľ čo happeningy v USA a západnej Európe mali heterogénny charakter – boli to rozsiahle kolektívne akcie, bohato členené do niekoľkých častí, ktoré na seba nadväzovali a často sa odohrávali na viacerých miestach odrazu – u nás mali spočiatku morfológiu pomerne jednoduchých akcií, s jasným zámerom a cieľom. Akoby svojou „jednovrstvovosťou" a bez zložitej symboliky logicky zodpovedali iným meradlám a priestorovým dimenziám stredoeurópskeho života.

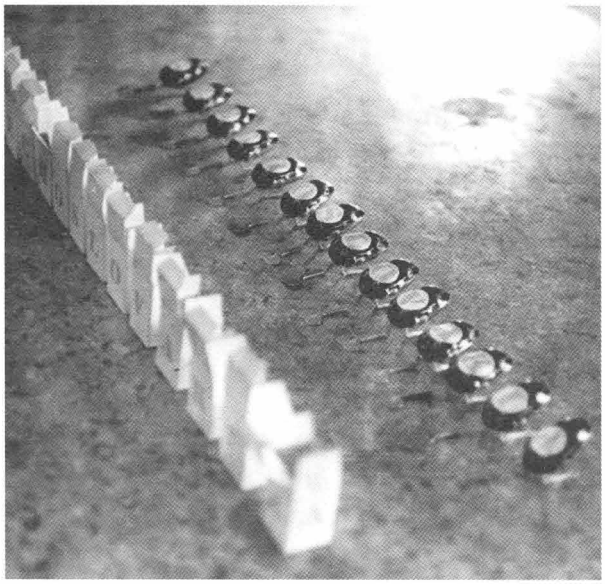


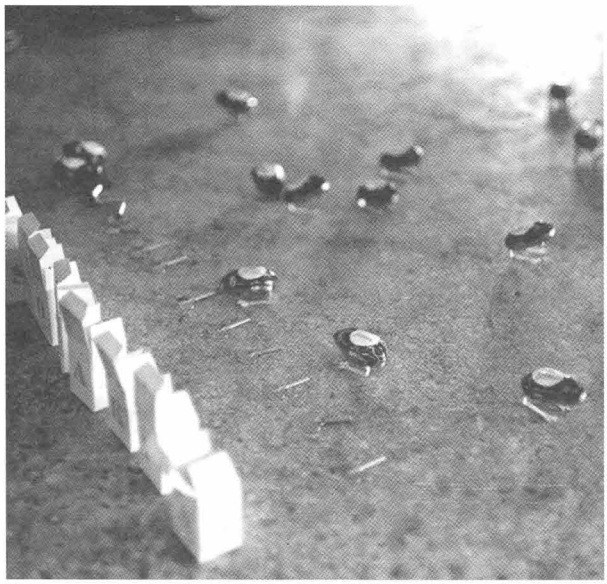


P. Bartoš: **Rozptyl kriedového rastra / Dispersion of Chalk Raster**. 1969

Rovnako ako sa u nás nezvykli nikdy stavať obrovské rozľahlé budovy, nekoncipovali sa ani mnohopočetné, široko roztvorené akcie. Výnimku predstavujú len Mlynárčikove akcie vo forme pocty a kolektívnej hry a oslavy. Navyše, naše happeningove akcie sa líšili aj obsahom: málokedy sa do nich vkladala centrálna individuálna performance, nemali deštruktívny ráz, neničili sa pri nich hudobné nástroje ani iné objekty, nepracovalo sa s vnútornosťami zvierat, chýbali výrazné sadomasochistické prvky, aktéri sa tematicky väčšmi upínali na nadčasové témy (napr. pocty), prírodu, menej súviseli s konkrétnym prostredím mesta. Duch akcie zostal poznačený typicky slovenským fenoménom úzkeho vzťahu človeka k prírode, ktorý možno oveľa logickejšie, ako sa na prvý pohľad zdá, ukotviť v tradíciách domáceho umenia.

Za prvé happeningy v našom prostredí sa zvyknú pokladať tzv. *Happening pod Bratislavským hradom* z r. 1966 iniciovaný J. Šťastným (múry zdobené reliktmi predmetov, oheň, výzvy k činnosti na kartičkách pre účastníkov a pod.) a *happening na Rybnom námestí* (bez dokumentácie, kreslenie





V. Kordoš, M. Mudroch, V. Jakubík: **Czechoslovakia.** 1970

24. CLAUS, J.: C. d., s. 210-213.
25. GEHLEN, A.: Duch ve světě techniky, Praha 1972, s. 108.

a maľovanie po papieroch na zemi), v ktorých rezonovali aktivity Knížákovho Aktualu. Je dnes otázne, do akej miery tieto viac-menej anonymné a „importované" happeningy (i keď s účasťou niektorých teoretikov a umelcov) súvisia s ďalším vývojom nášho akčného umenia, ktoré sa vyvíjalo skôr na báze „prekročenia hraníc" (známy Matuštíkov termín) tradičných výtvarných druhov (maľby, objektu, fotografie a pod.).

Ako vieme, u Kaprowa a ešte výraznejšie u Oldenburga vyrástla akcia z environmentu (prostredia vymedzeného objektmi pre živý vstup diváka). Z tohto pohľadu sú intermediálne environmenty Stana Filka z druhej polovice 60. rokov vlastne podobnými interaktívne aranžovanými kreáciami, kde divák zohrával dôležitú úlohu (pohyboval sa v nich a manipuloval s predmetmi, dotváral ich). Filkovi, ktorý koncom 60. rokov opustil pop-artovú reč svojich intermediálnych a akčných environmentov v prospech konceptu a projektu, sa priblížil v tom istom čase vo svojich prostrediach s testačnými prvkami Ivan Štěpán, paralelne inklinujúci ku konceptuálnym i akčným polohám. Zatiaľ čo Jana Želibská od spektakulárnych environmentov kontinuálne smerovala k akcii, ako k ďalšiemu stupňu časovo-priestorového rozvinutia s dôrazom na rituál a feministické prvky, Alex Mlynárčik logicky pokračoval od akčných environmentov ku kolektívnemu hravému happeningu.

Naproti tomu rané individuálne foto-performance Vladimíra Popoviča z polovice 60. rokov sústredené na hravú prácu s papierom vyrástli z autorových intermediálnych aktivít, zo syntézy výtvarného a divadelného jazyka. Východiská ďalších dvoch výrazných aktérov, Petra Bartoša a Júliusa Kollera sú v maľbe a v ich bytostnom anti-estetizujúcom založení, čo akoby ich predurčilo k „obojpohlavnej" koexistencii akcie a konceptu v ich tvorbe. Spočiatku sa ich akcie a individuálne performances väčšmi podobajú „poézii, ktorá sa oslobodila z cintorína popísanej strany, maľbe oslobodenej z plátna, ktoré je pomaľované a pojednané, psychodráme, nezávislej od mašiny prepierajúceho mozgu", ale menej už „divadlu, ktoré prekračuje múry medzi kategóriami", ako definoval happening J. J. Lebel.[24] Ak Bartoš smeroval od materiálnych procesov k vážnym ekologickým projektom, Koller vtiahol v závere desaťročia na pole umenia športovú hru a mystifikujúcu dvoj-identitu seba i danej spoločenskej situácie v línii systematicky rozvíjaného konceptu *U.F.O.*

Začiatok 70. rokov sa odvíjal v znamení kolektívnych akcií vo forme slávnosti a hravej spoločne zdieľanej situácie. Podieľali sa na nich už aj príslušníci novej generácie umelcov, z ktorých mnohí sa spontánne prihlásili k slovu na kolektívnom podujatí pod názvom 1. otvorený ateliér (1970), kde sa presadili aj teamworkové práce. Patrili k nim aj príspevky Milana Adamčiaka a Roberta Cypricha, priznávajúce inklináciu k fluxusovým polohám vyjadrenia. V priamom nadviazaní na Cageov prínos sa Adamčiak aj s Cyprichom vydali na cestu experimentu, v ktorom spojili otázky hudobnej kompozície a skladby s konceptuálnym východiskom. Už koncom 60. rokov vytváral Adamčiak rad skladieb v duchu otvorenej formy, v ktorých integrálnu súčasť predstavovali nekonvenčné, výtvarne riešené partitúry. Podarilo sa im spolu s Cyprichom zrealizovať happeningové koncerty mimo kontext oficiálnych siení v netradičnom prostredí, v ktorých slávnostnú umeleckú formu koncertu nahradili muzikálnymi manifestáciami „anti-umenia."

Na 1. otvorenom ateliéri sa presadila akčnými kreáciami, v ktorých rezonovali ešte maliarsky gestické, pop-artové a novorealistické prvky aj trojica autorov Vladimír Kordoš, Viliam Jakubík a Marián Mudroch. Ak sa Mudroch paralelne venoval aj dematerializácii procesu tvorby a efemérnosti okamihu, Kordoša priťahoval už od počiatku dialóg s dejinami umenia vo forme pocty a interpretácie. Stal sa predstaviteľom špecifických hravých travestií na rozhraní performance a inscenovanej fotografie, ktoré popri mimických ašpiráciách

D. Tóth: **Stopa / Footprint.** 1979

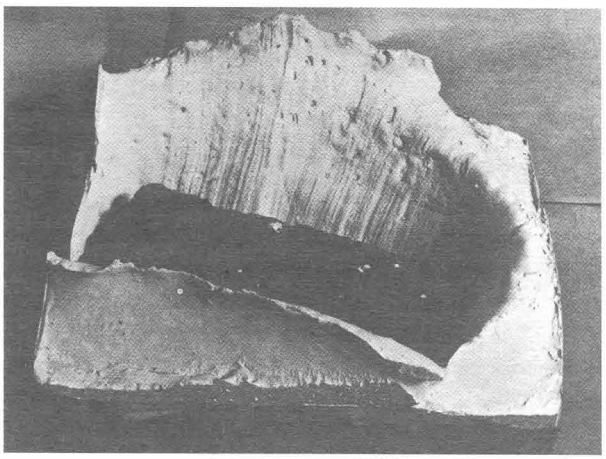
M. Kern: **Vymedzovanie priestoru / Treading the Space (The Triangle).** 1984. Liptovský Mikuláš - Močiare

skúmali aj formálne vlastnosti tela v priestore a čase a vyústili do body-artového performance. Niektoré akcie realizoval spolu s Matejom Krénom, s ktorým sa niekoľkými civilnými happeningami a prírodnými performances zapísali v 80. rokoch aj do aktivít Terénov I - V.

### Solidarita zrodená z beznádeje

V súvislosti s tzv. normalizáciou po r. 1972 sa situácia radikálne zmenila. Všetky akcie sa museli konať „nelegálne" - mimo galérií, verejných mestských priestorov, boli ad hoc vyhostené do exteriéru, mimo mesto, do prírody. Príroda napokon poskytla aj prirodzenú oblasť úniku od vtedajšej direktívami riadenej spoločenskej reality. Vznikali intímne ladené individuálne príspevky bytostne späté s mýtmi a rituálmi, v ktorých sa prelínalo empirické s mystickým, konceptuálne s výtvarným.

Práve tento výrazový pól charakterizuje aktivity ďalšieho autora vtedy nastupujúcej generácie - Dezidera Tótha. Analytická racionálnosť, úsporné výrazivo a hravosť jeho akč-



J. Bartusz: **Tehla hodená do tuhnúcej sadry / A Brick thrown into Hardening Plaster.** 1980

nej tvorby úzko súvisela so záujmom o prácu s nájdeným a dotvoreným objektom, o vizuálnu poéziu, divadelným experimentom (od r. 1967 divadlo *Pomimo - Divadlo po Einsteinovi*, ktoré svojím humorom a recesiou nadviazalo na odkaz dada) a pod. Okrem individuálneho ritualizovaného gesta a body-artových prvkov poznačených konceptuálnou lekciou, tvorili neoddeliteľnú súčasť Tóthových performance skúmanie pojmovej nosnosti textu ako výtvarného média a ekologická motivácia.

Skutočnosť, že ekologické otázky života a príroda predstavovali jeden z centrálnych problémov umenia 70. rokov dokladá aj individuálne rozvíjaná tvorba Michala Kerna. Hoci sa jeho výrazovo úsporné akcie pre fotoaparát svojím zmyslom pre efemérnosť dejov a premenu materiálového skupenstva blížili Bartošovým performances, boli menej inštinktívne, obsahovali viac estetizujúcej poetickej korekcie, záľuby v pôsobivom vizuálnom vyznení výslednej „stopy".

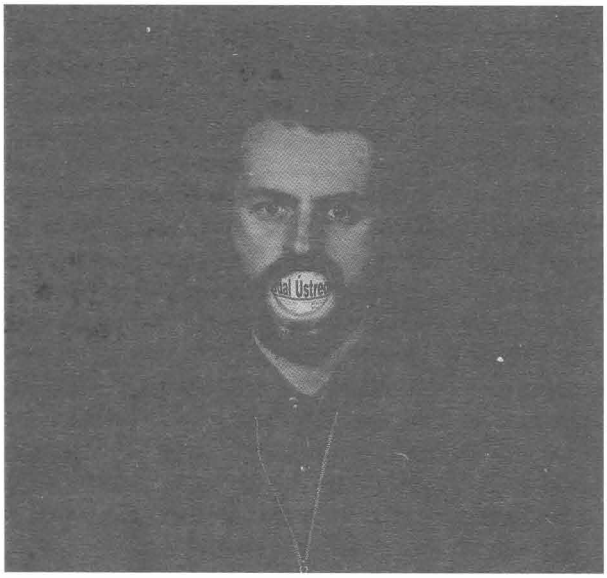
Ak sa spočiatku škála akčného výrazu pohybovala v intenciách utopického avantgardného rozmeru umenia ako „spolutvorby lepšieho sveta", úniku, sviatku, pocty, či rituálu, v súvislosti s narastajúcou dezilúziou počas dusivých rokov politickej totality prenikli ku koncu 70. rokov do podoby spoločne zdieľanej hravej situácie reflexie širších sociologických as-

J. Budaj: **Obed / The Lunch I.** 1978. Bratislava

pektov a osobných existenciálnych pocitov. Premietli sa najmä do ironickej parafrázy a trpkého humoru.

Paródiu rituálov každodennosti, ideologických mechanizmov totality a manipulácie s človekom nachádzame v kolektívnych akciách a individuálnych performances Juraja Bartusza (často v spolupráci s Gabrielom Kladekom). Prezrádzajú sochárske východisko: ľudské telo vnímal nielen ako priestorový objem, ale i ako pohybový element. Od neho sa dostával ku kategóriám priestoru a času, ktoré tematizoval v 80. rokoch sústredením sa na gesticky koncentrovanú fyzickú energiu.

Zatiaľ čo v Amsterdame vzniklo r. 1975 podľa vzoru amerických „non comercial art spaces" miesto vyhradené výlučne pre medzinárodnú prezentáciu a dokumentáciu efemérnych umeleckých foriem (*Stichting De Appel*), u nás po Charte 77 štátna ostraha ešte pritvrdila a akčné okruhy a zoskupenia získali ešte hermetickejšiu povahu. V nasledujúcom



Ľ. Ďurček: **Návštevník / Visitor.** 1980. Bratislava

období násobených výsluchov na ŠTB boli k účasti na akciách pozývaní len tí, ktorí sa navzájom dobre poznali, ktorí pôsobili svojimi kontaktmi a správaním - vzhľadom na štátnu moc - morálne bezúhonne a spoľahlivo. Pre naše prostredie oveľa väčšmi ako pre hociktoré iné vo svete platili slová Arnolda Gehlena zo začiatku 70. rokov, že toto obdobie „je vekom drobných, zvláštnych skupín, dôverných vzťahov, za ktoré sa ľudia zasadzujú a pre ktoré skutočne niečo konajú, združení, ktoré kooptujú rovnako zmýšľajúcich".[25]

Popri bytových, ateliérových akciách a performances v prírode, rátajúcich s užším okruhom zainteresovaných umelcov a ich priateľov sa dôležitým fenoménom stala tzv. „pouličná akcia", ktorá vrastala do bežných každodenných situácií vo forme individuálnych či kolektívnych intervencií. Podieľali sa na nich aj aktéri, ktorí nevyšli z prostredia výtvarného umenia, ale logicky k nemu dospeli od bezprostredných reflexií ohrozovania základných životných hodnôt zo strany spoločnosti. Z týchto psycho-sociologických motivácií vyrástli aj pouličné akcie ekologicky angažovaného Jána Budaja realizované najmä v rámci jeho *DSIP - Dočasnej spoločnosti intenzívneho*

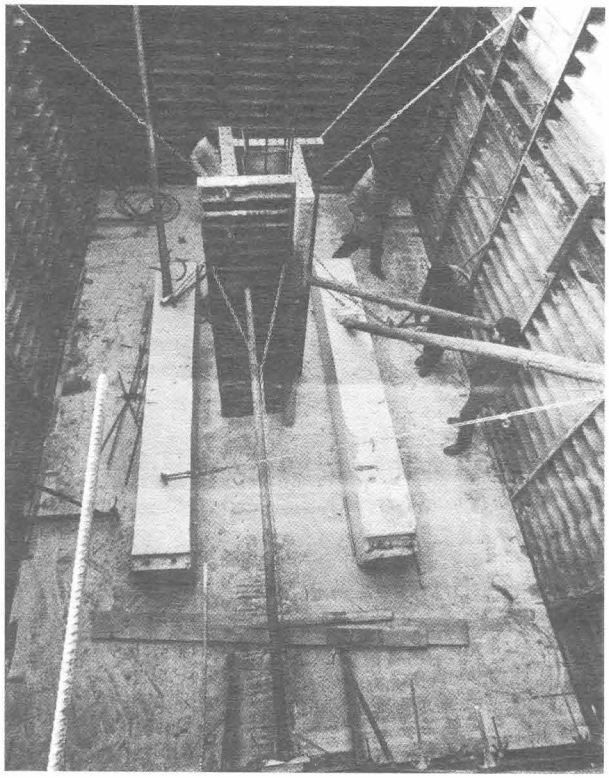
*prežívania* a v súvislostiach s experimentálnym divadom Labyrint. Primkýnali sa k podobe akčného umenia. 70. rokov vo svete, najmä k tzv. „expanded performances" , v ktorých rezonovali aj idey hippies a provos, či politických akcií európskych situacionistov. Budaj stál mimo tradičný romantický ideál umelca modernizmu, ktorý bol presvedčený, že umením možno prispieť k prebudovaniu daného spoločenského systému. Skôr veril v možnú premenu jedinca prostredníctvom „intenzívneho zážitku životnej udalosti".

K pouličným akciám, v ktorých organizátori v priebehu niekoľkých hodín vytvorili v bratislavských uliciach určité situácie prostredníctvom premenlivých konfigurácií a kontaktov na báze sociálnej komunikácie, autorsky prispel aj Ľubomír Ďurček. Ulica sa mu stala priestorom aj pre individuálne eventy. Zmrazením pohybu v istej fáze ich niekedy minimalizoval až do podoby „živej skulptúry". Jeho performances prezrádzajú maximálnu psychickú a fyzickú koncentráciu na jednoduchý úkon, vracajú bežným veciam obradnú funkciu. Okrem nich Ďurček koncipoval aj kolektívne akcie snímané na filmový záznam.

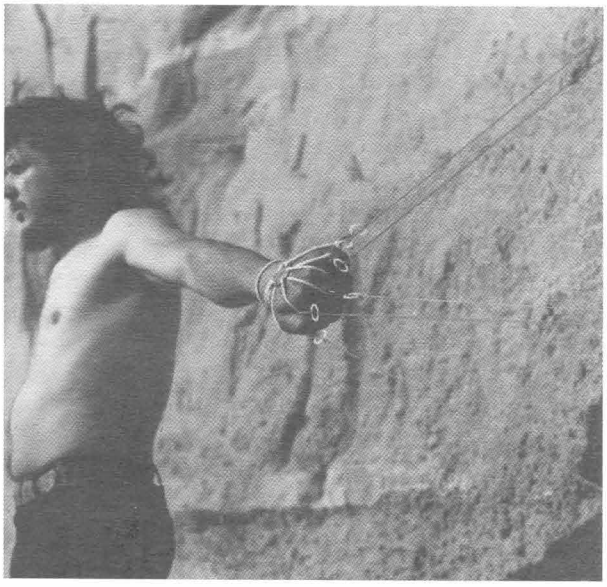
K skupine autorov, ktorí sa koncom 70. rokov stretávali (J. Budaj, Ľ. Ďurček, R. Cyprich, J. Mihalík, P. Thurzo, J. Štuller, Ľ. Lauffová, T. Petřivý, T. Štraus a i.) v bytoch i vo voľnej prírode, patril aj Vladimír Havrilla. Popri príležitostných individuálnych performances a undergroundových filmoch, ktoré odhaľujú existenciálnu, metaforickú výpoveď a zvláštnu magickú dimenziu, predstavuje akčný prejav v jeho tvorbe jednu z oblastí alternatívneho prejavu - sféru úniku a emocionálnej ventilácie.

Do blízkeho okruhu Budajovho *DSIP* v rámci neoficiálnych prezentácií patrili aj G. A. Levický, Vladimír Archleb (Ráchel), B. Kraus, O. Konrádová, A. Szabó, O. Pastier, J. Tichý, Igor Kalný a Pepo Schöttl. Poslední dvaja založili r.1982 hudobné teleso *CUCU*, ktorého prezentácia bola viazaná najmä na fluxusové postupy a predstavenia na vernisážach výstav, pričom v mnohom ťažila z duchovných výdobytkov performance. S body-artovým východiskom sú spojené najmä Kalného kresby, ktoré vznikli obkružovaním vlastného tela v období tesne pred sebevraždou.

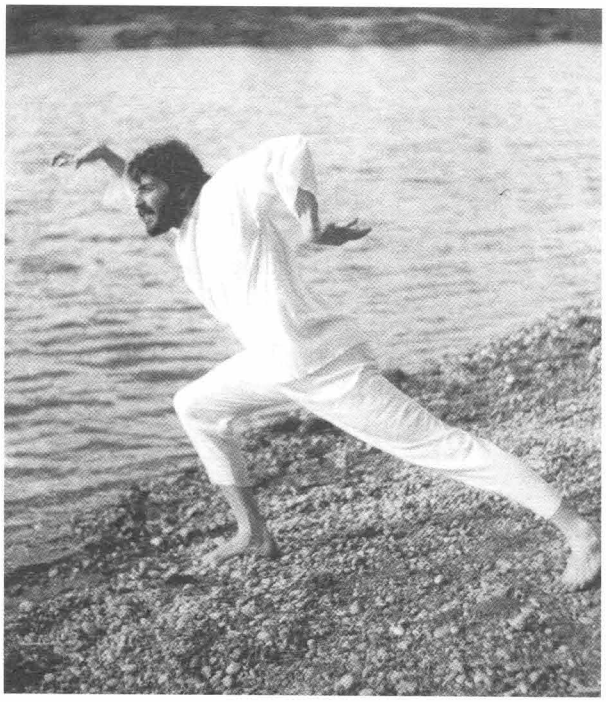
V 80. rokoch sa kolektívna akcia aj individuálne performance posunuli do zložitejšie štruktúrovaných individuálnych i socio-kultúrnych a socio-politických súvislostí. Dokladom týchto výrazových premien sú najmä práce zoskupenia umelcov pod názvom Terény (I - V) v rokoch 1982-1985: (P. Meluzin, P.O.P., J. Želibská, J. Koller, A. Mlynárčik, Ľ. Ďurček, D. Tóth, R. Matuštík, R. Cyprich, M. Kern, V. Kordoš, M. Krén), ktorí realizovali svoje akčné i konceptuálne kreácie v okrajových častiach mesta, v prírode, prípadne na opustených staveniskách. Niektoré sa stali vernými podobenstvami socializmom vyzdvihovanej „ušľachtilej činnosti" a falošného optimizmu, iné humorne reagovali na heraldiku monolitnej spoločnosti, pričom sa často vyhľadávala súhra času a miesta starých a nových ideologických „mýtov". Pre ich akcie sú typické podrobné scenáre, do ktorých voľne vstupovala improvizácia, konceptuálne reflexie a textové dokumenty. Stupňujúca sa mystifikácia, špekulatívne prvky a vopred plánované momenty zbavili ich performances a happeningy bezstarostnosti, vtlačili im ráz „veľkej vážnej hry", ktorá sa skladá z reťaze menších hravých príspevkov (napr. slovných hračiek, travestií, mimetických vstupov, rituálov). Zložitosť libreta, ktoré sa rozširovalo a rozrastalo postupne, tempom, ktoré si hra, taká podobná absurditám života akoby diktovala sama, jej dodávalo vlastne podobu „práce". V symbolicko-alegorickom hravom jazyku akčno-konceptuálnych *Terénov I - V.* z r. 1982-1985 sa všeobecne presadzovali reflexívne hodnoty a reprezentatívne významy nášho akčného umenia: rozmanitosť situácií za normalizácie, vyjadrenia toho, čo takmer všetci cítili a vnímali, ale čo zostalo v rámci iných umeleckých oblastí len potencionálne obsiahnuté a nevyjadrené. Do uvo-

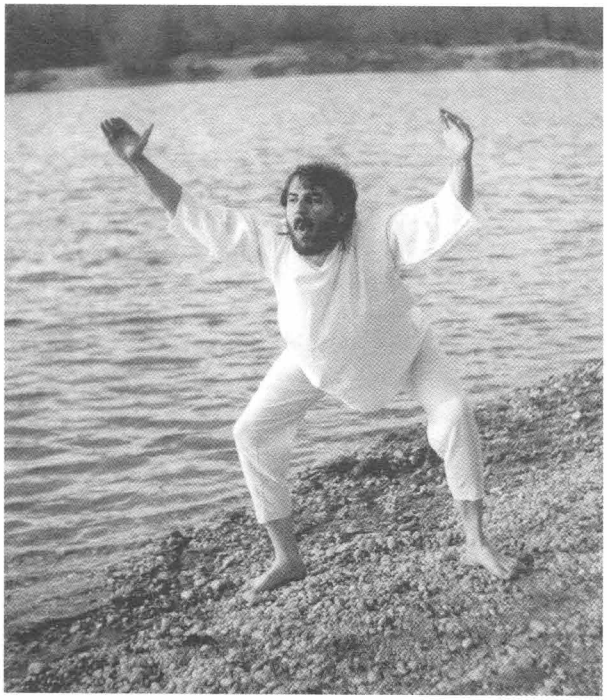


P. Meluzin: **Čierna diera / Black hole.** 1983. Okolie Bratislavy



Ladislav Pagáč, Viktor Oravec, M. Pagáč: **Prométheus / Prometheus.** 1980. Okolie Bratislavy





M. Murin: **Pohybové sóla / Movement Soloes.** 1987. Bratislava - Štrkovecké jazero

ľnenej hry, ktorá sa stávala živým podobenstvom, presakovali spontánne úkony, ktoré inde na verejnosti neboli možné - najmä ironické parafrázy či subjektívno-hravé „úchylky" z hľadiska bežných spoločenských noriem pokladané za neprípustné.

Peter Meluzin svoje akcie spočiatku priblížil herne modelovej situácii športovej súťaže ako konštantnému spoločenskému javu „organizovanej činnosti". Okorenil ich často nielen iróniou a výrazovou perziflážou, ale i dramatickou dejovou hyperbolou. V rámci *Terénov* i osve rozvinul nielen typ viacúrovňového kolektívneho happeningu so zložito štruktúrovaným pôdorysom, ale aj individuálne pieces, ktoré boli pokusom nájsť duchovnú identitu v sizyfovsky nezmyselnej činnosti a sebairónii.

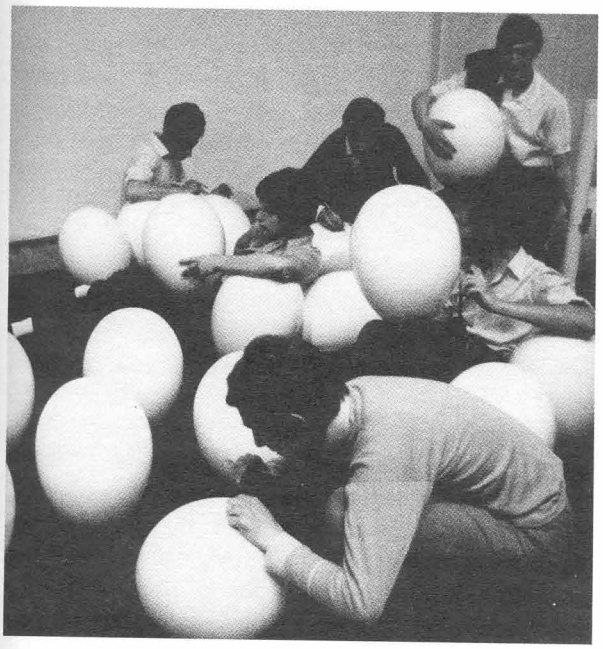
V rámci Terénov sa aktívne angažovala aj trojica umelcov, Ladislav Pagáč, Milan Pagáč a Viktor Oravec (*Artprospekt P.O.P.*) od začiatku inklinujúca najmä k body-artovým performances založeným na konceptuálnom využití numerológie. Ich rituály znamenali vedomé zostúpenie k biologickým inštinktom a jednoduchým úkonom evokujúcim rané prehistorické kulty a mystériá s dôrazom na senzitívnu pudovú stránku umeleckej kreativity. Dôraz na silný vypätý zážitok tela, fyzickú záťaž a bolesť, skúmanie fyzických a duchovných možností jedinca v bezprostrednom kontakte s prírodninami vyvažovali duchovnú prázdnotu civilizácie, sociálnu úzkosť a spoločenský tlak.

Záverom nami skúmaného obdobia sa o slovo prihlásili autori, ktorí sa presadili najmä koncom 80. rokov, keď po období rezistencie nastal v oblasti kultúry postupný „spoločenský odmäk". Akčné umenie sa voľne otvorilo prieniku nových myšlienok a elektronických médií. Z undergroundového základu sa vymanili akcie Petra Kalmusa, ktorý počas totality udržoval kontakty s českým prostredím inšpirovaným Knížákovým Aktualom a v r. 1972-1976 sa spolupodieľal na akciách hudobníkov Jazzovej sekcie. Individuálne performance v druhej polovici 80. rokov vyrastalo z rôznych druhov umenia a rezonovali v ňom postmoderné citácie a interpretácie (Otis Laubert), konceptuálna lekcia, prípadne manipulácia s readymade (Peter Rónai, Ivan Hrmo).

Na výtvarnej scéne sa objavili noví autori, ktorí sú dodnes aktívnymi performermi. Príkladom scénického body-artového performance sú kreácie Jozsefa R. Juhásza, ktorý bol popri Ottovi Mészárosovi jedným zo zakladateľov Studia erté (od r. 1987) a organizátorov Medzinárodných festivalov experimentálneho umenia v Nových Zámkoch. Juhászove performance, spájajúce hudobnú zložku, slovo i netradičné zvuky smerovali vypätou gradáciou pohybu tela k ritualizovanej symbolickej deštrukcii. Heterogénny prejav oživený o dramatický pohyb, akustickú poéziu, experimentálnu hudbu a pod., vyrastajúci z polôh neverbálneho divadla, majú aj performance Michala Murina. Kolektívna akcia sa v danom období primkla svojou optimistickou socio-politickou víziou k spoločensko-politickému pohybu novembra 1989 (Ladislav Snopko, Martin Bútora). Umelec sa v nich stal púhym iniciátorom udalosti, ktorá sa včlenila do spontánneho toku života a zapojila doň bežných ľudí (Ľubo Stacho). Všetko sa dialo v mene toho, aby divák vnímal svoju účasť na vizuálnej a estetickej skúsenosti „radostného happeningu", ktorý akoby sa konečne priblížil vysnenému cieľu avantgárd - súzneniu umenia a spoločenských pohybov.

# ALEX MLYNÁRČIK

Mlynárčikove akcie z druhej polovice 60. a začiatku 70. rokov predstavujú prvé kolektívne akcie na Slovensku. Súvisia s jeho akčnými environmentmi z druhej polovice 60. rokov realizovanými doma, ale najmä v Paríži, kde po prvý raz (v kontexte nášho umenia) poskytol veľký priestor tvorivej procesuálnej aktivite diváka a tak ho vtiahol do teritória dovtedy prislúchajúceho výlučne umelcovi. Mlynárčikove environmenty s objektmi pripravenými pre spontánne písomné záznamy divákov: *Permanentné manifestácie II* (1966, verejné WC, Bratislava), *La Tentation* (1967 s M. Urbáskom,



**Flirt Mademoiselle Pogany.** 1969. (Nádvorie galérie Apollinaire, Miláno)

Galeria Raymonde Cazenave, Paríž), *Flirt Mademoiselle Pogany* (1969, nádvorie galérie Apollinaire, Miláno) a *Vila dei Mysteri*, *Superlund* (1969, Konsthalle, Lund), *Bonjour Monsieur Courbet* (1969, parížske predmestie Chatillon) sú invenčnou paralelou k akciám, ktoré vznikali a vyvinuli sa na báze environmentov v USA (najmä A. Kaprow, C. Oldenburg). Pre Mlynárčika sa environment i akcia stali, povedané jeho vlastnými slovami, vecou „spoluautorstva", formou „spolutvorivého činiteľa spoločnosti", „permanentnými manifestáciami" spojenia umenia a života, kde sú „spoločnosť a jej prostredie, anonymný partner – neodmysliteľnými súčiastkami tvorby, ktorej výsledky objektívny život svojím priebehom ovplyvňuje a obohacuje".[1]

Už *II. Permanentné manifestácie* s podtitulom *Pre mužov* realizované v „permanencii od 2. – 4. októbra 1966 od 6.20. do 21.10 hod. v priestoroch mestských WC v Bratislave na Hurbanovom námestí pri príležitosti medzinárodného kongresu AICA, sú rýdzim prihlásením sa k akčnému umeniu. „Nainštaloval tam sedem veľkých zrkadiel, ktoré sa vhodnými nápismi premenili na pocty" [2] (Sv. Antonovi, H. Boschovi, G. Chevallierovi, Godotovi, M. Pistolletovi, S. Filkovi a kyseline močovej $CO(NH_2)$). Mlynárčik tu zámerne rezignoval na hmotný predmet tvorby a venoval sa len aktivitám prebiehajúcim v čase. Pozvaní mohli okrem „inej činnosti" využiť ceruzky a iné písacie nástroje, umiestené v priestore pisoáru a nimi popísať jeho steny. Mlynárčik sa tu vlastne prvý raz rozlúčil s hmotným artefaktom ako konečným rezultátom „umeleckého procesu" a zároveň ironicky situoval hodnoty „veľkého umenia" priamo do primárnych fyzikálnych aspektov života. Závan dadaistickej dehonestácie postavy tvorcu ako posvätnej veličiny v kultúrnych dejinách je tu evidentný. Mlynárčik však touto akciou neoživil len starý sen avantgardy o novom dialógu s minulosťou, ale osteň irónie obrátil už aj voči svojej vlastnej umeleckej prítomnosti, voči postaveniu umelca v spoločnosti. Reakcia na ňu však bola búrlivá (odmietavé stanovisko ZSVU, osočujúca reakcia tlače, vyšetrovanie a pod.), takže ju napokon, pre jej nekonformnosť, na ktorú nebola slovenská verejnosť vôbec pripravená zatvorili.

Mlynárčik sa spolu s Pierrom Restanym zapojil r. 1968 svojimi *Permanentnými manifestáciami III* priamo do parížskych študentských demonštrácií, ktoré vyústili do aktivít francúzskych situacionistov. Na Mlynárčika mali zrejme aj neskôr, v súvislosti s jeho akciami-slávnosťami, vplyv myšlienky Jeana Jacqua Lebela, veľkého iniciátora parížskych májových udalostí z r. 1968, ktorý v liste Wolfovi Vostellovi v októbri 1968 objasňuje toto hnutie a svoje aktivity slovami: „Už takmer 18 mesiacov sa usilujem byť ‚umelcom' – tvorím tak mnoho a tak často ako môžem, predovšetkým kolektívne spontánne nebezpečné vedomie – trhajúce empirické udalosti (častokrát sa dajú nazvať happeningami, častokrát alebo častejšie, je to jednoducho život) – musím tento permanentný proces reintegrovať do hnutia, ktoré je oveľa väčšie a hlbšie ako umenie: – mienim medzinárodnú revolúciu. ...Na tomto permanentnom revolučnom procese sa fyzicky a tvorivo podieľam... keď sme napríklad, 24. mája podpálili parížsku burzu – to bolo to najväčšie dielo kolektívneho tvorenia (ničenia vo svete... aj keď robíme celkom všedné každodenné veci, ako keď steny v meste pokrývame čarbanicami (píšeme na steny v meste), zdá sa to skutočne historické, to nie je symbolické, ani umelecké. Žiadna báseň, žiadna maľba, žia-

1. MLYNÁRČIK, A.: In: Evina svadba. Žilina, 1972. Katalóg, nepag.
2. RESTANY, P.: Inde. Alex Mlynárčik. Bratislava, 1994, s. 24.

den happening, žiaden koncert nemôže nikdy poskytnúť zúčastneným (alebo divákom) absolútny orgazmus, ktorý sa dostavil pri našej akcii podpálenia burzy".[3]

Májová revolúcia študentov v Paríži prekročila hranice umenia a kultúry, ale aj iné spoločenské a politické hranice. Konečne sa realizoval starý avantgardný sen zmeniť umenie na kolektívnu tvorivú skúsenosť.

Sebairóniu namierenú do vlastných radov, útočiacu na štatút umeleckého diela, potvrdila napokon aj Mlynárčikova výzva *Donácia* pre bienále mladých v Paríži z r. 1969 (2 340 darovaných objektov) i podobne motivovaná akcia *Message*, ako účasť na Salon de mai v Paríži r. 1970 s veľkými očíslovanými balónmi, na ktorých „odleteli" diela 13 umelcov (poukaz na efemérnu hodnotu artefaktu). Príkladom môže byť balón A. Miraldu posielaný z Barcelony alebo z Popradu odlietajúci balón M. Urbáska, ktorého chvost tvorili grafické listy.

Naopak, *Trenie*, realizované r. 1969 na Vyšnom Teriánskom plese vo Vysokých Tatrách, naznačuje druhú dominantnú črtu Mlynárčikovej akčnej tvorby - hravosť. Ide o akciu s jednoduchým pôdorysom mimetickej hry - púšťania detských hračiek - spárených umelohmotných kapríkov po hladine jazera, ich „kŕmením", a humorne ladeným „očakávaním" pomyseľného elementárneho erotického procesu. Celý akt sa ocitá mimo limity rozumom ovládaného praktického života, povedané spolu s Huizingom, „mimo oblasť nutnosti a úžitkovosti, mimo normy rozumu, povinnosti a pravdy." [4]

Dňa 27. októbra toho istého roku zrealizovali spolu s Robertom Cyprichom *Záhrady rozjímania - poctu 10. výročiu Nového realizmu*, ako výzvu záujemcom, aby sa pridali k ich každonočnému zametaniu ulíc. Ak sú pravdivé slová J. Chalupeckého, že Mlynárčik svojimi permanentnými manifestáciami „bol nevedomky bližšie americkému fluxusu", lebo aj jemu šlo „o dielo neosobné, ktoré by vznikalo v prúde súčasného života"[5] potom aj *Záhrady rozjímania* nie sú svojím duchom až také vzdialené napr. Maciunasovmu eventu čistenia ulíc pred hotelom Plaza v New Yorku r. 1967.

Proces vyväzovania umenia z „vysokých sfér" sa premietol aj do zvláštneho medzistupňa, ktorý pre Mlynárčika (ale aj pre mnohých iných autorov obdobia druhej polovice 60. a po celé 70. roky) predstavovali pocty. Po poctách ironických, realizovaných na verejných WC, posunul spolu s Cyprichom na 1. otvorenom ateliéri kodifikovaný ikonografický pojem *Tri grácie* do civilnej vecnej podoby. Najal a poistil ako výtvarné diela na jeden večer trojicu dievčat (Kiki, Lou a Gudrun), „na ktoré upozorňovalo jednak potvrdenie poisťovne, jednak tlačený oznam, čo súčasne uvádzal príspevok *Fuga a sogetti for 3 Philips*",[6] hudbu od Roberta Cypricha.

Nasledovali „hommages", ktoré sa usilovali reagovať nielen na osobnosť vybraného umelca, ale aj na tvorivý akt a jeho produkt. Pripomeňme si, že okrem toho, že pocta je jedným z najtypickejších fenoménov nášho umenia 70. rokov, je aj typickým fenoménom fluxusu. Už prvé vystúpenie Naum June Paika v Nemecku r. 1958 nieslo názov *Homage à John Cage*.

Pocta sa vyjadrila tak, že z tvorby daného autora-osobnosti sa vyčlenila typická črta, prípadne to, čo maximálne reprezentovalo jeho osobnostný štýl, alebo sa reagovalo na jeho kľúčové dielo. Na *Festivale snehu* realizovanom pri príležitosti MS r. 1970 vo Vysokých Tatrách sa objavilo niekoľko takýchto pôct, ktoré boli vlastne interpretáciami. Príspevky všetkých zúčastnených autorov (Adamčiak, Cyprich, Mlynárčik, Urbásek) sa sústreďovali na prácu s efemérnym materiálom - snehom. Účastníci využili fakt, že sám sneh je vlastne ideálnym výtvarným materiálom, dôverne každému známym už od čias detských hier - zanonymňuje priestor, skresľuje jeho zjavné priestorové dimenzie, je dostupnou a zároveň tvárnou hmotou, ktorú možno formovať, farbiť. Pracovalo sa s ním zväčša formou akčno-priestorových riešení, či už jeho priamym tvarovaním, alebo „vmontovaním" hotového diela do voľného otvoreného prírodného prostredia v rámci športového areálu, alebo prisvojením si výsekov danej reality, ktorá svojou podobou vzbudzovala relevantné výtvarné asociácie.[7] Všetky kreácie v zasneženej zimnej prírode poukazujú na podstatnú črtu Mlynárčikovho tvorivého naturelu a tým je altruizmus, vďaka ktorému je jeho akčná tvorba vždy kolektívna. Sám seba, svoje poslanie a svoju autorskú funkciu videl predovšetkým, povedané jeho vlastnými slovami „vo výbere témy, t.j. v zacielenom rozhýbaní tvorivého mechanizmu partnera".[8] Celý jeho akčný prejav je extrovertný, zameraný von, mimo seba, realizovaný spolu „s druhými", aj keby jeho partnerom mal byť len umelec minulosti a odkaz jeho diela. Na toto nevyhnutne kolektívne, pôvodné hravé a interpretačné jadro jeho akcií sa, prirodzene, nabaľovala radostná, optimistická, často utopická eufória. Jej dominantný sociálny aspekt možno vyrastal zo živého, entuziazmom naplneného ducha slobodnej tvorby 60. rokov a doznieval logicky po nástupe normalizácie, po r. 1972, aby sa jeho avantgardná utópia pretavila do kolektívnej, hoci „ateliérovej polohy" vízií architektonických projektov a utopickej ríše *Argíllie* a napokon po r. 1989, v nových pomeroch, opäť vrátila k pôvodnej akčnej polohe.

Mlynárčikove akcie na prelome 60. a začiatkom 70. rokov vyrastali predovšetkým z tvorivo-utopickej avantgardnej predstavy o možných pozitívnych sociálnych funkciách umeleckej tvorby. Najbližšie im boli, ako neraz priznal sám Mlynárčik, myšlienky raných ruských avantgárd porevolučného obdobia.[9]

Vráťme sa však „zlatému veku" jeho akčných príspevkov. Už na Polymúzickom priestore I v r. 1970 v Piešťanoch sa Mlynárčik prihlásil k akcii, ktorá je vlastne hedonistickou osla-

3. HOFFMANN, J.: Destructionkunst. Der Mythos der Zerstörung in der Kunst der frühen sechsiger Jähre. Mníchov 1995, s. 116.
4. HUIZINGA, J.: Homo ludens. O původu kultury ve hře. Praha 1971, s.145.
5. CHALUPECKÝ, J.: Na hranicích umění. Praha 1990, s. 111.
6. TÓTH, D.: ...Predtým. In: 1. otvorený ateliér, Bratislava 2000, s. 135.
7. M. Adamčiak tu *Ľadovými rybami* interpretoval René Magritta, *Horiacim kruhom* snehu Otta Pieneho, R. Cyprich vzdal *Dvoma paralelami* vzdialenými od seba 10 cm dlhými 50 km poctu Walterovi de Mariovi, príspevkom *Every has something to say* Armanovi, *Stenami* - privlastnením navrstveného dreva - Janissovi Kounellisovi, *Kyklopskému murivu* a *Identifikáciami* egyptskej pyramíde. A. Mlynárčik *Fašiangami* interpretoval Pietera Bruegela st., *Okupáciou priestoru* - drevenými plôtikmi vymedzujúcimi lyžiarske dráhy - Marka Brussa, *Autostrádou* (prekrížením prístupovej komunikácie z Podbanského na Štrbské pleso červenými pásmi Petra Brüninga), tabuľkou označujúcou jednu z uličiek pretekového areálu *„Boulevard Dietmann"* od Erika Dietmanna, rozvešaním farebných segmentov kruhov v priestore (guľovačkový cieľ) pod názvom *Terče zimných hier* Miloša Urbáska, zapichaním červených papierových kvetov *Tisíc ruží pre FIS* do snehu Ačle Nitlafa, *Nanukmi* Claesa Oldenburga, *Organizáciou priestoru* (tribúnami s divákmi) Jeana-Michela Sanejouanda, M. Urbásek vzdal *Permanentnými manifestáciami* poctu A. Mlynárčikovi, *Rastrom* Royovi Lichtensteinovi, *Power flover* Ottovi Pienemu, farbenými snehuliakmi pod názvom *Nany* Niki de Saint Phalle, *Poslednou večerou* - prestretým stolom

vou. Vyzval zúčastnených, aby participovali na *Juniálese a Sviatočných hodoch*, ktorých motiváciou a náplňou bolo neviazané spontánne kolektívne veselie, užívanie si života, samozrejmé transponovanie bežných fyzických slastí na pôdu umenia, takrečeno v súlade s klasickou antickou požiadavkou umenia žiť. Zaznelo v ňom však aj spoločne zdieľané sviatočné povznesenie v duchu romantického Schillerovho literárneho povzdychnutia „postoj chvíľka, si taká krásna". Romantizmus zarezonoval aj v Mlynárčikovej snahe, aby sa v *Juniálesi* navodil pocit radosti ako na Renoirovom obraze *Le Bal du Moulin de la Galette* z r. 1876. Aby však romantizmu nebolo priveľa, pozvanie na *Sviatočné hody* v lodnej reštaurácii Delfín na rieke Váh obsahovalo aj ponuku „vybrať si z jedálneho lístka za jednotnú cenu 33 korún originál - dielo akademického maliara Alexa Mlynárčika s potvrdením o pravosti, očíslované a autorom podpísané".[10] Okrem toho i rafinované „ospravedlnenie" telesných potrieb a zážitkov vo forme autorom vybraných citátov od Epikteta, J. J. Rousseaua, G. Boccaccia a J. Offraya de la Mettre oprávňujúcich hostinu. Z „menu" *Sviatočných hodov* s bežnými jedlami reštaurácie (cigánske bravčové rebierko, ražniči à la Delfín, roštenku na ražni a pod.), lepšie povedané so „soškami a reliéfmi" si potom mohol konzument-majiteľ naložiť po svojom: zjesť ich, alebo zobrať so sebou a doma si ich „nainštalovať". Aj v týchto hravých nápadoch možno odhaliť Mlynárčikovo presvedčenie o tom, že poslaním umenia nie je len vzbudzovať obdiv výkonom, činnosťou, prácou, ale aj dosiahnuť stav ducha, sviatočnú atmosféru vysunutú mimo aspekt všednosti. Nejde pritom, prirodzene, o redukovanie umenia len na sviatočnosť, oslavu. Povedané spolu s Petrom Rezkom „osláviť, znamená predviesť oslavované tak, že je prítomné vo svojej bytnosti, teda v tom, čo ho robí tým, čím je. V oslave, podobne ako v chvále musí chválená vec vystúpiť zo ‚schránky skutočnosti'...ako jedinečná a nenahraditeľná. Práve v umení je takéto predvádzanie sviatkom a sviatok sa tu deje ako oslavujúce predvedenie..."[11]

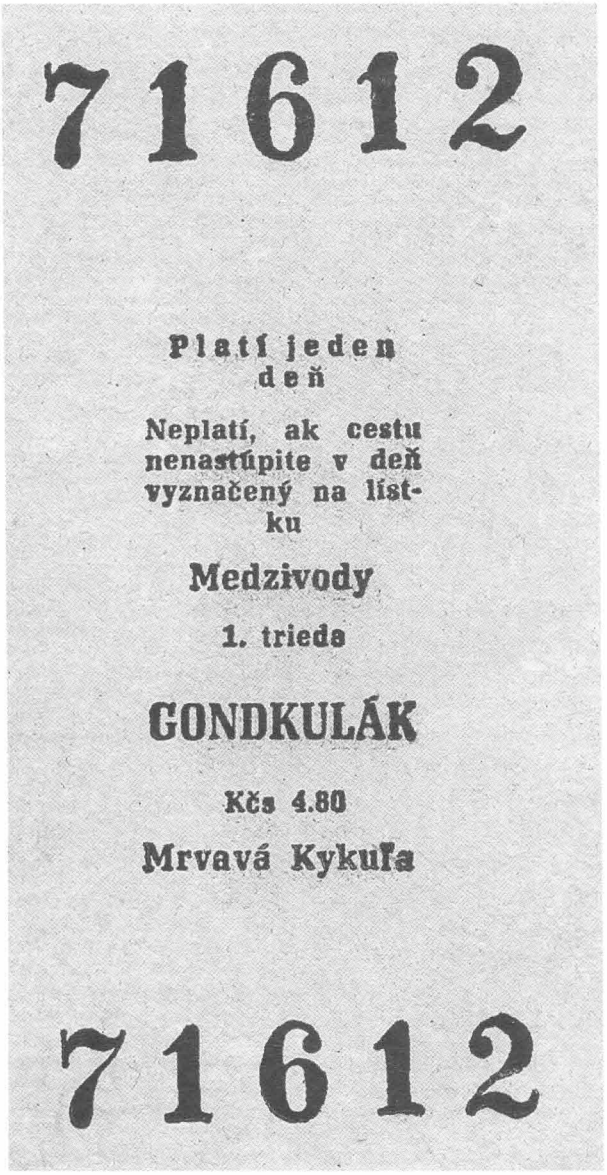
Aj v Mlynárčikových slávnostiach kontext zodpovedá sviatočnosti, spôsoby prevedenia korešpondujú s oslavou. Ľudia sa tu zábavou, ponukou dobrých jedál, nápojov a ich konzumáciou vyväzujú zo všedného naladenia, ale pritom neopúšťajú dimenzie každodennej reality a jej náhod a prekvapení. Mlynárčik ako ich iniciátor sa totiž odvoláva aj na to, čomu sám hovorí „rýdzo realistický východiskový moment", na „jednoduchý a priamy styk - napojenie, angažovanie partnera-konzumenta" tým, že funkcia diváka sa mení, lebo je „vovedený do jemu známych dejov a situácií. Ich skladbou môžeme jeho konanie uvoľniť a oslobodiť bez rizika straty celkového kontextu." Lebo ako dodáva, „v našom prípade ide o výťažok procesu mnohostrannej anonymnej aktivity."[12]

Túto mnohostrannú anonymnú aktivitu prebudil k životu aj *Grafikon* realizovaný r. 1970 s Milošom Urbáskom v rámci hodonínskej výstavy Soudobá československá grafika. Pred vchodom do výstavnej sály ležala na zemi rohožka, napustená tlačiarenskou čerňou, takže diváci prichádzajúci dovnútra ju roznášali na topánkach po bielom papierovom koberci, ktorý pokrýval celú dlážku sály a bol pokrytý rastrom Urbáskových farebných kruhov. Projekt Mlynárčik čiastočne revokoval neskôr, r. 1988 na olympiáde v Soule, kde uskutočnil veľkú kolektívnu fresku *Stopy človeka medzi ľuďmi*. Návštevníci prechádzali po dlhých pásoch plátna, ktoré Mlynárčik rozprestrel pred vstupom do výstavy. Plátna so stopami v piatich olympijských farbách sa potom inštalovali na vstupnej balustráde Múzea súčasného umenia.

Mlynárčikova ďalšia kolektívna akcia *Deň radosti. Keby všetky vlaky sveta...* z r. 1971, inšpirovaná poslednou cestou lesného vláčika zvaného Gondkuľak, pravidelne zvážajúceho drevo z hôr medzi Zakamenným, Novou Bystricou a Oščadnicou na severe Oravy a Kysúc, sa vyvíjala smerom k zdôrazneniu sociokultúrnej funkcie umenia a tým sa prihlásila k atmosfére happeningov prvej polovice 60. rokov. Jazdy sa zúčastnilo vyše 300 ľudí. (Aj vo Vostellových a Kaprowových happeningoch sa zúčastňovalo veľké množstvo vyzvaných divákov alebo participantov. Napr. na rozdiel od Kaprowovho *Householdu* (1964), kde sa 100 členné publikum podieľalo priamo na akcii, v *Neun Nein Décollagen* Vostella boli diváci telefonicky pozvaní a potom vození autobusom z jedného miesta na druhé. Idea autobusového happeningu je zreteľná už vo Vostellových konceptoch *Cityrama I* a *PC-Petite Ceinture-Cityrama II.* Podľa J. Hoffmanna ide aj o reflexiu masového turizmu ako fenoménu 60. rokov, ale i formu výletu, ako symbolu sociálneho trhového hospodárstva.)[13] Vyzvanie umelcov a divákov k širokej účasti na akcii podľa vopred pripraveného libreta, s akceptáciou tvorivého vstupu náhody a využitím hromadného dopravného prostriedku, poukazuje najmä na blízkosť k Vostellovým hromadným akciám využívajúcim dopravné prostriedky (v Mlynárčikovom prípade vláčika, vo Vostellovom autobusu). Tu však podobnosť končí. Ako Mlynárčik sám priznal, „nevolím témy ani ich prevedenia na základe zoskupovania absurdných javov. Naopak! Vyplývajú predovšetkým z prirodzenosti (samej o sebe bohatej na absurditu) a z reality nás obklopujúcich javov - alebo prameniacich v histórii."[14] Črta fetišistickej deštrukcie, asociatívnych reminiscencií na spoločenské traumy, typická pre Vostella, v Mlynárčikových akciách absentuje. Nahrádza ju tvorivá hravosť, veselie a silná viera v pozitívne spoločenské aspekty umenia. Tým sa Mlynárčik priblížil, ako sme už povedali, skôr povahe ranej ruskej avantgardy. Bolo by, prirodzene, násilné hľadať paralely, napríklad, medzi vláčikom s nápisom Gondkuľak, ovešaným výtvarníkmi i prostými vidiečanmi a agitačno-propagačnými vlakmi, ktoré plné ľavičiarskych

s chlebom a fľašami Leonardovi da Vincimu, veľkým snehovým *Prsníkom* Tomovi Wesselmannovi. Okrem toho realizovali Mlynárčik spolu s Urbáskom niekoľko spoločných pôct: privlastnením oblohy vo Vysokých Tatrách 14. februára 1970 pod názvom *Anywhere is my Land* Antoniovi Diasovi, *Jedným kameňom - tu* Hidetchi Nagasawovi, *apropriáciou Štrbského plesa 1350 m. n. m.* Christianovi Tobasovi.

8. MLYNÁRČIK, A.: In: Evina svadba, c. d.
9. Odkaz na myšlienky a aspekty ruskej revolučnej avantgardy nachádzame aj u iných predstaviteľov akčného umenia vo svete, napr. W. Vostell sa prihlásil k vplyvu Majakovského pri komponovaní zvukových zložiek svojich happeningov, najmä jeho symfónii továrenských sirén z Petrohradu r. 1918, ktoré v celom meste zneli v určitom okamihu podľa partitúry. Pozri bližšie: Rozhovor Hansa Otta s W. Vostellom. In: Kat. výst. Vostell 4 elektronische Environments + 1 Happening pre Musica Nova, Kunsthalle Bremen,1974 .
10. RESTANY, P.: C. d., s. 120.
11. REZEK, P.: Tělo, věc a skutečnost v současném umění. Jazzpetit, Praha 1982, s. 137.
12. MLYNÁRČIK, A.: Evina svadba, c. d.
13. HOFFMANN, J.: C. d., s. 116.
14. MLYNÁRČIK, A.: Evina svadba, c. d.




umelcov, maliarov a hudobníkov jazdili do všetkých kútov Ruska zmietaného revolúciou a vojnou. Istá podobnosť sa však predsa len ponúka. Stačí si pripomenúť, ako jeden z nich, s príznačným názvom *Červený Kosák*, pomaľovaný a vyzdobený transparentmi a logami rozvážal knihy a filmy do zaostalých oblastí. Aj pre Mlynárčika, rovnako ako pre nadšených ruských avantgardistov, bolo umenie sociálnym produktom, podmieneným sociálnym prostredím a malo sa podieľať na sformovaní novej kultúry, nového životného štýlu. Táto predstava bola vlastná najmä tatlinovsko-rodčenkovskému okruhu, ktorého členovia verili, že „umenie má transformovať prácu do umenia a umenie do práce", že „musí preniknúť do života".[15] Veď Mlynárčik už na počiatku, vo svojich environmentoch založených na zvýtvarnení anonymného graffiti - banálneho písomného posolstva - situoval tradične pasívne dielo do živých sociokultúrnych súvislostí.

Aj dialóg s dielami starého a moderného umenia, ktorý Mlynárčik realizoval vo forme pôct, sa v jeho akčnej a neskôr i konceptuálnej tvorbe prelínal s utopickým nadšením pre obrodné možnosti umeleckej tvorby, ktorá splynie s každodenným životom a skrášli ho. Zatiaľ čo však pocty ponechali umelecký proces vo sfére „vysokého umenia", hry a slávnosti ho z nej vyňali a dali mu punc všetkými zmyslami prežívanej skutočnosti. Možno zjednodušene povedať, že Mlynárčikova tvorba je z tohto aspektu dvojpolárna, pohybuje sa v oblúku medzi avantgardnou utópiou a dadaistickou revoltou, akoby nebol schopný do dôsledku vyčleniť umenie z jeho „vyšších sfér" a prestať veriť v jeho posvätné poslanie. Tento fenomén je rýdzo modernistický. Prezrádza nadšenie, optimizmus, blízky dadaizmu, talianskemu futurizmu, ale najmä umeleckému entuziazmu ruskej revolučnej avantgardy. Pripomeňme si len proklamácie ruských avantgardistov, podľa ktorých už skončil čas „závesnej maľby", lebo „ulice samé sa ponúkajú pomaľovaniu a námestia a mosty sa stávajú arénou aktivít".[16] Nie nadarmo sa Mlynárčik ani vo svojich sčasti utopických architektonických projektoch realizovaných v rámci *VAL* myšlienkovo príliš nevzdialil ani od symbolu ich utopickej transformácie spoločnosti, Tatlinovho modelu *Pamätníka III. internacionály* z r. 1919-1920.

Názorným príkladom spriaznenosti Mlynárčikových kolektívnych akcií s ruskou avantgardou môže byť napokon aj veľký *Karneval umení*, ktorý sa konal v Petrohrade r. 1917, kedy si umelci, spisovatelia, hudobní skladatelia a herci najali autobusy rozličných farieb a pohybovali sa v pomalej procesii pozdĺž Nevského prospektu sprevádzaní otvoreným nákladiakom, na ktorého korbe sedel „predseda sveta" V. Chlebnikov oblečený do vojenského kabáta. (Napokon aj Mlynárčikova *Argillia* ponúka čiastočné porovnanie s Chlebnikovovým Café *Pittoresque - Stanicou svetového umenia*. Chlebnikov v bláznivej, nákazlivej atmosfére avantgardy v revolučnom Rusku, podnietený závratným vzrušením, ktoré sa týkalo nádejí, čo prinesie nový svet, založil toto centrum, kde chcel zhromaždiť „všetkých predsedov sveta" nadchnutých výrazom nových pohybov v umení, „ktorí sa rozhodli riadiť jeho osud".)[17] Bohémsky život sa tu stal súčasťou normálneho života, keď každý zo zúčastnených žil pre danú chvíľu. Ak si pripomenieme v tejto súvislosti jednotlivé výtvarné príspevky účastníkov akcie *Deň radosti. Keby všetky vlaky sveta...* počínajúc vyzdobeným vlakom so „zlato-zeleno-čiernou lokomotívou, kinetizovanou Milanom Dobešom, s ružovým jedálenským vozňom, kde pripravili menu Anthoni Miralda a Dorothée Selz, s malým poštovým vozňom Pigeopost, kde Robert Cyprich umiestnil koše so svojimi poštovými holubmi,[18] cez „papierový kruh-tunel Miloša Urbáska", papie-

15. GRAY, C.: The Great Experiment. Russian Art 1863-1922. Londýn 1962, s. 242.
16. C. d., s. 215.
17. C. d., s. 196.
18. RESTANY, P.: C. d., s. 120.
19. GRAY, C.: C. d., s. 214.
20. Z osobnej korešpondencie s A. Mlynárčikom.
21. RESTANY, P.: C. d., s. 121.
22. Pozri bližšie: Katalóg Cena Liptova XV. ročník. Memoriál Edgara Degasa. Liptovský Mikuláš, 1971, nepag.
23. Medziinými sa tu dražila Césarova litografia prsníka, bonboniéra A. Miraldu a D. Selz, koláž-dekoláž F. Dűfrena, projekt J.-M. Sanejouanda, topánka („le soulier du marcheur des cieux") G. Bertiniho, koláž M. Rotellu, pneumatická *Nana* od Niki de Saint Phalle, plexisklový objekt s vodou od G. Kosice, Jakubíkove mravce vo fľaši.

rové stuhy z kvetovaného toaletného papiera od Jany Želibskej či „koncert Milana Adamčiaka v povestnom fraku" alebo nové staničky označené „Adamčiaci pri Chmúre, Cyprichova Kykuľa, Dobešov, Dietmannovce, Jakubíci-Kordoši-Mudroši (spolu s ich stovkou otvorených fliaš s nápojmi zakopanými do zeme), Urbáskova úvrať, Želibáčka" a pod. vrátane vyobliekaných dedinčanov a hostí, zíde nám na um, ako si Larionov a Gončarovová, vyparádení do bláznivých kostýmov, pomaľovali tváre, nasadili masky a morské mušle na uši a vyšli do ulíc.[19] Niet divu, že *Deň radosti* sa skončil neskoro v noci delobuchmi a prskavkami na počesť Leva Nussberga, ruského kinetického umelca. Všetky myšlienky späté s odkazom ruskej revolučnej avantgardy napokon zverejnil Mlynárčik aj v auguste r. 1971 v *Memorande v mene totality umenia a života*. „Vývoj nie je ‚objav', je to neúnavná cesta schodiskom dejín a postupné odhaľovanie príčin a väzieb ich následností".[20]

*Memoriál Edgara Degasa* z r. 1971 je príkladom viacvrstvovej akcie, realizovanej ako pocta, ale zároveň aj ako aukcia umeleckých diel a športová akcia. Ako to výstižne sformuloval Restany – „paradox v socialistickej krajine, kde nepoznali ani dražbu, ani stávky na dostihoch!" [21] Východiskom scenára bol známy Degasov obraz *Jazdecké kone pred tribúnou* z r. 1879, ktorý bol transponovaný priamo do života prostredníctvom apropriácie pravidelných pretekov Jazdeckého oddielu TJ ŠM Liptovský Mikuláš v dňoch 31. 7. a 1. 8. 1971.[22] Na diaľku vyzvaní participujúci autori (ako zvyčajne niektorí z predstaviteľov Nového realizmu a okruh našich výtvarníkov, s ktorými Mlynárčik spolupracoval už predtým) vytvorili diela, ktoré boli dražené na aukcii a výnos z nej šiel na ceny pre víťazov deviatich dostihov. Aukcia prebiehala v bratislavskom ateliéri M. Urbáska.[23] V texte katalógu boli formulované a stanovené pravidlá, že za pravosť originálov zodpovedá komisia zložená z právnika – JUDr. Fedor Pišút, teoretikov umenia (E. Šefčáková, Ľ. Kára, R. Matuštík), autora akad. mal. A. Mlynárčika a zástupcu jazdeckého oddielu.[24] V následnom pretekovom katalógu sa ako „ceny" jednotlivých jazdeckých disciplín uvádzajú: Prix Niki de Saint Phalle, Prix G. Košice, M. Rotella, Dûfrene, Cesar, Bertini, Sanejouand, Miralda-Selz, Jakubík, Cenu najlepšiemu koňovi (vedro s kockami cukru označené na viečku typickou sústrednou kružnicou) vytvoril M. Urbásek, Cenu najkrajšiemu koňovi (kvetinový veniec) zhotovila J. Želibská a napokon autormi Ceny útechy, ktorú predstavovali andulky v klietke, boli V. Kordoš a M. Mudroch. Sám Mlynárčik zdôvodnil v texte myšlienku „zbližovať tvorivé umelecké úsilie so športom", styčné body medzi dejinami umenia a športom, ako „históriou na najvyššej úrovni – olympijskej od starého Grécka po Mexiko". Degas bol Mlynárčikovi blízky aj „optimistickou psychoklímou" pričom formálnou základňou akcie je podľa neho „objektívne platné pravidlo hry".[25] Aj tu sa teoreticky zdatný Mlynárčik odvoláva na poctu ako „na jednu z odpovedí na súčasné otázky spoločenskej funkcie umenia", a programovo sa k nej hlási ako k „manifestu renesancie ideí porevolučnej ruskej umeleckej avantgrady 20. rokov sústredenej okolo skupiny LEF (Majakovského, Mejerchoľda, Chlebnikova, Kandinského, Maleviča, Tatlina a i.)... s koncepciou... urobiť každého tvorcom – a to vo všetkých oblastiach, teda aj v oblasti estetickej." [26]

O tom, že Mlynárčik pri koncipovaní akcií vždy sledoval poslanie umenia a jeho spoločenskú funkciu, svedčí aj tá skutočnosť, že každú realizáciu sprevádzal text, kde formuloval svoju teoretickú víziu alebo ju ilustroval výrokmi z diel známych spisovateľov, filozofov a umelcov, ktoré túto funkciu (teda nielen poslanie konkrétnej akcie) navodzovali. Zvyčajne to bol text v slovenčine a francúzštine, keďže umelec rátal s dvojdomovosťou a medzinárodným prepojením svojich akcií, už aj preto, že úzko spolupracoval s parížskymi Novými realistami, najmä však s teoretikmi Pierrom Restanym a Jeanom-Raoulom Moulinom, ktorí sa jeho akcií zúčastňovali. Zachovával teda akúsi ortodoxnú „vernosť tímu", svojou povahou blízku stredovekému pojmu „stavebnej huty", ktorá vyznávala istý štýl, rukopis a pokiaľ to len okolnosti dovoľovali, pracoval s ľuďmi, ktorým dôveroval. Svoje akcie dlhodobo starostlivo pripravoval aj s kolektívom vyzvaných umelcov.

Príkladom je aj *Evina svadba* z r. 1972 ktorá bola podľa Restanyho „nepochybne hlavnou udalosťou v akčnej línii" jeho tvorby a zároveň poslednou kvapkou, na základe ktorej Mlynárčika „vylúčili zo Zväzu slovenských výtvarných umelcov".[27] Mlynárčik sa v nej okrem tradičnej pocty opäť vyznával zo svojho avantgardného cieľa splynúť „organicky so životom v mene jeho totality, totality reality", v mene „novej kultúry" a „preniknutia umenia do celého života". Evina svadba mala podtitul: *Pocta a oslava diela Ľudovíta Fullu pri príležitosti sedemdesiateho roku života umelca*. Ak pre Memoriál Edgara Degasa bola východiskom „živá reprodukcia jednej kapitoly Degasovho diela",[28] tentoraz inšpirovalo Mlynárčika dielo klasika slovenskej moderny Ľ. Fullu *Roľnícka svadba* z r. 1946. Ak predtým vstúpil život do umenia prostredníctvom apropriácie jazdeckých pretekov, teraz to bola ozajstná svadba dvoch mladých ľudí.[29] V librete k tejto kolektívnej akcii sa dočítame, že ide o „živohru v dvoch dejstvách (8 obrazoch) s prológom a epilógom." [30] Jej zostavenie a forma pripomína program, ktorý divák obdrží pri návšteve divadla. Evina svadba bola spracovaná „podľa pôvodných námetov Milana Adamčiaka, Róberta Cypricha, Ľudovíta Fullu, Alexa Mlynárčika a rituálnych prvkov staroslovanskej svadby." Svadby sa zúčastnili pozvaní svadobní hostia z cudziny: Pierre Restany, Hervé Fischer, Bernard Quiquemelle, Michel a Michèle Imbert a iní, Jindřich Chalupecký z Prahy a viacerí domáci autori a teoretici (V. Jakubík, M. Mudroch, R. Sikora, M. Adamčiak, R. Cyprich, T. Štraus). Svadobné dary vyhotovili viacerí zahraniční umelci.[31] Akciu okrem Prológu

24. Text vhodne dopĺňal tautologicky znejúci citát P. Restanyho z r. 1970: „Ak je cena hodnotou, umenie je bez hodnoty. Cena umenia je hodnota nehodnoty. Ak umelci sú hodnoty, hodnoty sú bez ceny. Ceny umelcov sú nehodnoty hodnôt". In: kat. Memoriál ... tamže. Všetky diela boli popísané presne podľa vzoru bežného aukčného protokolu s jednotnou výkričnou cenou 30 libier šterlingov, vtedy adekvátne 1008,- Kčs.
25. In: Memoriál Edgara Degasa, c. d.
26. Ibidem.
27. RESTANY, P.: C. d., s. 25.
28. In: Memoriál Edgara Degasa, c. d.
29. V texte katalógu vydaného k Evinej svadbe sa uvádza: „Eva Albertová a Tichomír Plánka oznamujú, že 23. september bude ich dňom svadobným. Obrad sa uskutoční 23. XI. 1972 o 11.00 hod. v svadobnej sieni MNV Žilina".
30. In: Evina svadba, c. d.

a Epilógu (Ján Vopálenský) tvorili dve dejstvá: sobáš a hostina. Prvé dejstvo sa ďalej delilo na štyri obrazy: 1. Zraz družiny. 2. Jazda družiny a svadobčanov, hostia s huslistom na drevenom voze, ťahanom koňmi, vyzdobenom stuhami presne ako na obraze Ľ. Fullu, 3. Sobášny obrad (MNV Žilina) 4. Posolstvo Fullovi - vypustenie poštových holubov so zdravicou. Druhé dejstvo pozostávalo zo štyroch obrazov: 1. Med pre šťastie (Viliam Jakubík - trhovisko). 2. Jazda svadobného sprievodu - „mrváne" - koláče so zapečeným špagátom, „výkupné" na Budatínskom moste - Radošínske naivné divadlo, „pozdrav z neba" - papierové srdcia z helikoptéry a iné. 3. „Rudôlko". Pánča, podľa metaforického objektu Rudôlko vo forme vztýčeného falusu, z ktorého sa pri sklopení čapovala z pohárikov borovička.[32] Svadbu oživili okrem tradičných obyčajov a rituálnych prvkov slávnostné prejavy starejšieho - Stanislava Štepku a Pierra Restanyho, ktorý ospieval „spoločné prednosti sexu a alkoholu". 4. Hostina a odovzdávanie svadobných darov novomanželom od už spomínaných sedemnástich zahraničných umelcov (Restany podľa vlastných slov „ukončil radovánky odovzdaním vlastného daru: elixíru na báze pačuli, ktorý mal ovlažiť pôvab svadobnej noci.").[33]

V texte scenára Mlynárčik zdôraznil univerzálne ukotvenie akcie: formuje ju totiž „špecifický folklór - nie dedinský, nie mestský, ale svadobný".[34] Svadbu Mlynárčik pochopil ako „medzník v individuálnej existencii", ako rituál, ktorého „jadro je optimistické", s poslaním „udržania a rozvíjania ľudského rodu".[35] Navyše obsahovala aj Mlynárčikom preferovaný sociologický aspekt, lebo je „výrazom vzťahu jednotlivca voči spoločnosti". Keď čítame tieto Mlynárčikove slová, uvedomíme si, že jeho *Evina svadba* je vlastne akousi akciou nabalenou na už existujúcej akcii, akciou ‚na druhú'. Svadbu ako takú Mlynárčik chápe ako kultúrny akt, rituál, ako akciu samu o sebe, je to „živohra", tzn. „skutočné verejné divadlo", uvedomuje si, že má svoje dejiny a že je vyhranená „vlastnou etikou a estetikou". Opäť sa odvoláva na sovietsku avantgardu 20. rokov okolo LEF - na „verejné divadlá organizované vo fabrikách a na uliciach", ale tentoraz už spomína aj obdobie „events a environments" 60. rokov. V texte k *Evinej svadbe* navyše Mlynárčik dokladá širokú teoretickú sebareflexiu a zároveň reflexiu disciplíny. On, v kontexte nášho moderného umenia jediný participant zahraničného hnutia, akým je Nový realizmus, si prostredníctvom Fullu uvedomil vlastné korene, ukotvenie vo vlastnej tradícii, svoj „východný pocit, pocit byzancie i slovanstva", hodnotu, ktorú videl vo Fullovej tvorbe, ktorá podľa neho „priniesla do svetovej pokladnice svoje zlaté zrnko".[36] Po *Evinej svadbe* nasledovala medzinárodne koncipovaná akcia Vianočného predaja *Inter-Etrennes*, ktorú uskutočnil Mlynárčik spolu s P. Restanym v Paríži ako revokáciu donácie a dražby. Každý návštevník-účastník mal možnosť zakúpiť si lós v hodnote 10 FF a v následnom zlosovaní pomocou číselnej rulety získať jeden z originálov venovaných 110 autormi.[37]

Poslednú akčnú poctu nachádzame napokon v medzinárodne koncipovanej *Hommage et Gloire à Rousseau* (Banquet à l'occasion de 70 anniversaire de Bateau-Lavoir 1908) z r. 1978, teda ako pripomienku banketu, ktorý usporiadal Apollinaire u Picassa v Bateau Lavoir na počesť Henriho Rousseaua na jeseň r. 1908. Pripravili ju A. Mlynárčik „chef du Protocole royal d'Argillia" a R. Matuštík „conservateur en chef du Musée royal" spolu s prácami, projektmi a dokumentáciou zaslanou domácimi autormi a vyzvanými zahraničnými umelcami (napr. Christo, R. Hains, Nikos, E. Marchegiani atď.) a teoretikmi (P. Restany, R.-J. Moulin). Akcia sa konala v dvoch častiach. Prvou bola oslava Rousseaua a Bateau Lavoir na rue Ravignan v Paríži. Po verejnom prejave Pierra Restanyho bola na vstupný múr ateliérov Bateau Lavoir pripevnená kytica kosodreviny (z vrcholu Rozsutca vo Vrátnej) so stuhami a textom „Česť a sláva Rousseauovi" - prvá časť banketu nasledovala v La maison rose na Montmartreskej ul. Abreuvoir. Druhou časťou bol nasledujúci banket na Kráľovskom dvore Argíllie u Krištofíkov za účasti „Jeho Majestátu kráľa" a mnohých domácich priateľov. Banket sa uskutočnil pod taktovkou „Hlavného konzervátora Kráľovského múzea *Argillie*" Radislava Matuštíka a obsahovo i formou pripomínal pôvodný apollinairovský banket v Bateau Lavoir spred 70 rokov. Akcia, ktorá priznáva konceptuálnu lekciu *Argillie*, je akýmsi „echom" predchádzajúcich otvorených pôct a slávností.

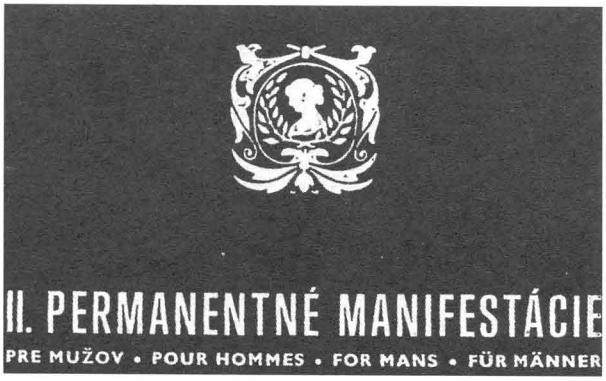
Úcta k divákovi a jeho podielu na umeleckej tvorbe, ktorá odpočiatku motivovala Mlynárčikove umenie, sa prejavila aj pri príležitosti parížskeho Bienále 1971, kedy Mlynárčik vyzval divákov k spoluautorstve na knihe *Anno Domini*, ktorá sa mala stať „svedectvom nášho času". Každý mohol zanechať odkaz, zdeliť svoju ideu, túžbu, nádej, skúsenosť vo forme príspevku, či už písaného alebo kresleného, anonymného alebo signovaného. Tento projekt autor zopakoval r. 1999 na výstave *Akce, slovo, pohyb, prostor* (Galéria hl. města Prahy).

Špecifickým príspevkom k akčnej typológii „púte" obľúbenej v období 70. a 80. rokov (napr. *The Pilgram's Way* Hamisha Fultona z r. 1971) je potom Mlynárčikova veľká cesta, projekt *Alouette*, na mape zaznamenávaná trasa zastávok naprieč kontinentmi Amerikou, Polynéziou, Austráliou, Áziou, Európou, realizovaná ako púť so symbolickým sadením „červených šípok". Boli to práve červené šípky, ktoré mu dal na cestu, s výzvou aby ich sadil, jeho blízky priateľ Ondrej Krištofík-Fajkár, „Kráľ Argíllie". Archetypálne tu ide vlastne o obmenu motívu klasickej rozprávky O troch orieškoch, i keď tu je jej model obrátený. Ba možno i dokladom, že Mlynárčika zasiahla v tom čase iná utópia - prienik východnej filozofie, najmä zen-budhizmu do euro-amerického umenia tých čias. Prechádzka je formou cesty a tao je cestou mudrca, hľadaním zmyslu bytia. Preto bola „cesta" ako „iná forma" poznania živá nielen v oblasti výtvarného umenia, ale i literatúry. Za všetky uveďme aspoň kultové knihy tej doby: Kerouacov román *Na ceste* či *Zen a umenie údržby motocyklu* (1979) Roberta M. Pirsiga. Pre Mlynárčika, ktorého

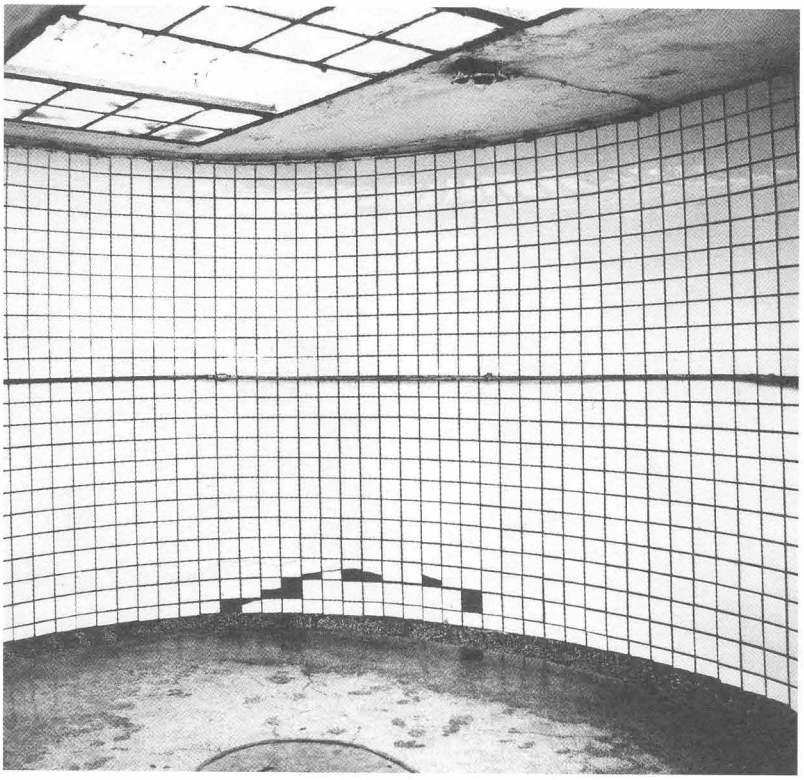
31. V zozname sa uvádzajú mená: Gyula Kosice (Argentína), Francois Dűfrene, Dorothée Selz (Francúzsko), Nikos, Chryssa Romanos (Grécko), Shintaro Tanaka (Japonsko), Imre Bak (Maďarsko), Krystyna Sokolowska (Poľsko), Antoni Miralda (Španielsko), Erik Dietmann (Švédsko), Gianni Bertini, Eugenio Carmi, Mimmo Rotella (Taliansko), Christo, Frank Lincoln (USA), Lev Nusberg (ZSSR) Okrem asistenta realizácie Ondreja Lišháka a početného realizačného tímu sa na nej tvorivo podieľali Radošínske naivné divadlo, súbor Stavbár Žilina.
32. Pozri bližšie: Duchovná kultúra slovenského ľudu - Zvyky rodinné. B. Svadba - „Pánča". Slovenská vlastiveda II. 1946, s. 52.
33. RESTANY, P.: C. d., s. 122.
34. In: Evina svadba, c. d.
35. Ibidem.
36. Ibidem.
37. RESTANY, P.: C. d., s. 171-173.

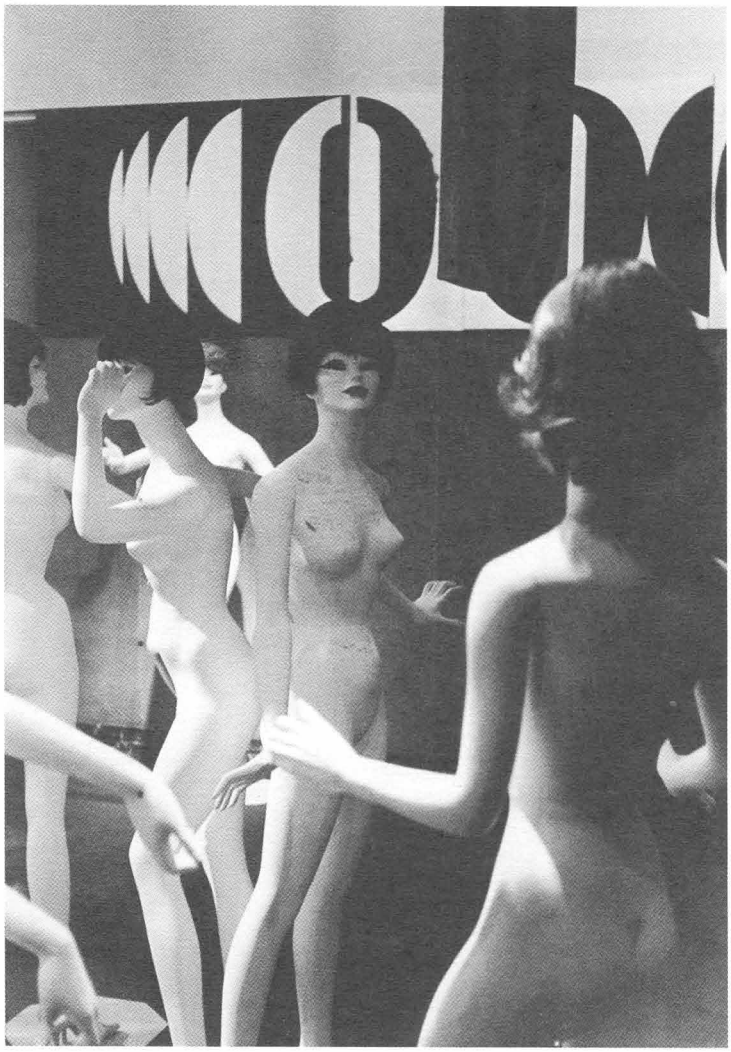
umenie malo vždy „socioartové" konotácie, však nebola táto „púť" len výrazom individuálneho hľadania, ale i výrazom nesenia posolstva, komunikácie, široko rozloženej topografickej misie, hľadania spojív a priateľstiev v svetonázorovo rozdelenom svete.

Revolučné ovzdušie novembrovej „nežnej revolúcie" r. 1989 v Bratislave revokovalo popísanými múrmi tradíciu Mlynárčikových permanentných manifestácií, oživilo anonymnú kolektívnu spolutvorbu formou graffiti. Potvrdil ju v *Pocte pravde II.* Tentoraz mu dianie doby naozaj ponúklo šancu, aby sa v mene svojich ideálov zapojil tvorivou aktivitou do živého spoločensko-politického pohybu predchnutého optimistickou víziou v nové usporiadanie spoločenských pomerov a naplnil tak svoj starý avantgardný sen.




A. Mlynárčik: **Permanentné manifestácie II / Permanent Manifestations II.** 1966. Bratislava





A. Mlynárčik, M. Urbásek: **Pokušenie (La Tentation ) / Temptation.** 1967. Paríž

ALEX MLYNÁRČIK SI VÁS DOVOĽUJE POZVAŤ NA VÝSTAVU

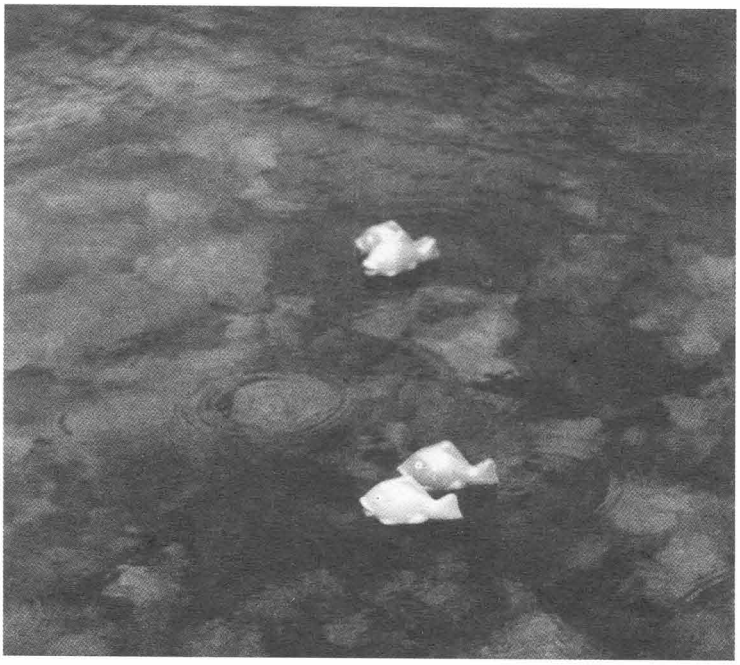
# TRENIE

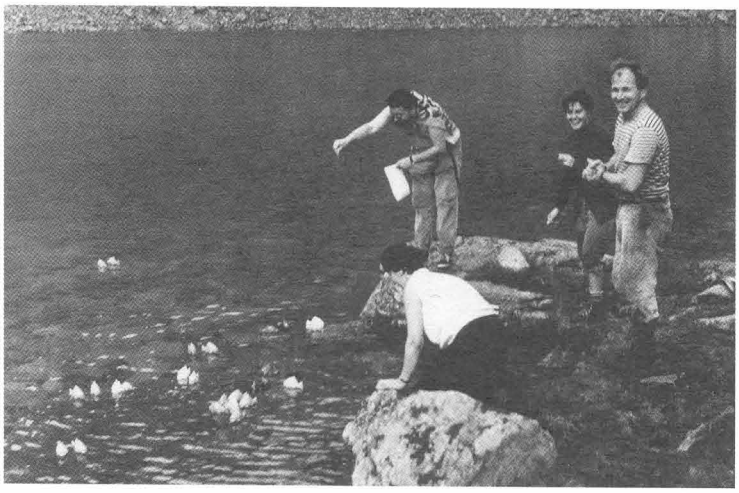
KTORÁ SA USKUTOČNÍ VO VYSOKÝCH TATRÁCH

**NA VYŠNOM TERIÁNSKOM PLESE V DOLINE NEFCERKE**

OTVORENIE DŇA ~~19.~~ 26. JÚLA 1969 O ~~15.~~ 12. HODINE
VÝSTAVA POTRVÁ DO ÚPLNÉHO ROZKRADNUTIA EXPONÁTOV

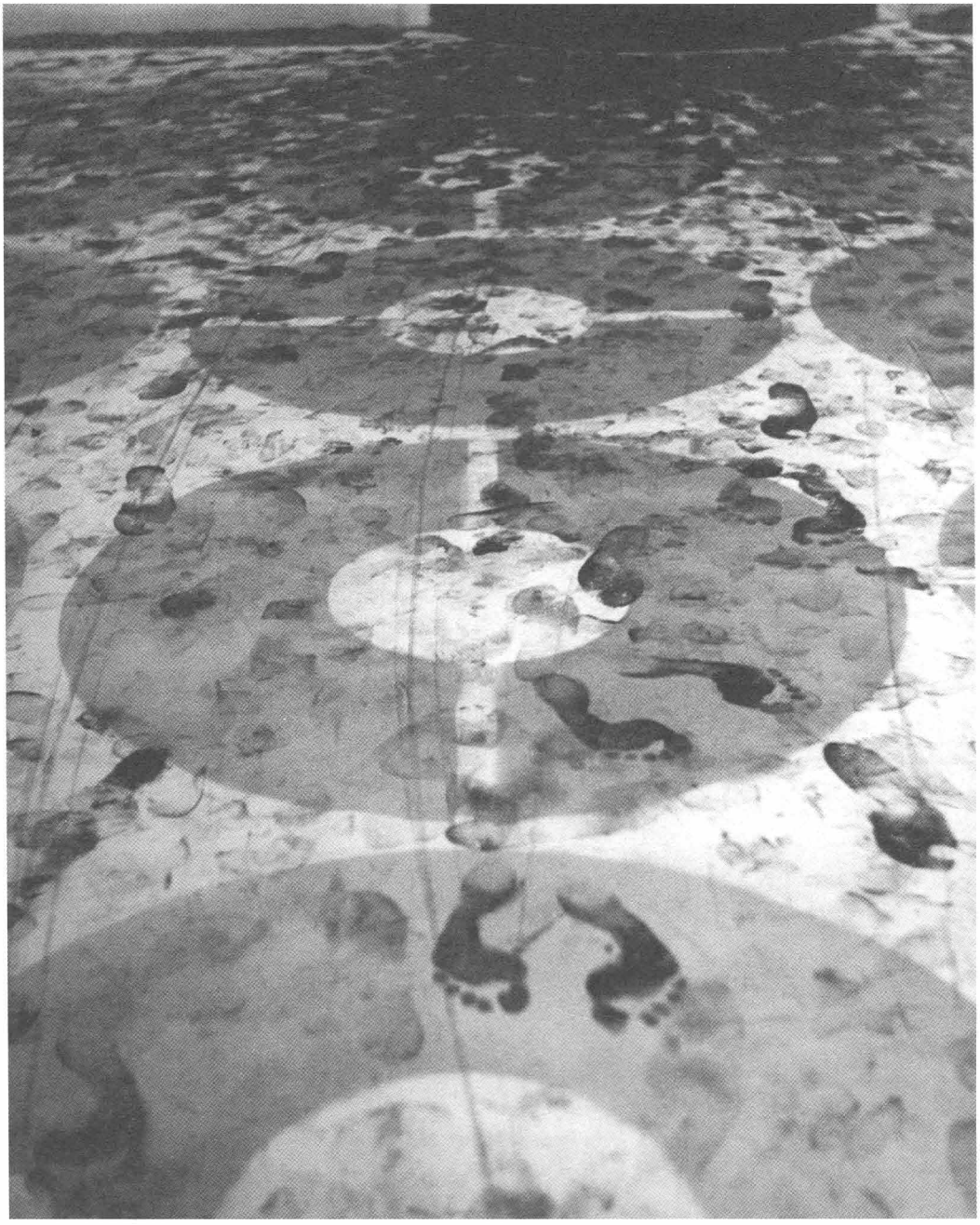
(PRÍSTUPOVÁ CESTA: PODBANSKÉ — KÔPROVÁ DOLINA — NEFCERKA
PO MODREJ ZNAČKE OD TROCH STUDNIČIEK)

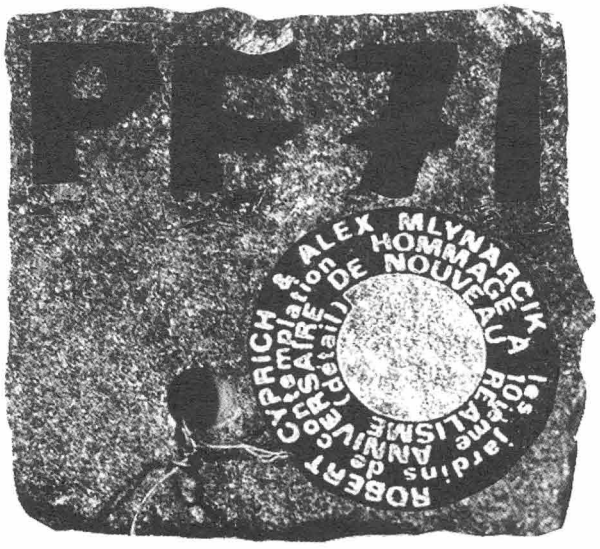




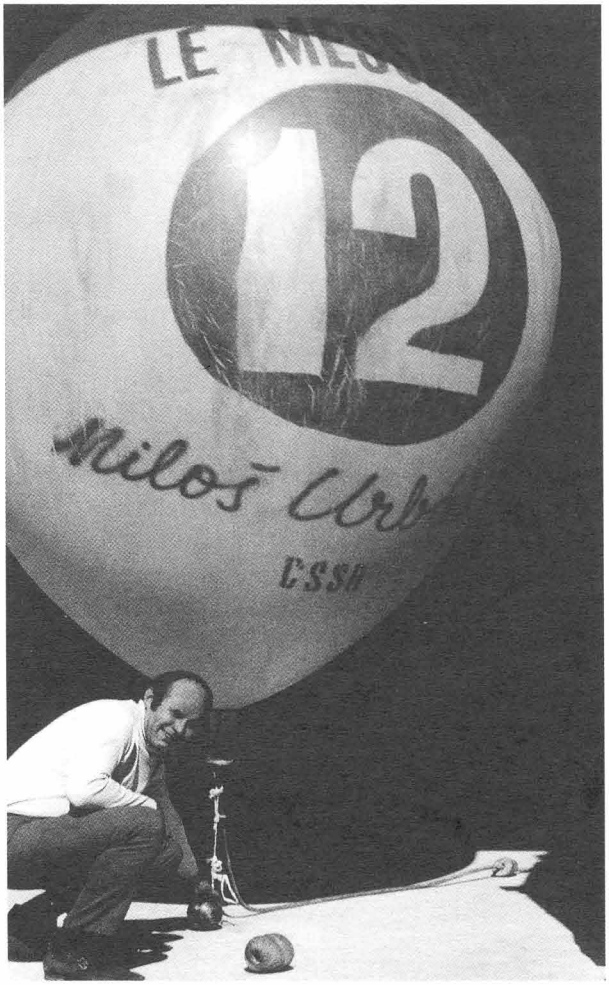
A. Mlynárčik: **Trenie / Friction.** 1969. Vysoké Tatry

A. Mlynárčik, M. Urbásek: **Grafikon / Graph.** 1970. Hodonín





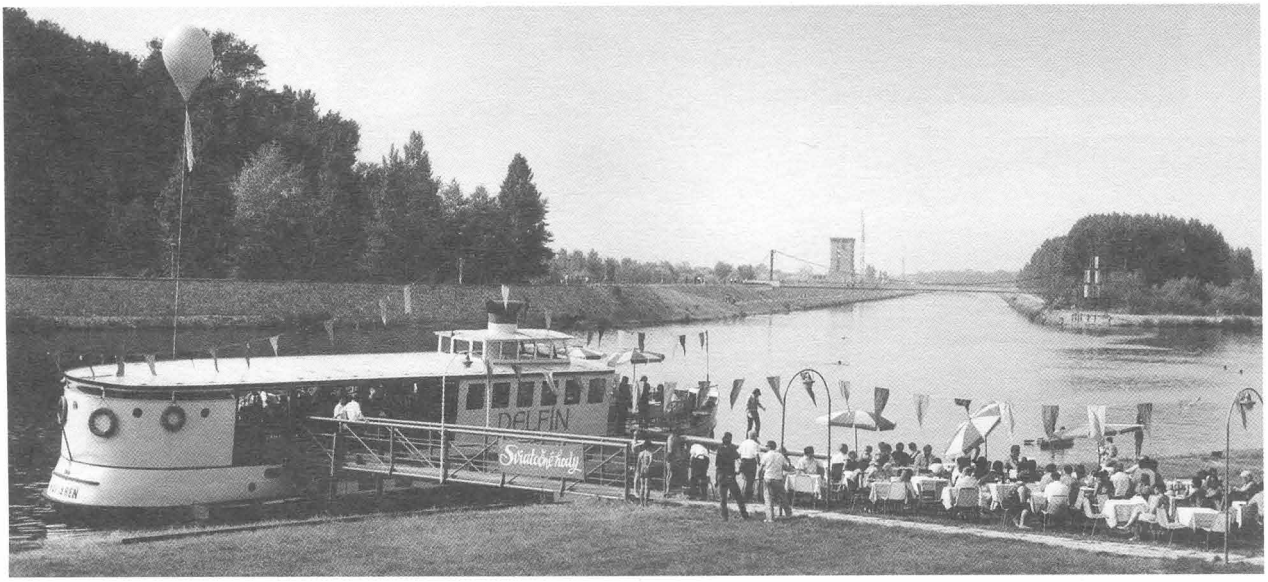

A. Mlynárčik, R. Cyprich: **Záhrady rozjímania / The Gardens of Contemplation.** 1970. Bratislava



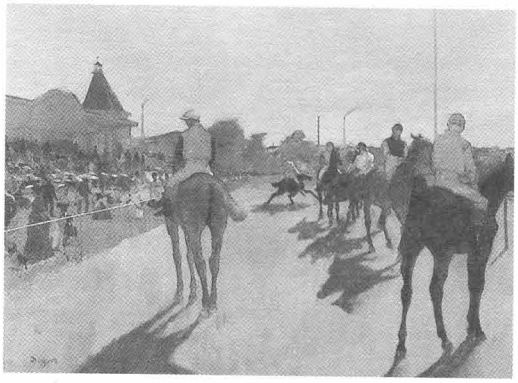

A. Mlynárčik: **Posolstvo / Message.** 1970.
Účasť / the participation M. Urbásek. 1970. Letisko Poprad

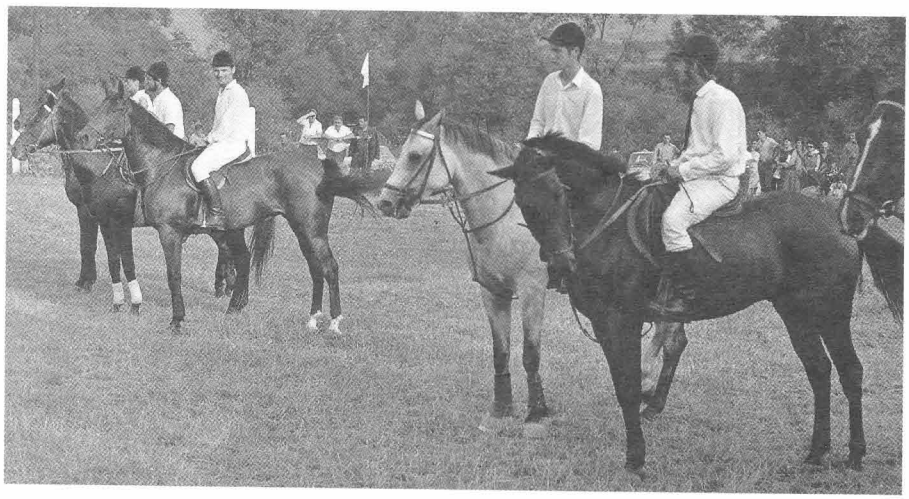
A. Mlynárčik: **Posolstvo / Message** (účasť / the participation A. Miralda). 1970. Barcelona

A. Mlynárčik: **Deň radosti. Keby všetky vlaky sveta... / A Day of Joy. If All the Trains in the World...** 1971. Zakamenné



A. Mlynárčik: **Juniáles a Sviatočné hody / June Ball and Festive Feast.** 1970. Piešťany

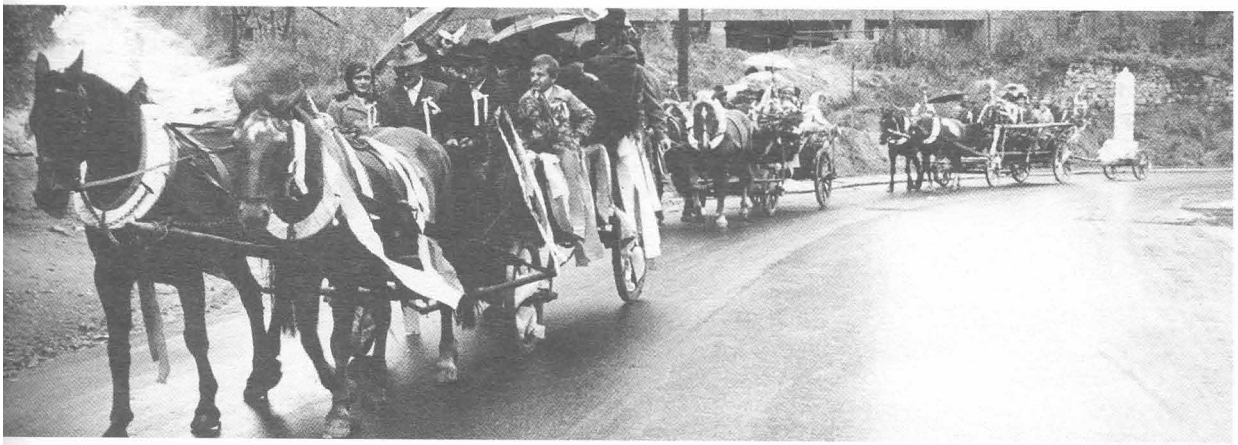


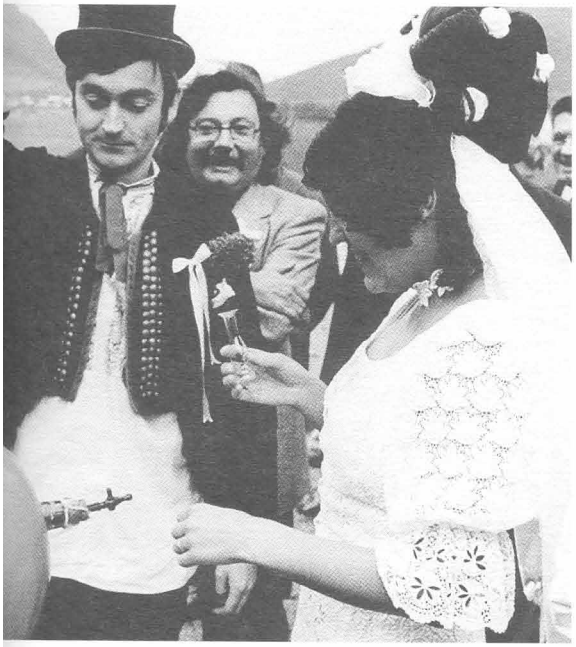


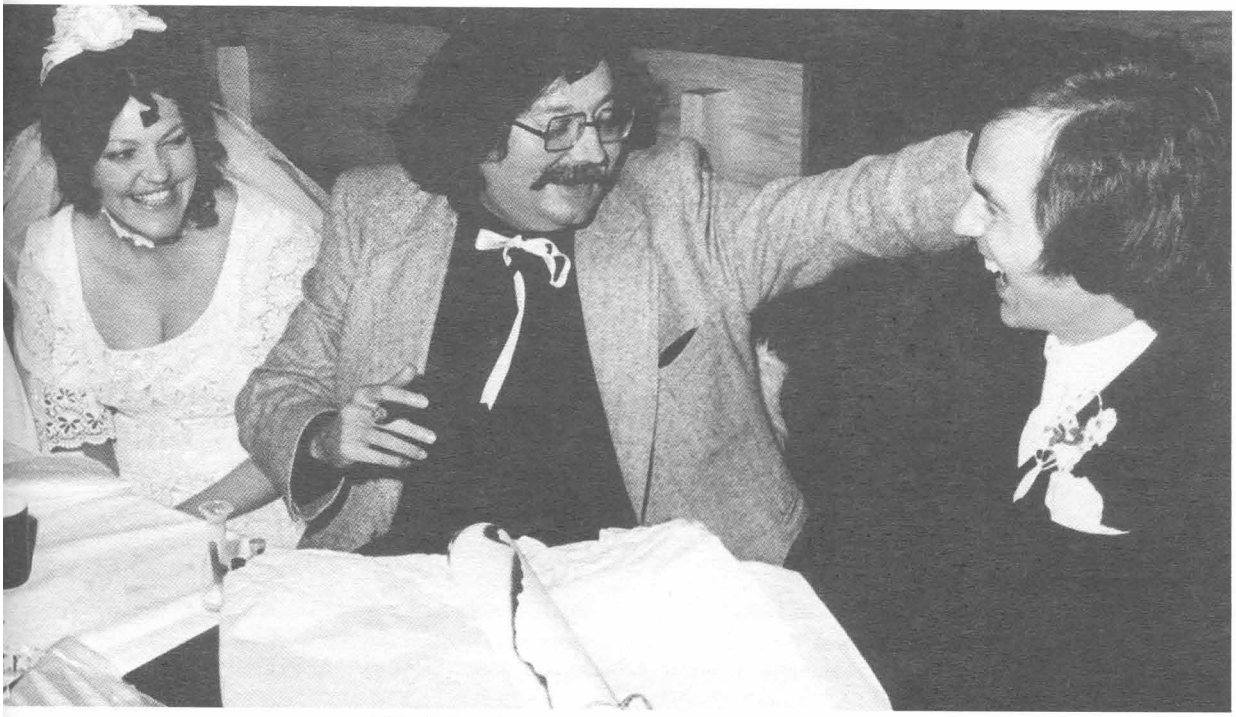
A. Mlynárčik: **Memoriál Edgara Degasa. Konské dostihy / Memorial to Edgar Degas. Horse Racing.** 1971. Liptovský Mikuláš

A. Mlynárčik: **Memoriál Edgara Degasa. Aukcia / Memorial to Edgar Degas. Auction.** 1971. Bratislava

A. Mlynárčik: **Evina svadba / Eve's Wedding.** 1972. Žilina







A. Mlynárčik: **Evina svadba / Eve's Wedding.** 1972. Žilina

PROTOCOLE D'HOMMAGE AU DOUANIER ROUSSEAU

**AMBASSADE D'ARGILLIA**

**PARIS**

**„Chez Imberts", 73, Bld. Montparnasse, Paris**

Vu, le chef du Protocol pour enregistrement et archives

N°1978-6-9 Plynárčik

**Le Vendredi neuf juin mil neuf cent soixante-dix-huit, à 12.20 h. du matin, au nom de sa Majesté Royale, et à la requête officielle du Chef du Protocole d'Argillia, le Président de l' Assemblée Nationale a procédé, au 13 de la rue Ravignan, à Paris 75018, sur l'emplacement du Bateau—Lavoir, à l'hommage solennel au Douanier Rousseau, immortel dans sa gloire toujours renouvelée.**

**Ainsi a été commémoré au nom du Royaume d'Ailleurs, Regnum ex alio loco, le banquet organisé par Guillaume Apollinaire et Pablo Picasso en l'honneur du génial gabelon de la Peinture. Le président de l'Assemblée Nationale, en faisant siennes les paroles, en faisant siens les gestes du poète orphique et du peintre cubiste, a exprimé la Volonté Royale.**

**Devant le chantier de recontruction du Bateau Lavoir, étaient présents, ex ufficis, L'Ambassadrice d'Argillia à Paris, et Monsieur Michel Imbert, Madame Anne Imbert en représentation du consul d'Argillia à Paris. S'étaient associés à la célébration la directrice de l'Agence Argillia-Presse à Paris, Liliane Vincy, ainsi que Mme José-Anne Decock, MM. Raymond Hains et Yehuda Neiman, tous trois artistes peintres.**

**Le secrétaire général des Syndicats argilliens, Raoul-Jean Moulin, retenu à Cracovie pour raisons professionnells, avait tenu à se faire excuser.**

**Le Chef du Protocole Royal est chargé de la transmission et de l'enregistrement du présent protocole.**

**LE PRÉSIDENT DE L'ASSEMBLÉE NATIONALE**

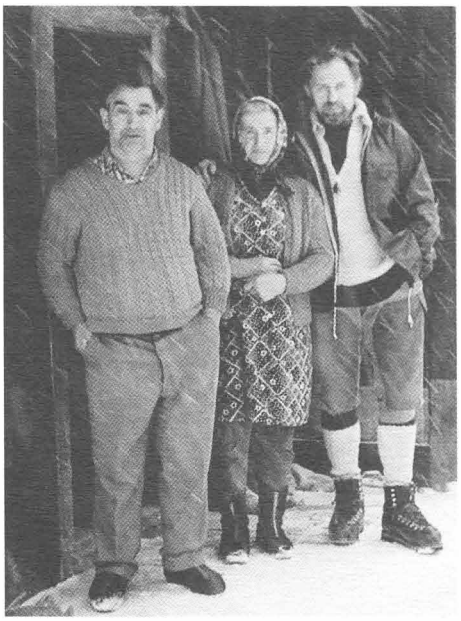
l' Ambassadrice a

B.K. Imbert

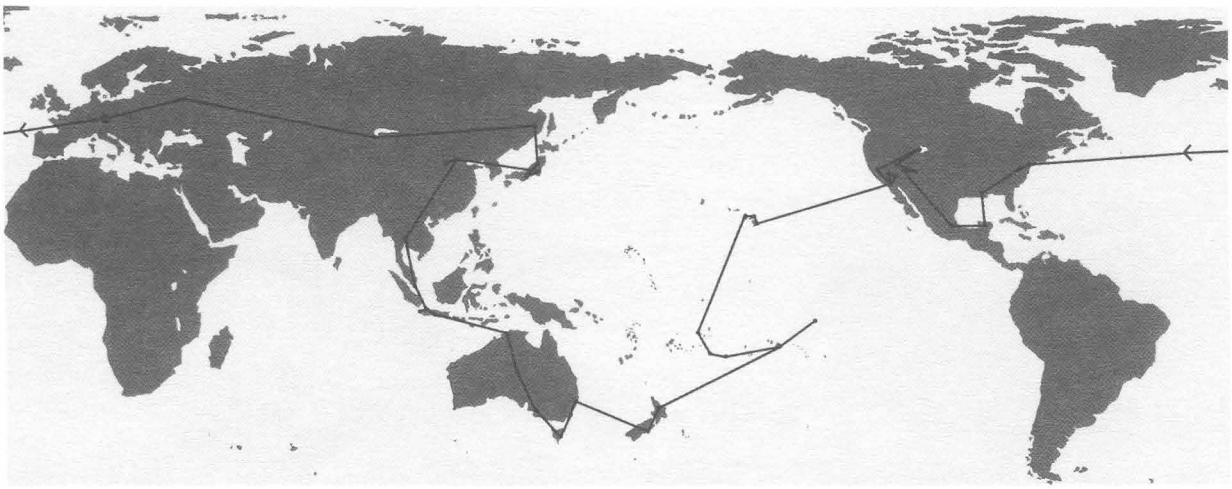
I.S.

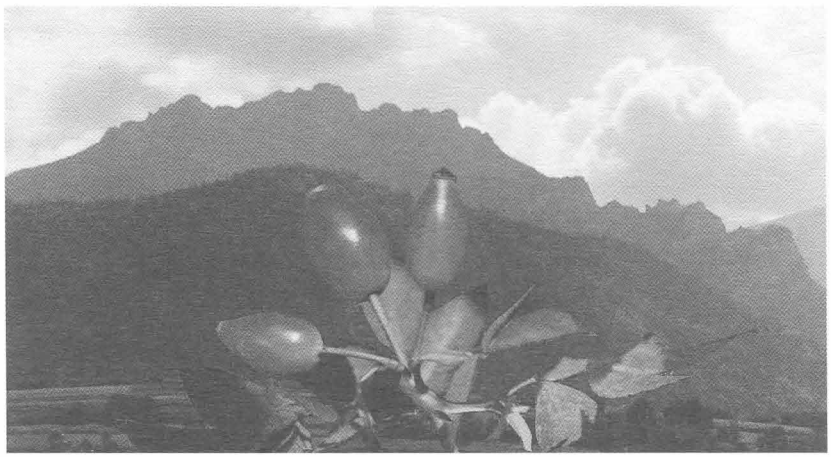
A. Mlynárčik, R. Matuštík, P. Restany: **Česť a sláva Rousseauovi / Honour and Glory to Rousseau (P. Restany, L. Vincy, A. Mlynárčik, Y. Neiman, A. Thibesart, M. Imbert, R. Hains).** 1978. Paríž, Montmartre

A. Mlynárčik, R. Matuštík, P. Restany: **Česť a sláva Rousseauovi / Honour and Glory to Rousseau.** 1978. Krištofícko - Paríž



A. Mlynárčik: **Alouette. Rozlúčka s „kráľovskou rodinou pred odchodom" / "Farewell to Royal Family".** 20. 11. 1980





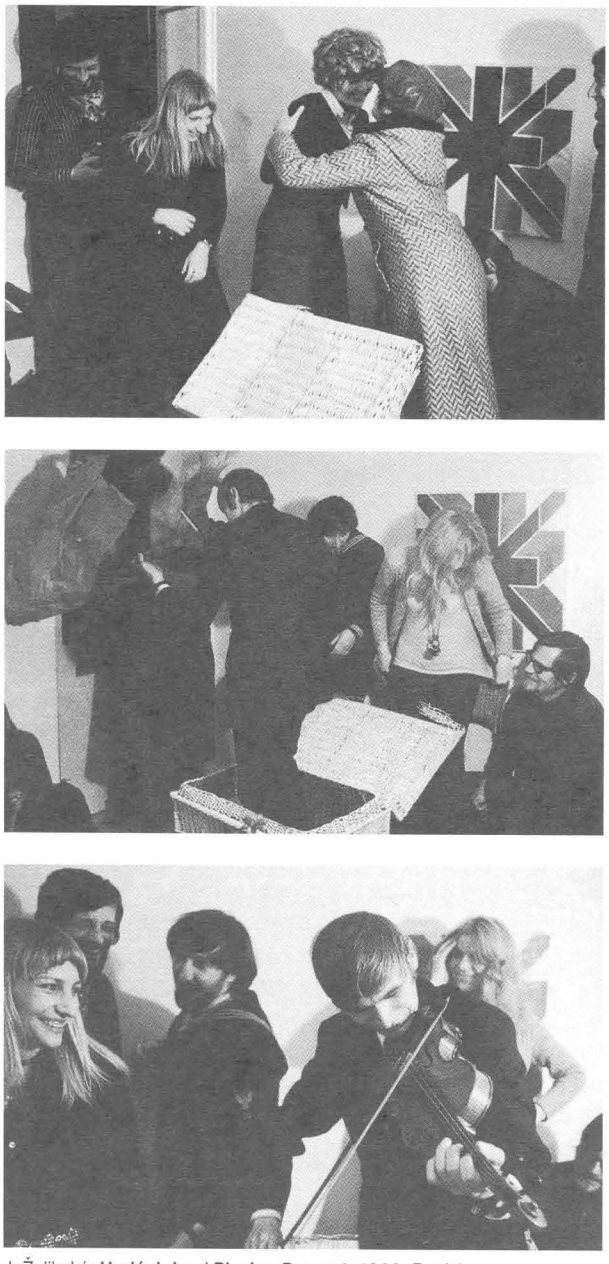
A. Mlynárčik: **Posolstvo šípok / Message of Rose Hips – Alouette.** 1980

# JANA ŽELIBSKÁ

Rovnako ako v prípade Alexa Mlynárčika, aj u Jany Želibskej možno v súvislosti s akciou hovoriť o logickom vyústení jej vývoja od veľkoryso koncipovaných environmentálnych realizácií z poslednej tretiny 60. rokov (*Možnosť odkrývania*, 1967; *Kandarya Mahadeva*, 1969) ku kolektívnemu happeningu. Zatiaľ čo svetelno-zvuková zložka jej environmentov predznamenala predovšetkým autorkine neskoršie zaujatie videoumením, ich časopriestorové aranžmá prirodzene prerástlo do akčných realizácií.

Už v spomínaných mixedmediálnych prostrediach koncipovaných integrálne pre celý priestor výstavnej sály nachádzame zvýraznené aj základné primárne znaky a symboly Želibskej tvorivých aktivít v nasledujúcich desaťročiach – zväčša kvety, nahý ženský akt a sexuálne znaky (prsníky a kosoštvorec pohlavia) korešpondujúce (hoci spočiatku neuvedomene) s rýdzo feministickým kontextom umenia vo svete. Ten je vždy latentne prítomný za prvým plánom sujetu jej prác a postupne sa jeho kontúry zosilňujú a pritvrdzujú. Ak sa pre porovnanie pozrieme na práce Louise Bourgeois alebo Evy Hesse, ich biomorfne-geometrické formy tiež ponúkali dôležité modely pre vizualizáciu sexuality. U popredných amerických feministiek v *The Kitchen (Womanhouse)* pokrývali plastické reliéfne prsníky v rámci environmentu steny, strop a nábytok (1970–1971). Esenciálna ikonografia bola však len jednou z tém feministicky podfarbeného umenia. Dôležitý bol aj výber materiálov a použité techniky (vyšívanie, šitie, ktoré sa objavuje aj v Želibskej *Módnej prehliadke*), zvláštne spojenie „vysokého" umenia s dekoratívnym a úžitkovým. Zatiaľ čo vo svete prerástol feminizmus do kolektívneho hnutia s výrazným celospoločenským dopadom, v Želibskej prípade, vďaka politickým podmienkam v našej krajine, mohlo ísť iba o skrytú, nerozvinutú formu feminizmu. V jej tvorbe nenachádzame požiadavku s cieľom sociálnej zmeny pre ženy, uplatňuje sa však druhá zásadná črta feminizmu, a síce všeobecná reflexia úlohy ženy v spoločnosti. Ženské performerky „prečesávali históriu... skúmajúc a reinterpretujúc ženskú rolu v nich... Ženy rozširovali umeleckú históriu zo strany sakrálnych ženských rítov, obrazov bohýň a postáv plodnosti – prehistorickej, indiánskej a krétskej... a špecifického ženského vzťahu k prírode. ...Veľká bohyňa bola konzumným obrazom ženskej sily a feministické performerky sa pokúšali predstaviť ju, každá prostredníctvom svojho vlastného – a v tomto slova zmysle, autobiografického – rituálu." [1] V tejto súvislosti je zaujímavé, že Želibská, s výnimkou vstupu do niekoľkých kolektívne koncipovaných akcií, nepoužívala svoje vlastné telo, ale inscenovala deje s inými, zástupnými postavami (mladé dievčatá). Jej akcie patria k prvým kolektívnym rituálom v prírodnom prostredí v našom umení.

Ak prvá akcia tohto typu *Snúbenie jari* (1970) predstavuje zreteľný návrat k pohanskému staroslovanskému mýtickému obradu, nie je to príznak pokusu o umelé oživenie prehistorických



J. Želibská: **Hrajúci dar / Playing Present.** 1969. Bratislava

1. ROTH, M.: The Amazing Decade: Women and Performance Art in America 1970–1980. Los Angeles 1983. In: SANDLER, I.: Art of the Postmodern Era., c. d., s. 130.

kultúrnych obyčajov ani únik do pseudoarchaickej atmosféry neštruktúrovanej spoločnosti. Hoci bola budovaná na vopred vypracovanom scenári, všetkým zúčastneným - umelcom aj divákom - otvárala voľné možnosti pre hravú improvizáciu a nevylučovala ani tvorivý vstup náhody. *Snúbenie jari* je už svojím názvom poetickou metaforou, ktorou Želibská chcela zachytiť moment stretnutia jari s letom ako „ľúbostný obrad". Ak si uvedomíme predchádzajúce práce a následnú podobu Želibskej realizácií, potom ide aj o prvý, z hľadiska výrazových prostriedkov „platonický" akt v jej tvorbe, kde sa všetko erotické sublimovalo do podoby v prírode vykonávaného rituálu. Základná motivická konštanta jej prác - intímny, ale aj v širších spoločenských súvislostiach a medziľudských väzbách reflektovaný svet ženy - je tu alternovaná prírodou. Ide o prírodu v stave prechodu jari do leta, čo možno zároveň chápať ako analógiu okamihu, kedy dievča dospieva v ženu a na vrchole puberty sa stáva symbolom rozpuku a rozkvetu. Práve fyziológia, správanie sa a socio-spoločenské vzťahy dievčaťa vo veku okolo 14 až 15 rokov podmieňujú aj neskôr štruktúru a výrazové atribúty Želibskej realizácií.

V *Snúbení jari* akoby autorka chcela oživiť prostredníctvom návratu do prírody pôvodné erotické sily, jednotu potrieb človeka a prostredia, z ktorého vzišiel, aktivity priamo usúvzťažnené s kolobehom jej dejov. Ide najmä o akty zrodu, plodnosti, ktoré v spoločensko-historickom vývoji podľahli tlaku náboženských dogiem a neskôr rozvíjajúcim sa mechanizmom technicizmu, komercie a reklamy. Sily, ktoré Paul Ricoeur tak priliehavo nazýva spoločným termínom „dávne kozmicko-vitálne sakrálno". Práve ono, podľa neho, skôr než sa „zrútilo", „dávalo ľudskej sexualite takmer všetok zmysel." [2] Aby sme vrátili sexualite jej stratené čaro, „najskôr je potrebné pripamätať si vďaka predstavivosti a vcíteniu ono stratené sakrálno a jeho bohaté rozkošatenie v mýty, ríty a symboly." [3] Aj Želibská vo svojej túžbe prinavrátiť životu zmysel a „stratené sakrálno" zvolila ako výrazový prostriedok mýtický rituál. Pozvaní umelci (M. Adamčiak, A. Mlynárčik, M. Urbásek, Ľ. Velecká - každý so svojím tvorivým príspevkom) a iní hostia sa zišli v Dolných Orešanoch pod lesom vo voľnej prírode, aby „snúbenie" oslávili. Akcia sa postupne rozrástla a rozšírila na priľahlé lúky, pribudli dedinčania, rozšantené deti. Rozdávala sa ozdobná myrta (Ľuba Velecká) a kvety, lietadlo (A. Mlynárčik v spolupráci s bratislavským aeroklubom) zhadzovalo na miesto vyznačené veľkým kusom plátna s červeno-modrým kruhom (príspevok M. Urbáska) dlhé biele stuhy, ktoré svadobčania viazali okolo kmeňov a na konáre stromov, dievčatá vili vence a zdobili sa nimi. „Venčenie sprevádzali flautisti jarnými a letnými hudobnými motívmi od Vivaldiho cez Debussyho až po súčasných skladateľov a ľudia, ktorí si pískali na píšťalách" [4], muzicírujúci Adamčiak ako hrajúci bôžik Pan vyliezol na strom. Krajina zostala na záver ovenčená bielymi stuhami ako vyzdobená nevesta. Želibská tak evokovala idylický čas rituálnymi úkonmi, ktoré človeka situujú do „obraznosti oných čias", pričom mu prostredníctvom „symbolov prevzatých z rytmov vegetatívneho života" [5] vracajú pôvodné autentické puto a integritu s prírodnými dejmi. Upozornením na nekonečnú hru vzájomných súvislostí tak spolu so zúčastnenými oživili aj „dávne sakrálno" sexuálnej symboliky. Veď, „či už je mýtus opätovne vytvorený subjektom alebo prevzatý z tradície, z vlastných zdrojov, z individuálneho alebo z kolektívneho (medzi ktorými sú ustavičné vzájomné prieniky a výmeny)..., štruktúra zostáva rovnaká a práve prostredníctvom nej sa uskutočňuje symbolická funkcia." [6]

Skutočnosť, že sa v tom čase aj inde vo svete umelci vracali k prírode a rituálom ako k prirodzenému žriedlu podnetov i ako k novým formám vyjadrenia (land-art, body-art), nebola náhoda. Veď práve rituál umožňoval odkryť pôvodné „zdroje zmyslu", to, čo sa stalo cieľom širšieho pohybu v rámci „novej senzibility", práve on dovoľoval zrušiť profánny čas, trvanie a dejiny a v exemplárnom úkone sa preniesť do mýtickej doby, kedy sa archetypy po prvý raz vyjavili. „Napodobňovaním archetypov a opakovaním paradigmatických gest" [7] zväčša v štýle nejakej komunikačnej, či znakovo-symbolickej funkcie sa obnovila pôvodná integrita človeka a prírody. Keďže dominancia prírodných vied, rozvíjajúci sa technický pokrok, komerčné záujmy nadnárodných priemyselných monopolov vytlačili umenie na okraj spoločnosti, mýtus nastúpil na miesto zničeného avantgardného sna, zničenej nádeje. Fungoval ako metajazyk, predstavoval, povedané slovami Rolanda Barthesa, „druhý jazyk, ktorým sa dalo hovoriť o prvom." [8] Práve Barthes vo svojej *Mythologie Quotidienne* písal o existencii mýtickej štruktúry vedomia, ktorá existuje nezávisle na starej mytológii. Poukázal na to, že naša predstava o svete a naše praktické jednanie je ďalekosiahle určené mýtickou štruktúrou. Veci obsahujú podľa Barthesa určitú výrazovú hodnotu, významy, ktoré nie sú uchopiteľné vo svojom exaktnom opise. A práve táto „naddeterminácia významu vecí" podnietila podľa nemeckého teoretika J. Hoffmanna umelcov 60. rokov aj k evokácii mystických obsahov.[9] Umelec hľadal taký spôsob zdelenia skúsenosti, ktorého možnosť je otvorená pre všetkých. Preto sa do popredia dostala aj skúsenosť publika, ktorá sa prekrývala s vnútornou skúsenosťou tvorcu.[10]

Aj Želibská pokračovala vo svojich akciách cestou rituálu, jazykom „tríbeným" mimo civilizačné mechanizmy. Ak *Snúbenie jari* bolo kolektívnym obradom a revokáciou staroslovanského mýtu o stretnutí jari s letom, v *Morskom pozdrave*, realizovanom krátko na to, už v plnom v lete, počas dovolenky na Ostrove Sv. Štefana v Jadranskom mori, išlo skôr o rituál intímnej povahy. Spolu s Ivicou Ozábalovou požiadali dve mladé, krásne dievčatá, aby hodili z člna do mora zapečatené fľaše s „posolstvom" (ručne písanou výzvou k odpovedi a kvetom), čím evokovali dávny obyčaj - tentoraz stroskotancov na pustom ostrove a ich snahu nadviazať kontakt s civilizáciou. Zároveň išlo o „autorské objavenie mora, - ako aktívneho a nevypočítateľného - ‚prostredia komunikácie'." [11]

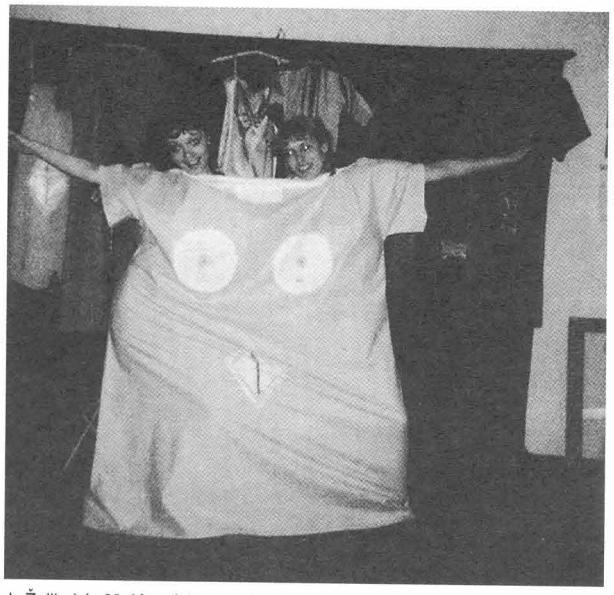
Ako sme už spomínali, Jana Želibská sa už od počiatku profilovala ako autorka mimoriadne citlivo reflektujúca problémy intímneho sveta ženy. V tomto zmysle si vybudovala výrazový aparát založený na jednoduchých elementárnych zna-

2. RICOEUR, P.: Život, pravda, symbol. Praha 1989, s. 121-122.
3. Ibidem, s. 122.
4. PETRÁNSKY, Ľ.: Snúbenie jari. Úvod kat. výst. Bratislava 1970, nepag.
5. RICOEUR, P.: C. d., s. 122.
6. LÉVI-STRAUSS, C.: Štrukturálna antropológia. I. Bratislava 2000, s. 213.
7. ELIADE, M.: Mýtus o věčném návratu. Praha 1993, s. 29.
8. Pozri bližšie: BARTHES, R.: Mythologie quotidienne. Paríž 1957, s. 150-159.
9. HOFFMANN, J.: Destructionkunst. Der Mythos der Zerstörung in der Kunst der frühen sechziger Jahre. Mníchov 1995, s. 185.

koch s metaforickými a symbolickými referenciami či už k prírodnej alebo spoločenskej realite. Do tohto jazyka pretransformovala aj tradičné rituálne prvky - najčastejšie založené na kontrapozícii mužského a ženského princípu. Príkladom je *Príhoda na brehu jazera* zaznamenaná ako poetický dokument vzťahu muža a ženy prostredníctvom fotograficky zachytenej série piatich časových fáz. Realizovala ju v Čunove r. 1977 ako efemérnu akciu odkazujúcu svojimi formálnymi prostriedkami na lekciu body-artu a land-artu. Na prvej snímke rozoznávame v piesku na brehu jazera nakreslenú siluetu nahého ženského tela. Nie je to ten lascívny ženský akt ako na paneloch jej environmentu *Možnosť odkrývania*, hoci aj tu sú zvýraznené ženské sexuálne znaky - akoby šlo o transfer prevzatý z počmáraného múru. Akt je stvárnený civilne, jednoduchou líniou, spôsobom, akým zvykneme spontánne kresliť prstom do piesku. Na druhom zábere vchádza na scénu vrhnutý tieň muža, ktorého prítomnosť iba tušíme (rovnako ako v obrazoch G. Chirica) - tieň jeho ruky sa dotýka nakreslenej ruky ženy. V tretej fotograficky zachytenej fáze akcie už vidíme telo muža v plavkách ležať vedľa siluety v piesku. Vo štvrtom zábere sa pozerá na nás z veľkého, v piesku nakresleného kosoštvorca stvárňujúceho lono (symbol opäť odkazuje aj na aktuálne mestské prostredie graffiti), zatiaľ čo na poslednej piatej kresbe voda zmýva novo nakreslenú siluetu ženského tela tentoraz už bujnejších tvarov. Odohráva sa tu symbolický náznak sexuálneho aktu, ktorý svojou výtvarnou efemérnosťou evokuje skutočnú pominuteľnosť reálneho erotického zážitku. Akoby autorka chcela strohým „strihom" scén zdôrazniť dočasnosť fyzického zblíženia dvoch identít a ich následné rozdelenie, výtvarne pretlmočiť okamih, povedané slovami Lucy L. Lippard, kedy „erotická komunikácia tela a miesta kombinuje elementy túžby a rizika s elementmi času a priestoru." [12] Obrazce nakreslené na zemi - anonymná silueta ženského tela a jej pohlavia v juxtapozícii s fotografickým obrazom konkrétneho muža, sú klasickými rituálnymi prvkami. Žena, abstrahovaná do podoby kresby, je tu vlastne ekvivalentom zeme-roditeľky. Hoci zdanlivo jej tvary odnášajú vody času, prežíva ďalej ako symbol večnej plodnosti. Prostredníctvom obraznej reči tela, jeho metaforickej identifikácie s krajinnými formami a procesmi tak dochádza aj k splynutiu so zemou, s večným kolobehom zrodu a zániku. V týchto širších „geodetických" významoch ožíva opäť rané mýtické vedomie holdu zemi ako „alma mater" pretavené v antickej mytológii do postavy bohyne zeme Diany. *Príhoda na brehu jazera* obsahuje zároveň aj niečo z voyerizmu tém ženského aktu v umení, kde bolo telo ženy často pozorované mužmi, najmä nahé a pri kúpaní (*Diana a Aktaión*, bohyne a nymfy v antickej mytológii sledované satyrmi, prípadne motív *Zuzany a starcov* v starozákonných výjavoch, a pod.). Je vlastne nanovo prerozprávanou aktualizovanou mytologickou scénou. Napokon, obraz s nahým ženským aktom sa stal aj východiskom k ironizujúcej interpretácii Lefebvreovho obrazu *Nymfa Aglae v záhrade Hesperidiek,* ktorú Želibská počas II. Terénu realizovala v konceptuálno-akčnej fotosérii *Ona-nymfa...* Sama o nej napísala, že „reprezentuje dva časové zásahy: 1. preniknutie začiatku nášho storočia ...do jesene a zimy 1983 2. Preniknutie gréckej mytológie a prvku nesmrteľnosti ... v tomto prípade nesmrteľnosti prírody." [13] Táto aktualizácia „rétorickej figúry" (Barthes) ženského aktu je zbavená pátosu výtvarnej pocty bežnej v našom umení a naopak zámerne „posunutá" do drsnej reality, na štrk, konkrétne prenesená do terénu okolia Bratislavy.

Spracovanie akcií a procesuálnych prírodných kreácií formou starostlivo zostavenej fotodokumentácie (napr. *Znak, jeho vznik a rozpad*, 1984) dokladá aj v Želibskej prípade narastajúci tlak konceptuálneho myslenia, ktorý v 70. rokoch zasiahol v širokom meradle európske i americké akčné umenie.

Vplyv konceptu poznamenal výrazne aj *Malú módnu prehliadku*, akciu, tentoraz zasadenú do mestského prostredia - bytu autorky. Želibskej nebolo mesto a jeho intelektuálne



J. Želibská: **Malá módna prehliadka / Small Fashion Show. (Soirée).** 1980. Bratislava

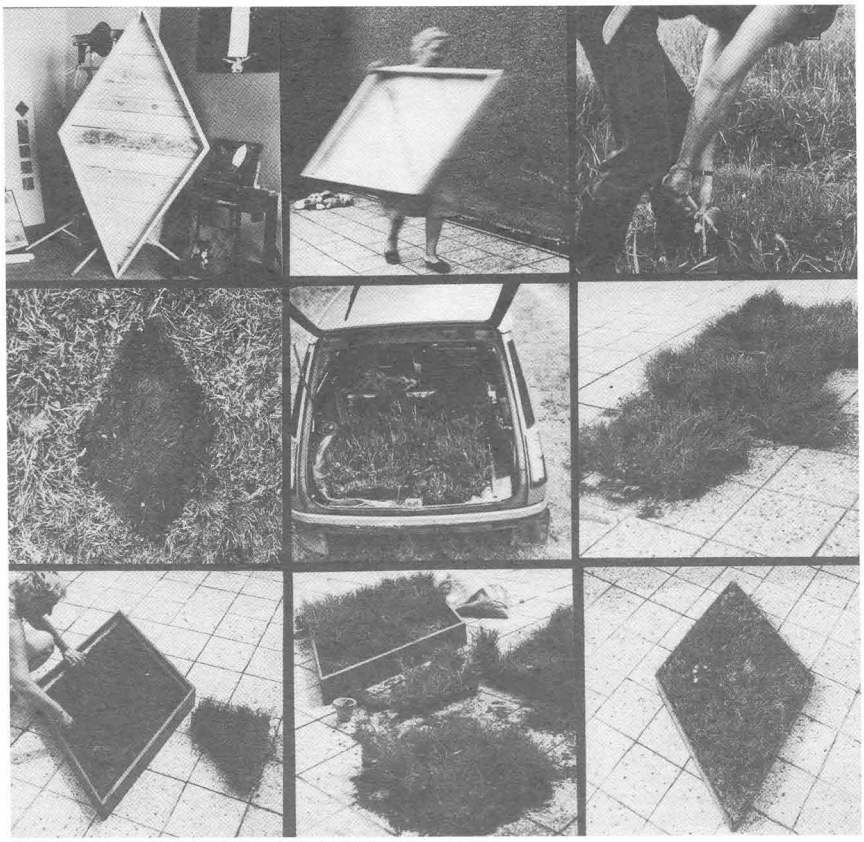
prostredie cudzie, práve naopak, bola jeho typickým dieťaťom. Na rozdiel od mnohých našich autorov bola jej tvorba od počiatku prirodzene ukotvená v urbánnom „kolorite" a z tohto pohľadu majú aj jej práce realizované v prírode charakter romantického protipólu - v duchu rousseauovského návratu k čistote a primárnej nepoškvrnenosti hodnôt. Už krátko po veľkorysých galerijných pop-artovo vyznievajúcich environmentoch realizovala r. 1970 v meste aj príspevok k súkromnej oslave narodenín, akciu *Hrajúci dar*. Vyrastala z jednoduchého pôdorysu daru ako prekvapenia: M. Adamčiak (ktorý sa zúčastnil aj na jej *Snúbení jari*) sa skryl vo veľkom koši, Želibská ho prikryla hodvábnymi papiermi a keď vošli ako pozvaní hostia do bytu (medzi inými Ľ. Velecká, F. Velecký, J. Jakubisko) Adamčiak sa z koša vynoril a začal hrať na husle vlastné skladby k narodeninám domácej panej.

*Malá módna prehliadka (Soirée I)* realizovaná o desať rokov neskôr (1980) u Želibskej v ateliéri, už za dusivých norma-

10. Paralelne s J. Želibskou vytvárala ritualizované akcie v prírode aj Češka Zorka Ságlová (*Házení míčů do Průhonického rybníka*, 1969; *Pocta Gustavu Obermanovi a Kladení plín*, 1970). Mimo land-art, ktorý predstavuje špecifickú kapitolu, pracoval v prírode r. 1968 napr. Eliseo Mattiacci, keď naťahoval 50 m dlhý pruh bielej látky, C. O. Paefffgen, ktorý vo svojej *Herzaktion am Strand* z r. 1970 nechal v piesku na pláži vyhĺbené srdce napospas morským vlnám, alebo v obdobnej akcii *Millionencoup am Strand* z toho istého roku zmývala morská voda jeho do piesku vyrytú číslicu milión. Príkladom ritualistickej akcie na brehu mora, ktorá má body-artové a land-artové konotácie je aj *Liverpool Beach Burial* a *Sebapochovávanie* Keitha Arnatta z r. 1968, *Windplastik* - balón ťahaný lietadlom Otta Pieneho z r. 1970 a pod.
11. MATUŠTÍK, R.: In: Úvod v kat. Jana Želibská. Výber z rokov 1966-1996. Dec. 1996 - jan. 1997, PGU, Žilina, s. 7.
12. LIPPARD, L. L.: The Lure of the Local. Senses of Place in a Multicentered Society. New York 1997, s. 18.
13. In: Jana Želibská. Úvod v kat. výst. c. d., s. 8.

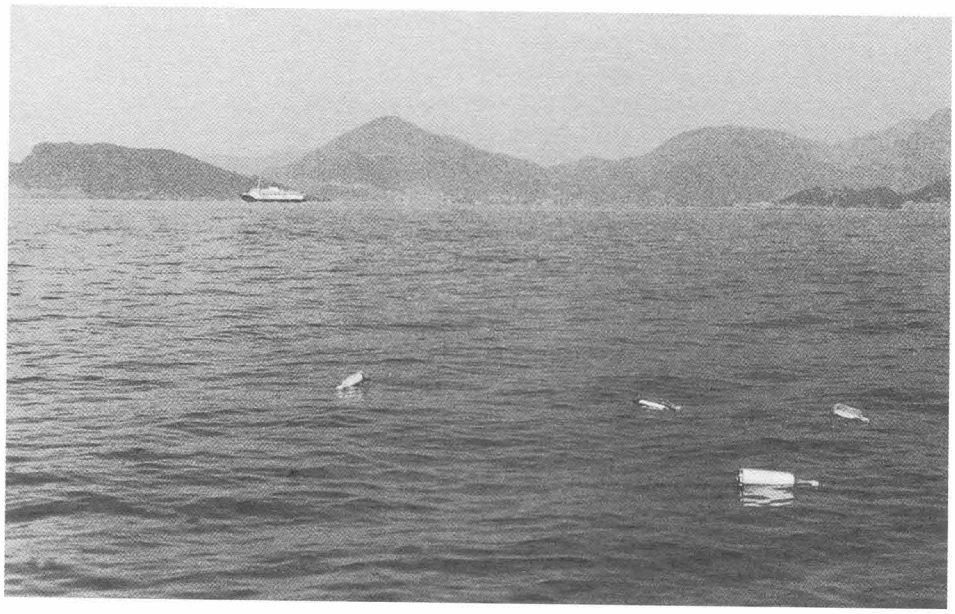
lizačných podmienok, mala tiež ráz oslavy pre úzky okruh priateľov, umelcov a pozvaných teoretikov (J. Chalupecký, R. Matuštík, M. Slavická, A. Mlynárčik, R. Cyprich a i.), ale oveľa členitejšie štruktúrované libreto, ktoré zahŕňalo aj kreácie s autorsky vytvorenými objektmi. Uvádzala ju výtvarno-graficky stvárnená pozvánka s motívom podväzkového pása, ktorá vo vnútri skrývala blanket s narysovaným strihom šiat, typickým kosoštvorcovým znakom a so zoznamom špeciálne ušitých predvádzaných modelov: 1. Spodná košieľka panenská 2. Šaty meditačné 3. Malá večerná róba 4. Šaty koktejlové 5. Veľká večerná róba 6. Nočná košeľa pre mladomanželov 7. Nočná košeľa pre panny do 15 rokov 8. Príležitostný model pre pánov a 9. Spodná košieľka detská. Všetky odevy, uvádzané autorkou a predvádzané mladými modelkami,[14] mali humorno-ironizujúce referencie odkazujúce na vek, pohlavie (vyzdobené kosoštvorcovými znakmi), ľúbostné hry, spoločenské príležitosti, skrátka funkciu, akej mali „slúžiť". Napríklad model č. 2 – meditačné šaty bol z hrubého plátna, model č. 9. – nočná košeľa pre mladomanželov – bol vlastne ušitý pre dvoch a pod. Dvoje šaty dopĺňali šperky v pop-artovom duchu v tvare namaľovaných ženských pier a skleného kosoštvorca a na stene viseli fotografie na plátne s erotickými zónami ženského tela akcentovanými svetelnými bodmi, evokujúce Želibskej rané environmenty.

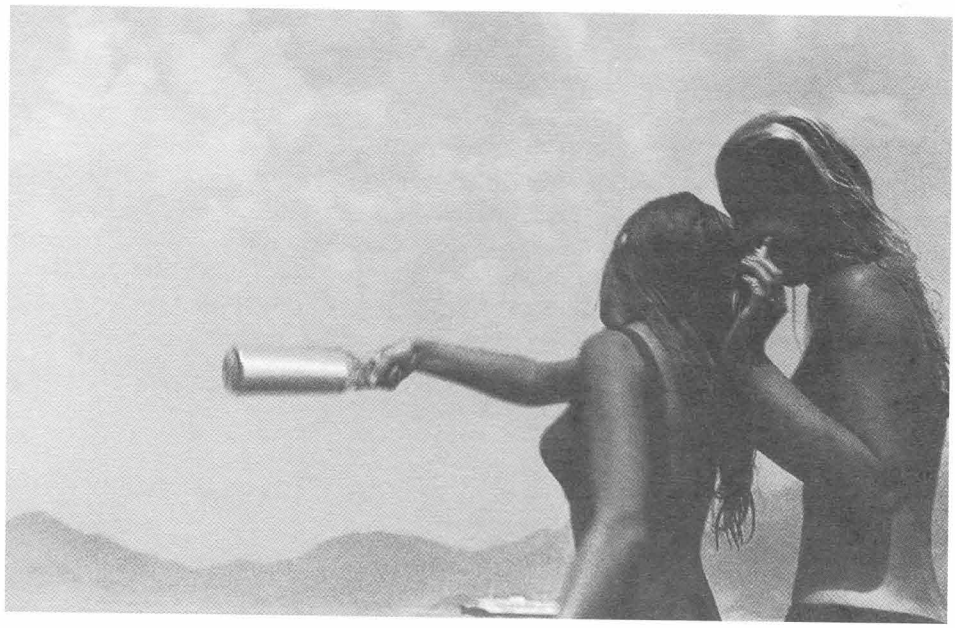
Rozpon aktivít medzi mestom a prírodou charakterizuje aj konceptuálne príspevky autorky z obdobia 80. rokov, ako je napríklad profesionálna kreácia Tráva zobratá v mieste A rastie na mieste B v určenom tvare 1981. K akcii v prírodnom prostredí sa priklonila opäť v *Premenách II* z r. 1982. Svojím rituálne poetickým ladením sú čiastočne reminiscenciou na Snúbenie jari. V starostlivo vypracovanej fotodokumentácii (v 24 obrazových sekvenciách) sprítomňujúcej priebeh autorkou režírovanej dvojhodinovej akcie, na ktorej sa sama nezúčastnila, vidíme tentoraz štyri dievčatá v dlhých panensky bielych šatách v rozličných konfiguráciách v tom istom prírodnom výseku. Na spôsob obrazu, rozanimovaného ľudskými figúrami, postupne po jednej prichádzajú, aby „zabývali" krajinu svojimi hrami, pletú vence z kvetov, zdobia sa nimi a zasa po jednej odchádzajú, a krajina, zaliata západom slnka, zostáva tá istá. Opäť je to predovšetkým pocta večnej prírode a jej dejom, Želibská znova oživuje jej „dávne sakrálno", mýtickú trvácnosť a nedotknuteľnosť, upozorňuje, že človek je tu len dočasným „hosťom". Prostredníctvom jazyka časovo limitovaných, obradných a hravo-slávnostných úkonov otvára autorka naše myslenie v dvojakej rovine: v rovine doslovného zmyslu, cez ktorú sa nám ako cez oblok rozkrýva ďalšia rovina, „ktorá inak, nesymbolicky, ani mysliteľná nie je".[15] Príbeh, v ktorom by sme mohli nájsť aj sebareflexívne črty, prípadne všeobecnejšiu analógiu ľudského života, je tu sprostredkovaný mýtickou rečou, premieta sa do naratívnej až rozprávkovej štruktúry akcie, ktorá svojím aranžmá vysúva skutočnosť do roviny ilúzie, vidiny. *Premeny II* totiž odkazujú na *Premeny I* – cyklus fotografií z r. 1981 zachytávajúci premenlivú konfiguráciu labutí na hladine jazera. Symbolické a asociatívne prepojenie relácií medzi bielo odetými dievčatami a labuťami je zrejmé. Ak sme teda *Snúbenie jari* označili ako prvý „platonický akt" realizovaný v podobe rituálu, potom *Premeny II* sú jeho treťou, vzhľadom na plynúci čas, nostalgicky vyznievajúcou rezonanciou. Opäť symbolizujú prírodné cykly, tentoraz jednoznačnejšie vyzdvihujú moment príchodu, diania a ochodu ako paralelu k ľudskému životu.



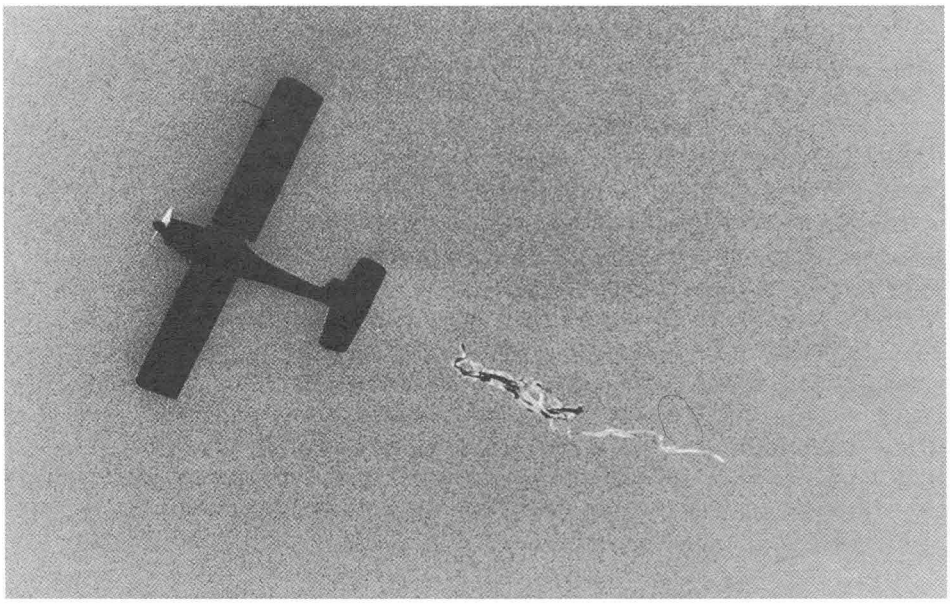
J. Želibská: **Tráva zobratá v mieste A rastie na mieste B v určenom tvare / Grass Taken from Place "A" Grows in Place "B" in a Designed Pattern.** 1981. Bratislava

14. Ibidem, s. 9.
15. RICOEUR, P.: C. d., s. 123.

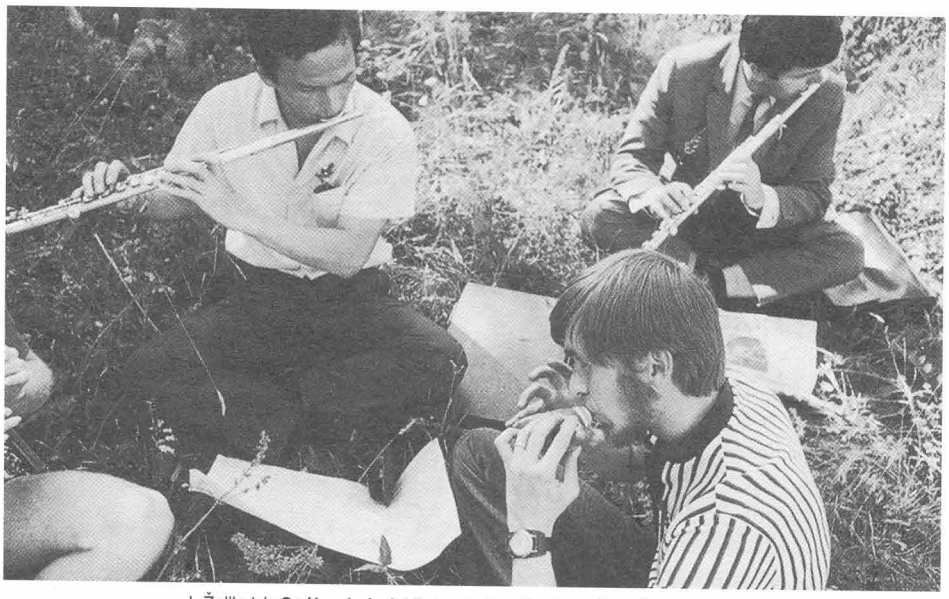




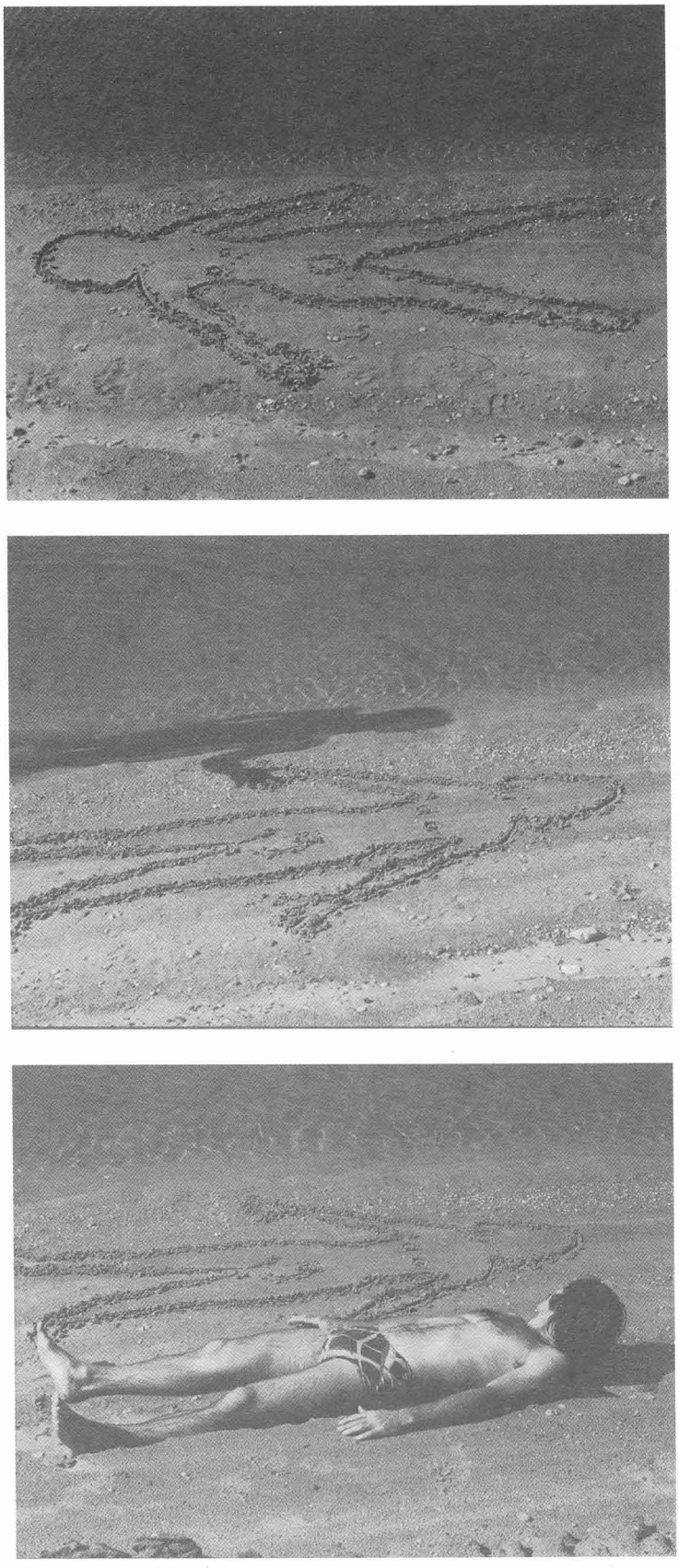
J. Želibská: **Morský pozdrav / Sea Greeting.** 1970. Juhoslávia



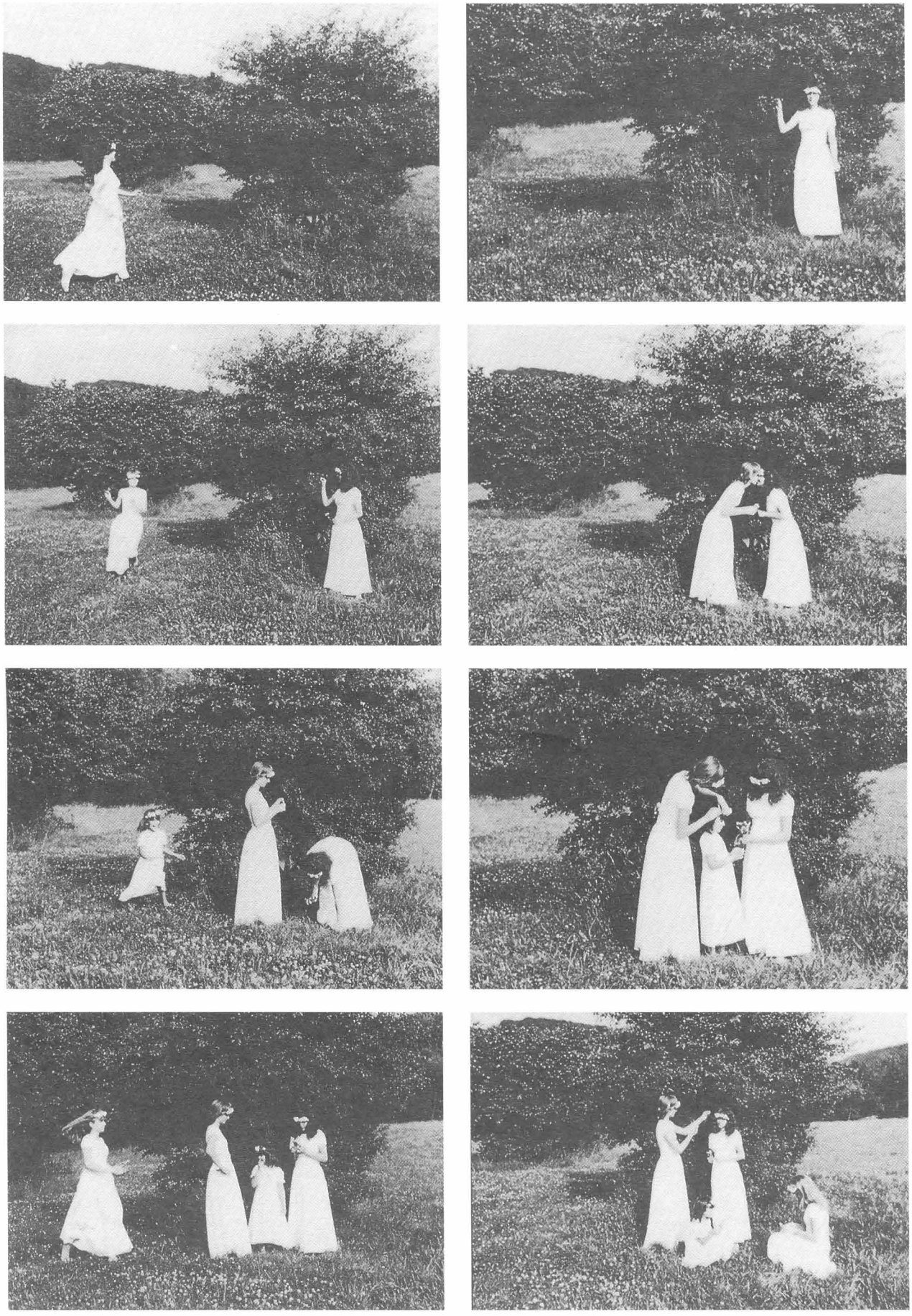
J. Želibská: **Snúbenie jari / Betrothal of Spring.** 1970. Dolné Orešany



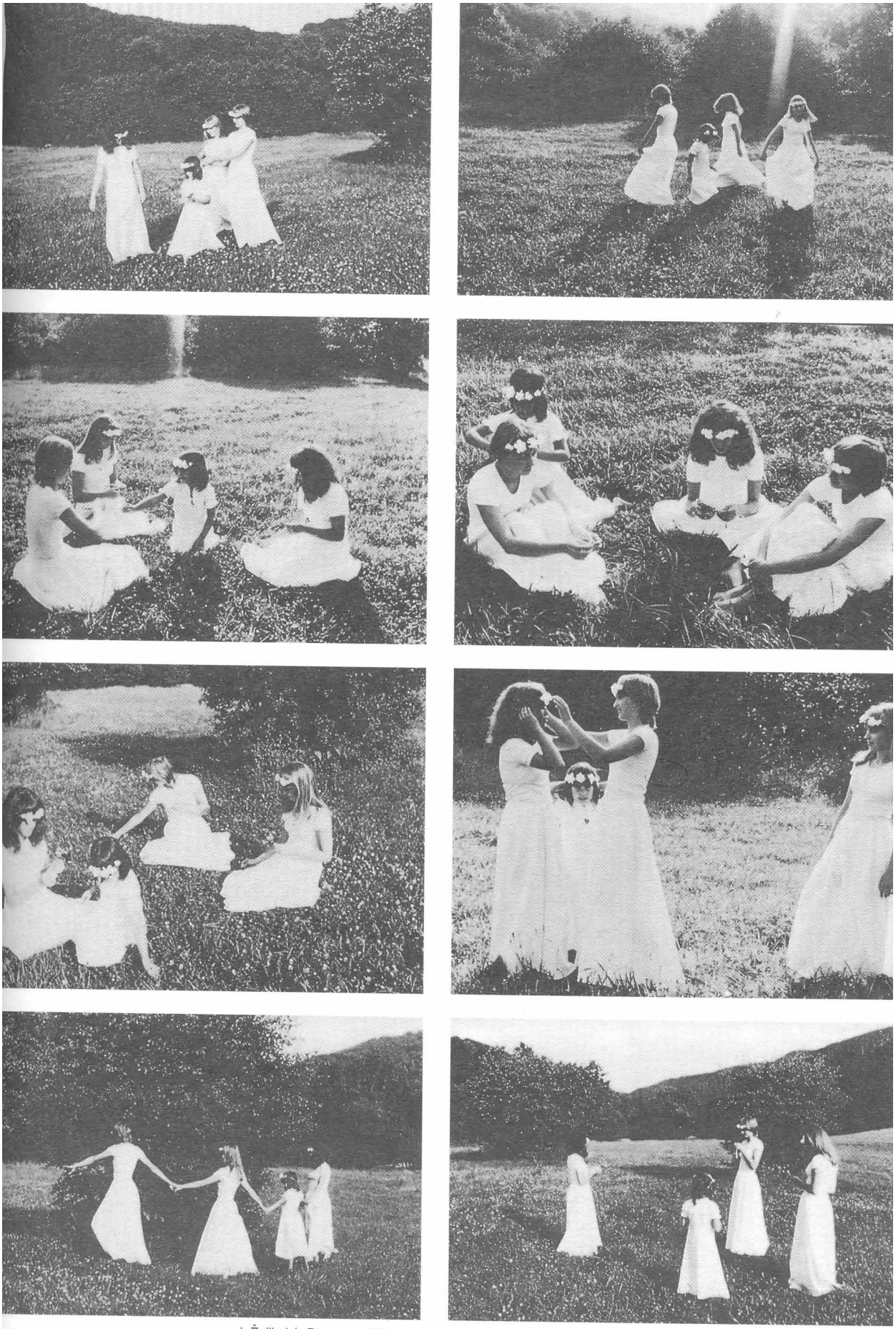
J. Želibská: **Snúbenie jari / Betrothal of Spring.** 1970. Dolné Orešany



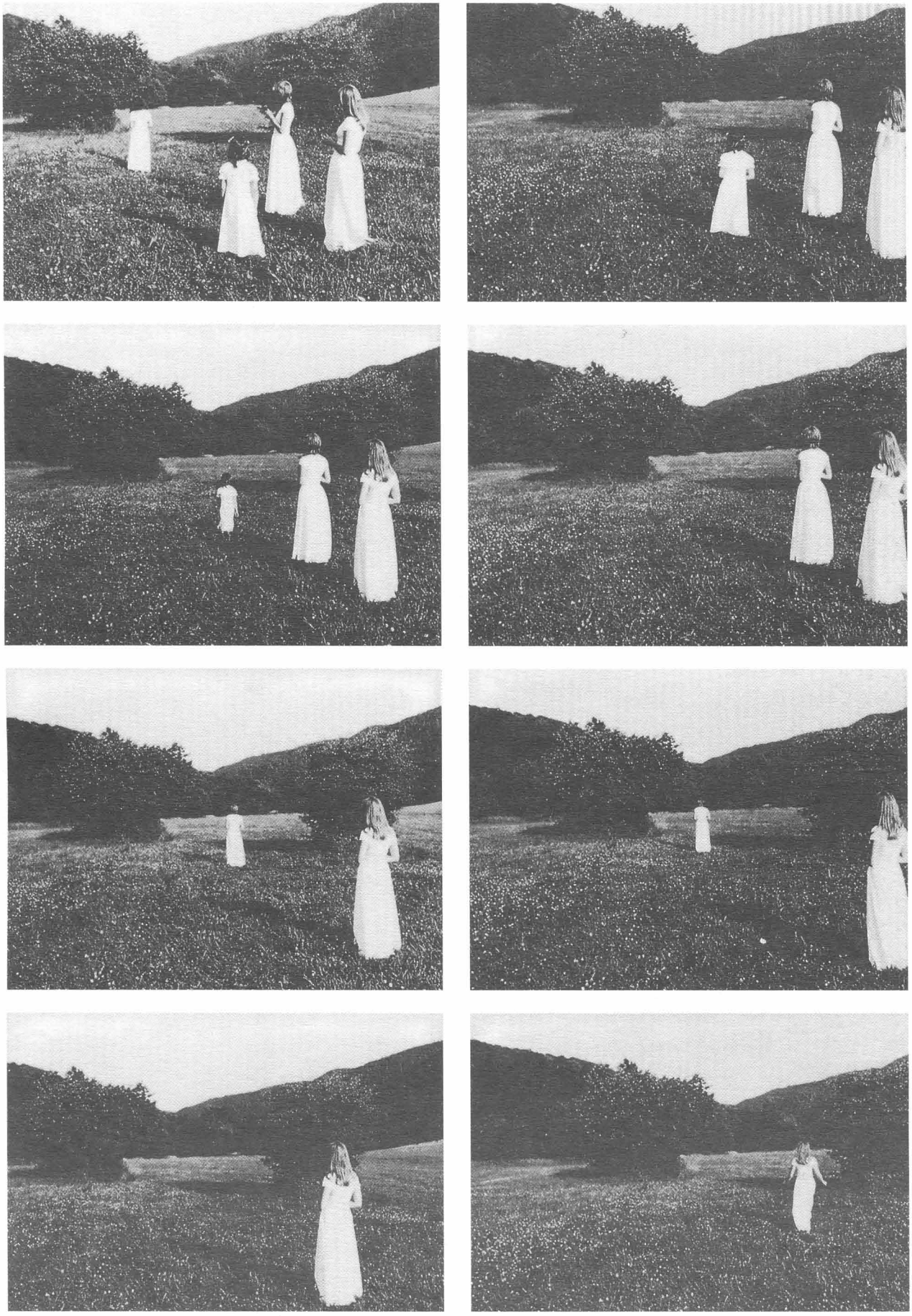
J. Želibská: **Príhoda na brehu jazera / Event on the Shore of a Lake.** 1977. Čunovo



J. Želibská: **Premeny / Metamorphoses II.** 1982. Okolie Bratislavy



J. Želibská: **Premeny / Metamorphoses II.** 1982. Okolie Bratislavy



J. Želibská: **Premeny / Metamorphoses II.** 1982. Okolie Bratislavy

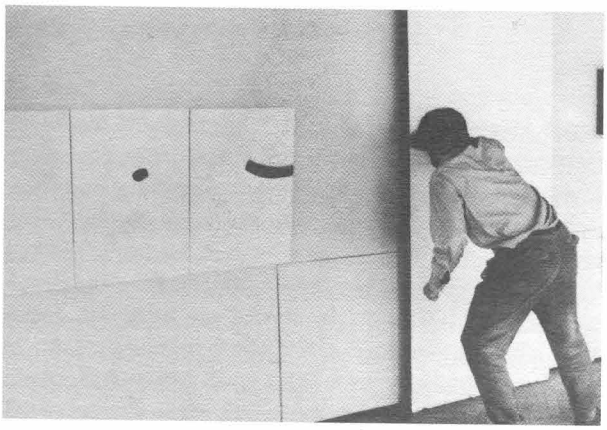
# PETER BARTOŠ

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

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

Práve cez zaujatie procesuálnosťou, oživením rituálnej podstaty výtvarného aktu sa teda Bartoš presunul na pozície akčného umenia. Jeho rané akcie, spomínané *Rozdávanie obrazov* z r. 1965 i nasledujúce aktivity zhustene realizované na prelome rokov 1969–1970, charakterizuje symbolická i autorská rozlúčka s klasickým médiom. Svojou esenciálnou efemérnosťou, dôrazom na nepodstatnosť konečného umeleckého produktu sa viažu na fluxusové princípy. Napríklad intímne, v ateliéri realizované *Fázové rozbíjanie vajca* (1966), obsahovo i dejovo predchádzalo časovo v poradí druhému *Flux food eventu*, ktorý r. 1969 zorganizoval G. Maciunas a kde sám prispel preparovanými vajcami, čajmi z povrazov, vriec, dreva, transparentnou kávou a pod.

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



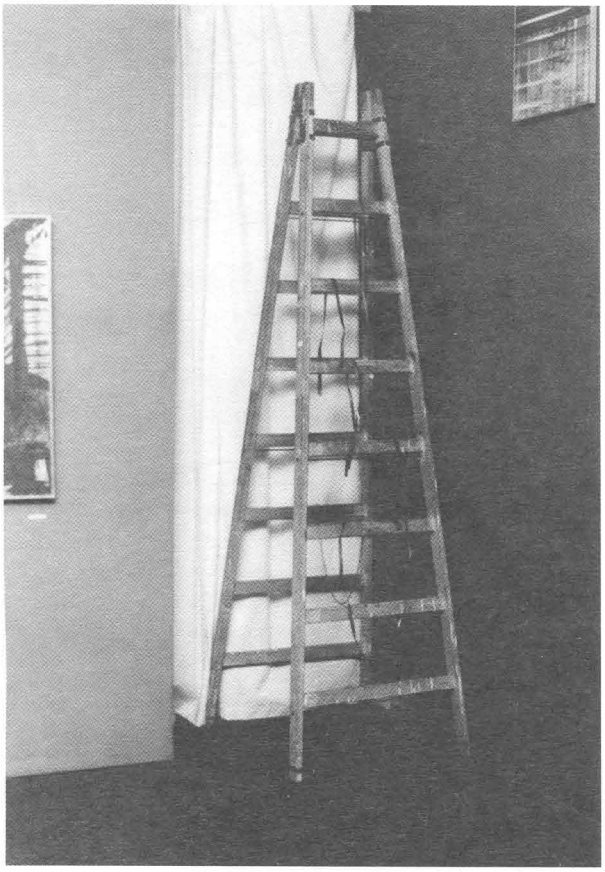
P. Bartoš: **Nič, bod, posun. Pokračovanie prvodotyku / Nothing, Point, Shift. Continuation of Primary Touch.** 1969. Bratislava

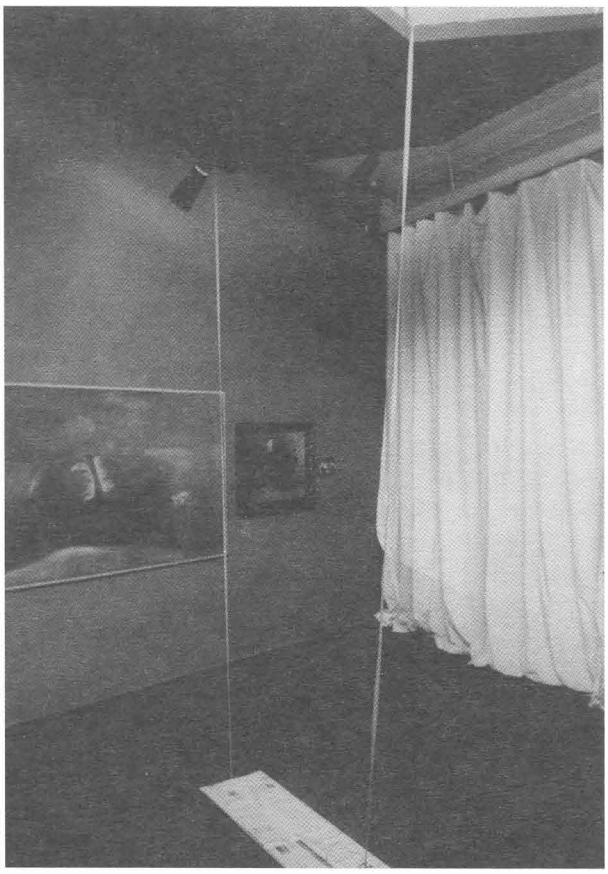
1. ŠTRAUS, T.: Slovenský variant moderny. Bratislava 1992, s. 56-57.
2. BARTOŠ, P.: Z autorských programov a akcií. In: VŽ, 15, 1970, č. 8, s. 40-41.
3. Ibidem.
4. Ibidem.

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

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

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





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

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

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

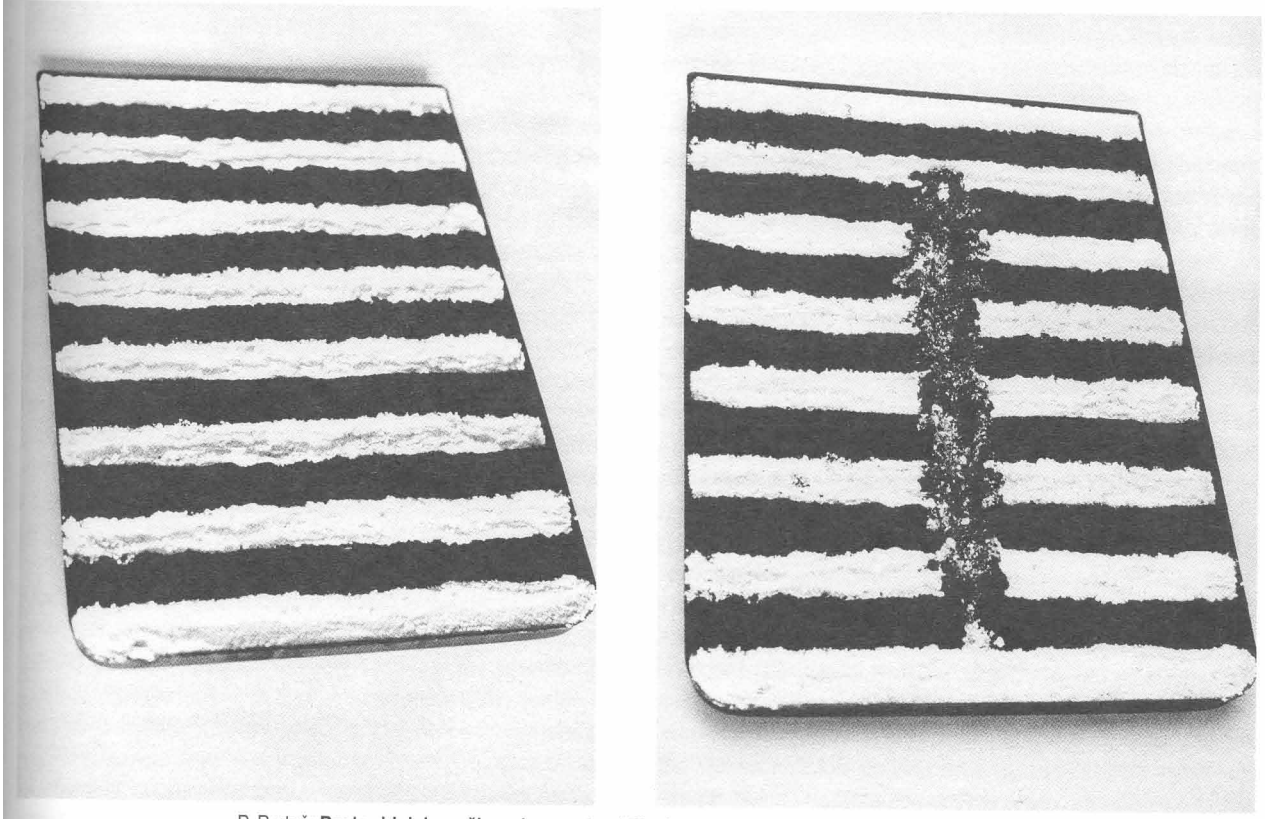
To, že pre Bartoša z hľadiska hodnoty predstavoval proces významnejší aspekt ako adjustovanie diela v galerijnej situácii, dokladá jeho opustenie inštitucionálnej pôdy umenia a jeho presun na pole všedných denných udalostí - do mesta, ako v performance *Rozptyl čierneho rastra v snehu*, kto-

5. ZHOŘ, I. - HORÁČEK, R. - HAVLÍK, V.: Akční tvorba. Olomouc 1991, s. 16.
6. Napr. Robert Barry už na výstave Systematická maľba (1966) predviedol biele, len 1 horizontálnou líniou delené plátno. „Roky sa ľudia zaoberajú tým, čo je vo vnútri rámu. Možno že je aj niečo mimo neho, čo môže byť pokladané za umeleckú myšlienku." In: Minimal and Earth and Concept Art. Usporiadal SRP, K.: I. diel. Jazzpetit, Praha 1982, s. 47.
7. Opis akcie poskytol P. Bartoš.

ré realizoval r. 1969 na Hviezdoslavovom námestí v Bratislave. Ako si všimol už A. Hrabušický „to, čo Bartoš pôvodne sledoval vo svojich *Fotosériomaľbách*, totiž rozklad, rozptyl a miznutie tvaru v procese šírenia informácie, teraz pozoroval priamo v teréne".[8] Pod rúškom nenápadnej civilnej performance, oblečený do normálneho odevu – zimného kabáta a čiapky uprostred každodenného pouličného diania, realizoval v podstate rituálnu prácu so vzájomným prestupovaním dvoch kontrastne sfarbených materiálnych substancií. Bieloba snehu tu tvorila podklad a čierny prach nasypaný do snehu do siedmich päťmetrových pruhov v paralelných „maliarskych" líniách pripomínal zhora minimalistický obraz. Starostlivo vysypané čierne línie rašeliny autor potom chodením roznášal na topánkach. Fluxusovým spôsobom tu umenie fúzovalo so životom a život s umením. Bartoš tak naplnil to, čo podľa Petra Franka „fluxus vniesol do postmodernej estetiky", a síce „sence of disappearance" (zmysel pre zmiznutie).[9] Ten sa naplno prejavil aj v ostatných koncentráciách, prvodotykoch a difúziách, v r. 1968 v *Rozptýlenej koncentrácii (A – Koncentrácia a rozptýlenie materiálových čiernych a bielych bodov a B – Rozptýlenie materiálovej koncentrácie na prach rozšľapaním)*, ďalej v prácach *Roztápajúci sa žltý, červený a modrý ľad; Koncentrácia, rozpustenie a prelínanie; Niekoľko koncentrácií a ich difúzia* a pod. (všetky 1970). Ako priznal autor v liste T. Štrausovi zo dňa 18. 5. 1979: „základný pojem koncentrácie a smeru pohybu (kolmice a pod.)" vychádzal pritom z jeho „abstraktných reflexií gravitácie ako predtvarového a predkonkrétneho vnímania sveta (definícia pojmu koncentrácie 1969)".[10]

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

K ešte úspornejšiemu gestu sa Bartoš prepracoval vo svojom poštou zaslanom tlačenom ozname v zime 1969–1970, kde len upozornil na *Činnosť snehu vo vzduchu a na zemi* a oboznámil s „programom akcie: 1. Padanie snehových vločiek 2. Prvodotyk snehových vločiek a ich ukladanie na zemi 3. Vírenie a vrstvenie snehu 4. Stopa a dráha v snehu 5. Rozšľapávanie, roztieranie a premiešavanie snehu 6. Topenie snehu." [12] Bartoša teda opäť zaujal problém diania, procesu, efemérnosti, fyzikálnej premeny matérie, jej skupenstva až po miznutie. Samotný proces miznutia však nechápal ako definívny a totálny, ale ako obnovujúci sa, „reinkarnujúci" v cyklickom opakovaní. Pri akcii opäť akcentoval neukončenosť, keď v závere svojho oznamu dodal, že „táto činnosť prírody bude pokračovať na budúci rok". Navyše v ta-



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

8. HRABUŠICKÝ, A.: Počiatky alternatívneho umenia. In.: Šesťdesiate roky. Ed. Z. Rusinová. Katalóg výstavy. SNG, Bratislava 1995, s. 227.
9. In: MORGAN, R. C.: Commentaries on the New Media Arts. Pasadena 1992, s. 3.
10. In: ŠTRAUS, T.: C. d., s. 186-187.
11. Akcie zaznamenané v televíznom filme Zanechať stopu (Števko-Maurer z r. 1970) spolu s tvorbou A. Pelikánovej-Bartošovej.
12. Podobné procesuálne akcie sa objavili vo svete: 14.-15. decembra 1968 Hans Haacke realizoval na streche svojho ateliéru *Wind in Water Show*: 1. deň pozostával iba z nedotknutého snehu, druhý deň z umelého mrholenia-hmly. Pozri bližšie: In: LIPPARD, L.: Six Years of Dematerialisation... Londýn 1997, s. 65.

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

Skúmanie procesu priviedlo Bartoša k performance, ktoré je vlastne živým obrazom, kde hrá hlavnú rolu umelec sám. V konvenčných pomeroch, v krajine, akou bola naša, kde sa za vami na ulici obzrel každý, ak ste mali čo i len trocha odlišnú farbu topánok od ostatných, bolo akiste ešte aj koncom 60. rokov veľkou odvahou zabaliť sa do igelitu, ako to urobili Peter Bartoš spolu s Petrom Snopekom v pasáži Hviezdoslavovho divadla a čeliť tak reakcii náhodných okoloidúcich (*Zabalenie živej koncentrácie*, 1968).

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

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

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

13. STÖRIG, H. C.: Malé dejiny filozofie. Praha 1991, s. 77.
14. MORGAN, R. C.: C. d., s. 37.
15. Ibidem.
16. McLUHAN, M.: Jak rozumět médiím. Extenze člověka. Praha 1991, s. 11.
17. OSTERWOLD, T.: Pop-art. Kolín 1989, s. 41.
18. V decembri r. 1968 sa realizovala *The Xerox Book* - u Setha Siegelauba a Johna Wendlera v New Yorku. Na podujatí, kde sa zúčastnili Carl André, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol Le Witt, Robert Morris, Lawrence Weiner, bolo každému umelcovi pridelených 25 strán, ktoré mal spracovať využitím média xeroxu. Pozri bližšie: LIPPARD, L.: Six Years of Dematerialisation... Londýn 1997, s. 67-68.
19. BARTOŠ, P.: Z listu T. Štrausovi. In: Slovenský variant moderny, c. d. s. 186.

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

Rovnako ako Štembera pracoval Bartoš u nás ako jeden z mála umelcov aj so zvieratami. Nesúťažil však so škrečkom, kto dlhšie vydrží, ani sa nevystavoval hryzeniu mravcami. Jeho práca so zvieratami je rituálna, kultivujúca, blíži sa spočiatku raným, často religióznym obradom a neskôr sa prelína s konceptuálnym zámerom. Vo svojom spomínanom liste T. Štrausovi píše: „zaujímalo ma aj priame ‚zoomédium' či ‚animal-art' ako biologická a psychologická predforma vzťahov medzi živými bytosťami na zemi a forma i tvorba ekologickej kultúry. Kým okolo r. 1969 som predviedol niekoľko akcií s rybou, neskoršie ma upútali najmä holuby." [22] Vzťah k prírode, naznačený už v úvode, u Bartoša postupne prerástol v programové konceptuálne zaujatie, k práci so živými „eko-plastikami", čo možno chápať ako posun vo využití ready-made smerom k „zoo-ready-made". [23] Pred šľachtením holubov konzultoval s najlepšími genetikmi a koncepty jeho plemena boli overované na medzinárodných výstavách. Treba len dodať, že vedecké metódy a ich aplikácia na oblasť umenia (najmä vplyv archeológie, etnografie, astronómie, medicíny) ako typický fenomén konca 70. rokov motivoval Günthera Metkena (Mníchov, 1977) k tomu, aby tieto tendencie označil vo svojej rovnomennej knižke pojmom Spürensicherung – „zaznamenávanie stôp". Bartošov *Bratislavský holub estetický* získal r. 1976 chovateľské ocenenie.

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

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

20. SIKOROVÁ, E.: C. d., s. 19.
21. Text libreta R. Matuštíka z výstavy Umenie akcie 1965–1989. Bratislava, SNG 2001. Nepublikované.
22. BARTOŠ, P.: Z listu T. Štrausovi. In: C. d., s. 187.
23. Príkladom môže byť vo svetovom kontexte J. Kounellis a jeho práce s papagájmi či živými koňmi (v Galérii L' Attico v Ríme r. 1969). Navyše, Kounellis, podobne ako Bartoš rád pracoval s prírodnými a procesuálnymi materiálmi.
24. V súvislosti s Bartošovým konceptom A-B-C. zaujmú paralely s *Thought procedures A-B-C.* Jonathana Borofského z júna - júla 1969, jeho *Brain excercises* s procedurálnymi diagramami, ktoré vystavil v New Yorku v rámci Thought process, ako „unique copy" vo forme xeroxu. Pozri bližšie: LIPPARD, L.: Six Years ..., c. d., s. 68.

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

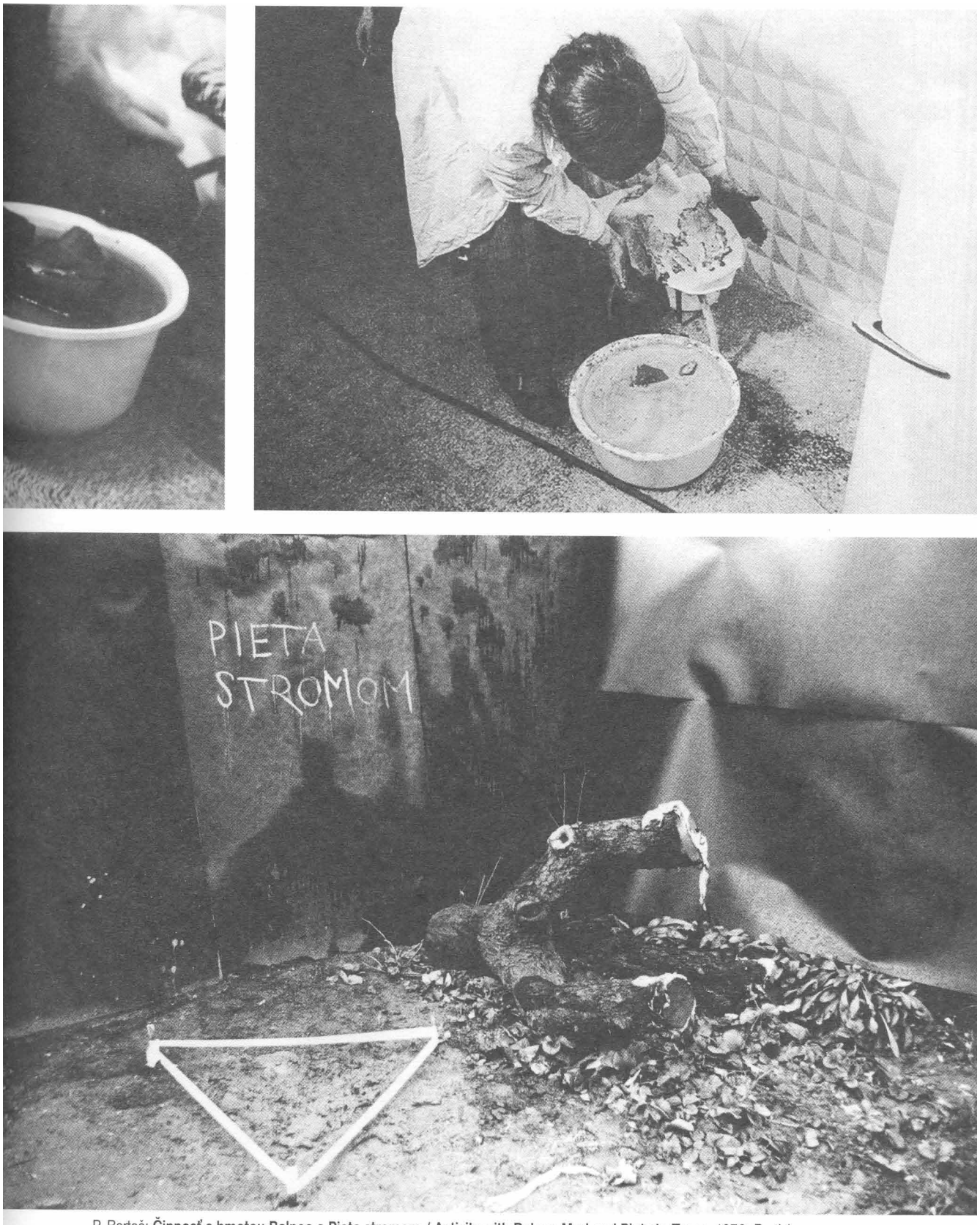
Navyše, terén, v ktorom sa akcia diala, pútal Bartoša už dávnejšie, od r. 1970, chcel, aby sa zachoval jeho pôvodný význam „ako pasienka": „celú plochu chápem ako maliarsky obraz, posunutý dotykmi živých stromov priamo do ekologickej tvorby... neviem však, či sa podarí uskutočniť niečo z mojich návrhov...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

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

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

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

25. BARTOŠ, P.: In: Katalóg výstavy Performance. Varšava 1978-1984, nepag.
26. BARTOŠ, P.: Z listu T. Štrausovi. In: C. d., s. 186.
27. Ibidem, s. 188.
28. Ibidem.
29. STACHOVÁ, L.: Akčné umenie 70. rokov na Slovensku. Diplomová práca. Trnavská univerzita, šk. r. 1999/2000, s. 99.




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

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

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

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

# VLADIMÍR POPOVIČ

K prvým performerom fluxusového typu v rámci individuálnej performance i kolektívnych happeningov v našom umení patrí Vladimír Popovič, autor, ktorý sa svojimi maľbami, objektmi, konceptuálnymi realizáciami výrazne spolupodieľal na profilácii nášho výtvarného umenia obdobia 60. rokov. Popovič patril do okruhu neskorších významných výtvarníkov, hudobníkov a divadelníkov (mím Milan Sládek, režiséri Elo Havetta, Juraj Herz a Juraj Jakubisko, výtvarníci Stano Filko, Michal Studený, Peter Bartoš, Jozef Kornucik, Anton Cepka, Juraj Marth, Katarína Šujanová a i.), združených pôvodne okolo výraznej osobnosti Miroslava Fikariho, podnetného pedagóga na bratislavskej ŠUP-ke.

Popovičove performance sa zrodili z rozmanitých intermediálnych aktivít, ktoré realizoval v r. 1959–1962 v rámci vlastného súboru pri MDKO na Suchom mýte v Bratislave, na pôde Divadla obrazov (E. Havetta, J. Jakubisko, M. Studený, J. Johanides, K. Šujanová, J. Kornucik a i.). Bábkové predstavenia Popovič oživoval vlastnými scénickými prvkami. Napríklad r. 1959 pre inscenáciu Saint-Exupéryho *Malého princa* (na ktorom spolupracovali J. Kornucik, S. Stračina, J. Jakubisko, E. Havetta, M. Studený, I. Imro, K. Šujanová, O. Krulišová a i.)[1] vytvoril scenár, do ktorého bolo možné vstupovať improvizáciami v podobe manipulácie s papierovými rekvizitami na spôsob japonského divadla. Práce so svetelnou kolážou, simultánne premietanými obrazmi a s kinetickým svetelným objektom otvárali dovtedy pre oblasť nášho umenia skryté aspekty svetla ako prostriedku dematerializácie, presadzovali obraz v podobe hravého a zároveň magického efemérneho fenoménu, inšpiratívne využívali princíp náhody ako integrálneho činiteľa umeleckého procesu.

Prelínanie jednotlivých sfér umenia pripomenie najmä aktivity J. Cageho a jeho rovesníkov na Black Mountain College v Severnej Karolíne, kde sa v 50. rokoch udiali mnohé zásadné kroky pre zrod akčného umenia, ale pripomenie i fluxusové hnutie okolo G. Maciunasa. Ako totiž spomína Vlado Bednár, s Astorkou boli spojené aj večery moderného džezu: „Pridal sa Svetozár Stračina, Laco Gerhardt, Dušan Húščava, ba aj Janko Melkovič sa blysol hrou na flautu. K tomu sa pridali večery poézie a neraz sme museli pre pokročilý čas prerušiť sľubne sa rozvíjajúce predstavenie".[2]

V Popovičovom široko rozpätom tvorivom zameraní, ktorého základ predstavovala maľba (ale sústredenom i na oblasť literatúry, divadla a filmu), nájdeme v tom čase rezonancie novorealistického dôrazu na kresbovú partitúru, improvizovaný textový záznam, zapojenie fotografie, ready-made v živom dialógu hodnôt umenia i anti-umenia. Jednou z foriem spytovania hraníc umenia bolo i odvrhnutie trvanlivých klasických materiálov v prospech efemérnosti papiera.

V. Popovič: **Opäť sneží / It Snows Again.** 1966

Vytváranie papierových objektov a spontánne gestické techniky krčenia, muchláže umožňovali Popovičovi overiť si v hravom experimente tvarovacie možnosti papiera. V ich úvode stoja na prelome rokov 1964–1965 práce s papierom vo forme skladaných papierových lodičiek vkladaných do plochy obrazu. „A vzápätí ostane už len papier sám – trocha ako alúzia na Morgensternovho Palmströma – pokrkvaný a opäť voľne dýchajúci v oslobodzujúcej a pomíjajúcej hre."[3] Príkladom je aj nepatetická akcia *Púšťanie lodičky* po vode Dunaja, realizovaná v marci 1965 na záver Popovičovej prvej samostatnej výstavy v Galérii mladých. Jeden z obrazov cyklu *Lodičky* použil Popovič ako súčasť deja v absolventskom filme priateľa Ela Havettu (réžia) a scenáristu Ľubora Dohnala *Predpoveď nula*, kde hral aj Milan Knížák. Film dokumentárne približoval činnosť pražských akcionistov v Uličke recesistov na Malej Strane v Prahe. Samotná akcia – sekvencia filmu spočívala v jednoduchom deji, kedy autor vo svojom ateliéri stiahol z rámu spomínaný obraz a zrolovaný ho nočným rýchlikom dopravil do Prahy (v sekvencii účinkuje aj M. Knížák, ktorý vytrháva stránky z knihy), kde ho v Uličke recesistov zasa fixoval a vystavil očiam okoloidúcich divákov.[4]

Na techniku combine-painting využívajúcej včlenenie pa-

1. Tento zoznam spolupracovníkov je uvedený v kalendáriu autorského katalógu Vladimír Popovič. Výstava v Galérii umelcov Spiša. 1990.
2. BEDNÁR, V.: Prejav pri príležitosti výstavy Kresba a slovo a slovo a kresba. Bratislava 1978. Archív V. Popoviča.
3. MOJŽIŠOVÁ, I.: In: Vladimír Popovič. Úvod v katalógu výst. c. d.
4. Informácia z archívu autora.

pierového objektu do plochy obrazu Popovič nadviazal ateliérovými performances (1966–1969), príznačne nazvanými pre svoju intímnu povahu *Akcia pre štyri oči* (I – *Svadba II* – *Utopená panna vo Váhu* – ponáranie papiera v priezračnej nádobe s vodou, III – *Ego* – obaľovanie spodnej časti vlastného tela papierom), *Opäť sneží...*, *Zrodenie z hlavy Diovej* (sediaci a stojaci autor rozsýpa okolo seba drobné kúsočky papiera), *Akcia pominuteľnosti* – leží na zemi na chrbte, nohy v pravom uhle opreté o stenu a vsunuté do papierového objektu, *Oheň všetko čistí...* – podpaľovanie papierového objektu. Ide o seriálne fotografické záznamy (foto Milan Milo) jednoduchých a pritom mnohovýznamových gest pózujúceho umelca, ktorý v rozličných telových polohách a elementárnych úkonoch narába s papierom, trhá ho a rozsýpa jeho fragmenty na seba a okolo seba. Prepojenie rýdzo výtvarných prvkov, pohybovej kreativity a aspektu náhody v otvorených procesuálnych momentoch pripomenie hravé fluxusové manipulácie s papierom Bena Pattersona.[5] Na rozdiel od Pattersona, ktorý nimi oživoval verejné fluxusové koncerty, sa Popovičove ateliérové kreácie s papierom blížia svojou intimitou typu individuálneho performance snímaného fotograficky alebo videom (Bruce Nauman, Vito Acconci, Dennis Oppenheim a pod.),[6] hoci postrádajú existenciálny seba-analytický rozmer body-artových kreácií týchto autorov.

Veľa v tom čase znamenala pre Popoviča najmä mixáž denníkových záznamov, kresieb, fotografií, autotypií a koláží v prepojení s drobným ready-made, ktorého syntézou bol *Projekt oblečená Maja* (1963–1967), za ktorý dostal cenu Osamelých bežcov. Z denníkového typu vyrástol v novembri r. 1968 aj ironizujúci projekt *Obrazy pre národnú galériu*, „niečo ako akcia", proces rozvrhnutý do 23 bodov od prvotného popudu: „... Ľudia nás platia za pomaľované plátna. Mal by som teda „vyrábať tovar"... cez popis, čo treba urobiť, „otravné zháňanie" materiálu, „vlastnú maľbu", „schnutie", „lištovanie", „odvoz obrazov" až po „upratovanie ateliéru".[7] Celý tento sebareflexívny a sebaironický akt vnímania maľby ako „výroby tovaru" za peniaze naznačuje Popovičovo uvedomenie si maliarskeho procesu ako rutinnej, zárobkovej činnosti pre „inštitúciu", jeho smerovanie za hranice výtvarného druhu do otvorených dimenzií umeleckej tvorby ako slobodnej tvorivej kreativity.

Práca s novými časopriestorovými hodnotami umeleckého diela, ktorej ohniskom je akčný vstup umelca a jeho telo, prerástla neskôr v rámci Popovičovej činnosti v oblasti filmu do podoby niekoľkých filmových happeningov, ktoré využívali moment improvizácie a hravého invenčného vstupu (najmä vo výtvarnom riešení pre Havettovu *Slávnosť v botanickej záhrade*, 1968–1969, za ktoré získal r. 1970 Striebornú Sirénu v Sorente).

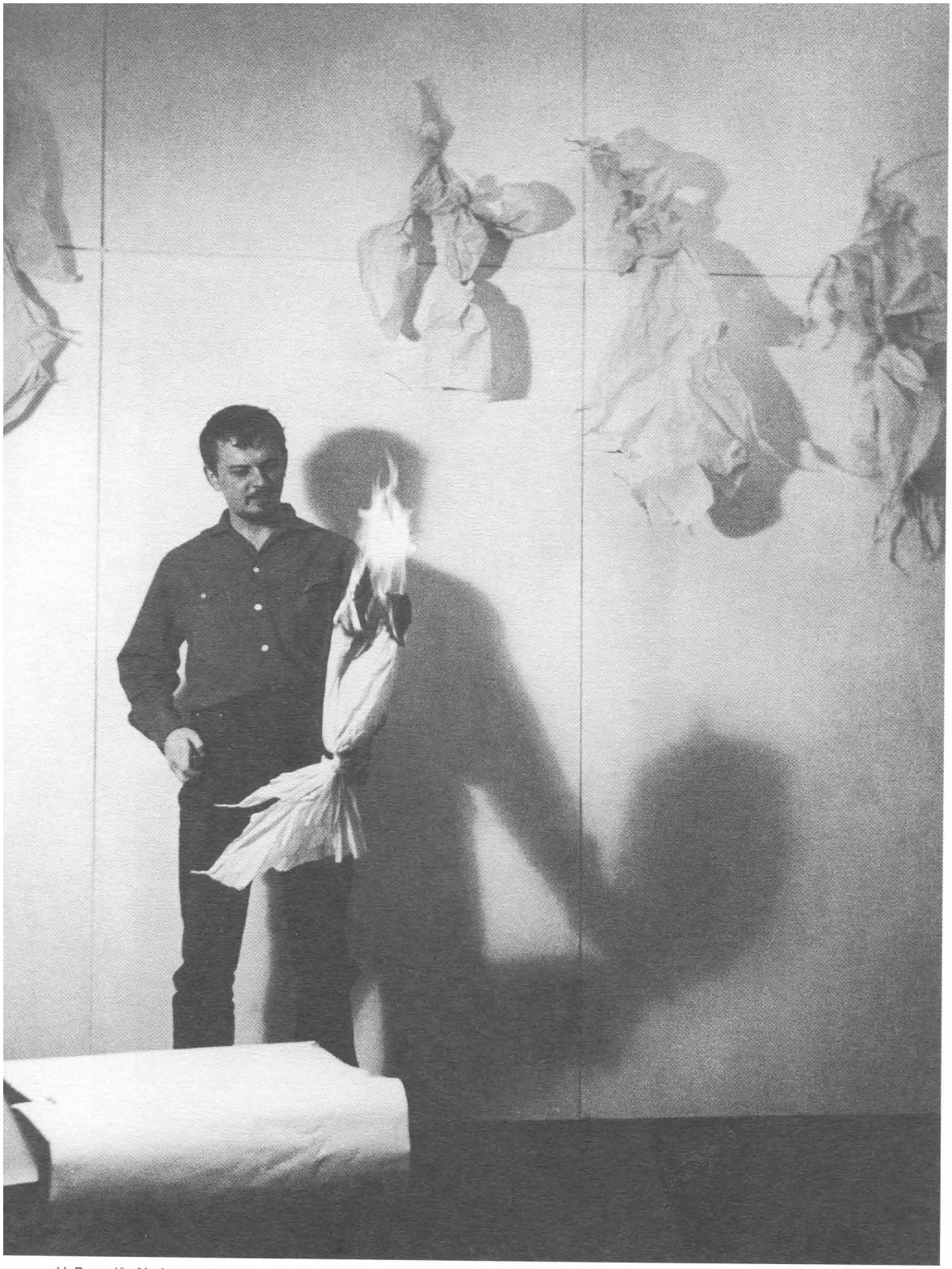
V r. 1970 v rámci Polymúzického priestoru vytvorili [8] spolu s J. Bartuszom proklamatívnu nápisovú akciu *Tretina ľudstva hladuje!* – na chodníkoch, ktoré viedli k výletnej lodi, k Mlynárčikom realizovaným *Sviatočným hodom*. S J. Bartuszom a J. Kornucikom spolupracovali nasledujúci rok na *Kondičných dňoch vo Vlkovej*, ironicky pojatej úderníckej „pracovnej aktivite", pri ktorej stavali v priestoroch skladu Štátneho majetku z vriec s obilím vysoké útvary až po strop.

Hoci bazálnym prejavom Vladimíra Popoviča v období 70. a 80. rokov bola najmä maľba, jeho zmysel pre vtiahnutie neviazanej hry do procesu tvorby sa nevytratil. Dokladajú to príležitostné vtipné a invenčné akčné vstupy realizované mimo oblasť „vážneho umenia", ako je napríklad *Privlastnenie* (signovanie ženského tela svojím menom), rodovo späté so „spútanými dvojicami" v maľbe, či séria performances spojená s prestavbou vlastného domu pod názvom *Autocenzúra pod znamením* (1982–1983). Na stenu ateliéru namaľoval Popovič veľkú červenú päťcípu hviezdu, ktorej jeden cíp sa vždy objavil na fotografii zachytávajúcej umelca pri elementárnych úkonoch s prvomájovým mávatkom, nábojnicou, skrčeným papierom a pod., teda jednoznačnými symbolmi spätými s májovými oslavami Sviatku práce a Oslobodenia. Svojou manipuláciou s týmito atribútmi štátnych sviatkov, pod fragmentmi hieraticky najvyššie stojaceho symbolu červenej hviezdy – ktorú nikdy nebolo vidno celú – sa mu podarilo upozorniť na prázdnotu symbolov, zbytočnosť vyvetraných a ošúchaných klišé štátom presadzovanej monumentálnej propagandy a jej aplikácie v oblasti umenia.

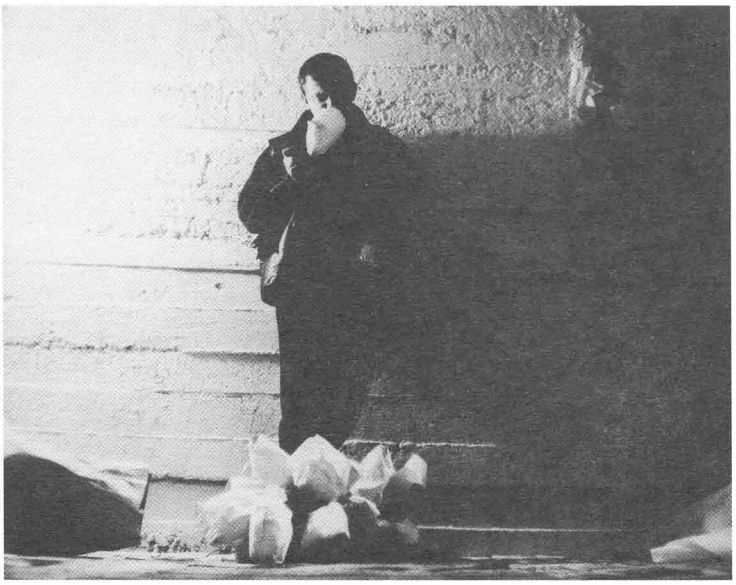
Hoci v rámci Popovičovej tvorby nepredstavujú performance a happening hlavnú sféru umeleckého záujmu, sú logickým a pre vývoj nášho umenia dôležitým príkladom experimentálnych podôb jeho tvorivého hľadania na poli umenia. Jeho kreácie svojím významom predstavujú výrazné a originálne prvopočiatky zrodu „inej kreativity" v našom prostredí.

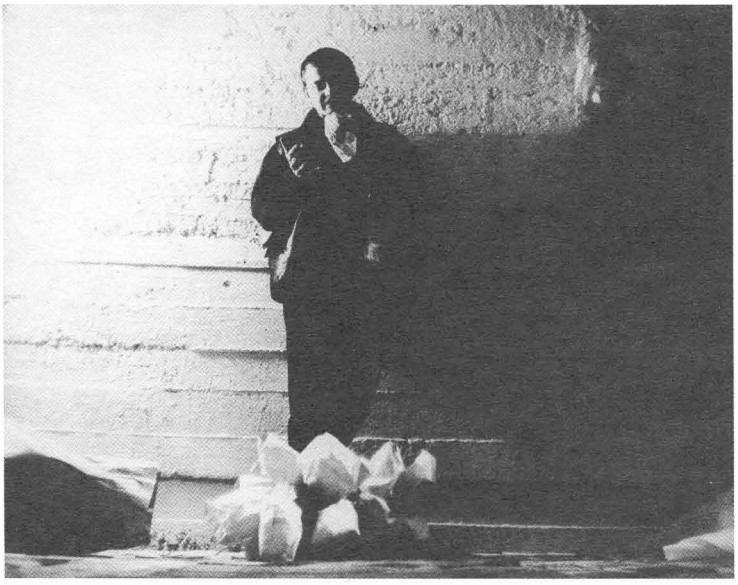
V. Popovič: **Identifikácia pod znamením / Identification under the Sign.** 1982

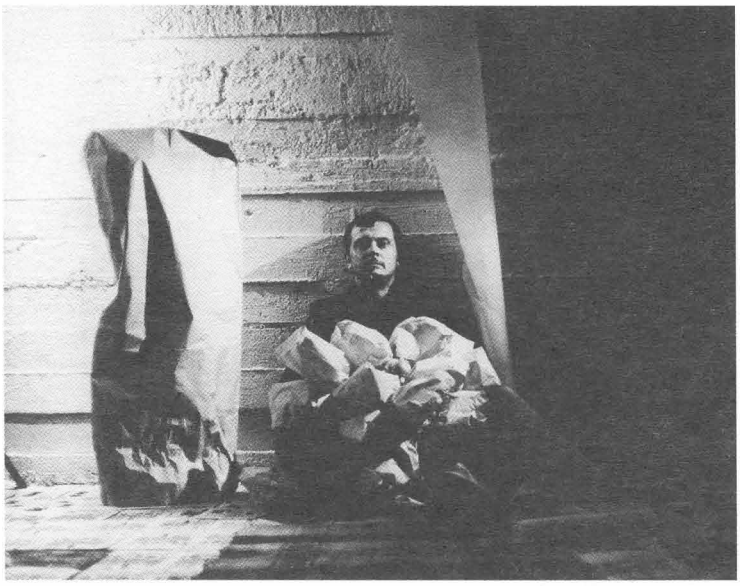
5. Najmä Pattersonove experimentálne práce s papierom ako s priestorovým elementom, ktoré vytvoril v Kolíne v r. 1960–1962. V *Paper Piece* je papier zvukovým aj vizuálnym objektom. Pre Paikovu *Young Penis Symphony* vytvoril papierovú oponu, rozsýpanie konfiet na divákov. Papierové objekty vytváral aj Maciunas: performančné pieces s papiermi v Time a Life Building v N. Y. a v Museu of Contemporary Crafts – útok na papierovú oponu a orchester zvukov papierov. Zúčastnil sa papierovými objektmi na výstave Papier v Museum of Contemporary Crafts, N. Y. C. Spomenúť treba aj Willema de Riddera a jeho *Paper Constellations*, Amsterdam, 1963 (do formy veľkých gúľ skrkvané papiere visiace zo stropu do priestoru ako veľké objekty). Pozri bližšie: Ubi fluxus, Ibi motus, c. d., s. 161.
6. Roku 1966 B. Nauman ovládol priestor vlastným telom – aktivity sa dajú prezentovať len fotodokumentáciou (Jem svoje slová, Hlinené nohy), dotýka sa prstami plochy zrkadla, a pod. (Vlastný portrét ako fontána). „...často ide o alogickú činnosť: slova nie sú hovorené, ale jedené, ruky nepracujú, ale sú zviazané, nechty nie sú modelované, ale obalené hlinou" – prvá cesta vedie k filmom a druhá k metaforickej zmene daného (Art make up, 1966–1967, – kedy si telo potrie čiernou alebo bielou farbou)." Pozri bližšie: Minimal, Earth, Conceptual Art. Ed. K. Srp. Praha 1982.
7. Pozri bližšiu citáciu projektu In: ŠTRAUS, T.: Slovenský variant moderny. Bratislava 1992, s. 108-109.
8. Okrem toho realizoval Popovič r. 1970 na Polymúzickom priestore aj objekt pod názvom *Sedem metrová gumipuška*. Helena Šišková uvádza v rukopise svojej diplomovej práce na tému tvorby V. Popoviča obhájenej r. 1994: „Tento zaujímavý exponát autor namieril na bočné presklené schodisko hotelu (navštevovaného vládnymi činiteľmi), kde umiestnil papierové siluety ľudí. Akonáhle sa zapálili hotelové svetlá, papierové siluety vystriedali ľudské." Gumipuška bola na príkaz komisie zlikvidovaná.



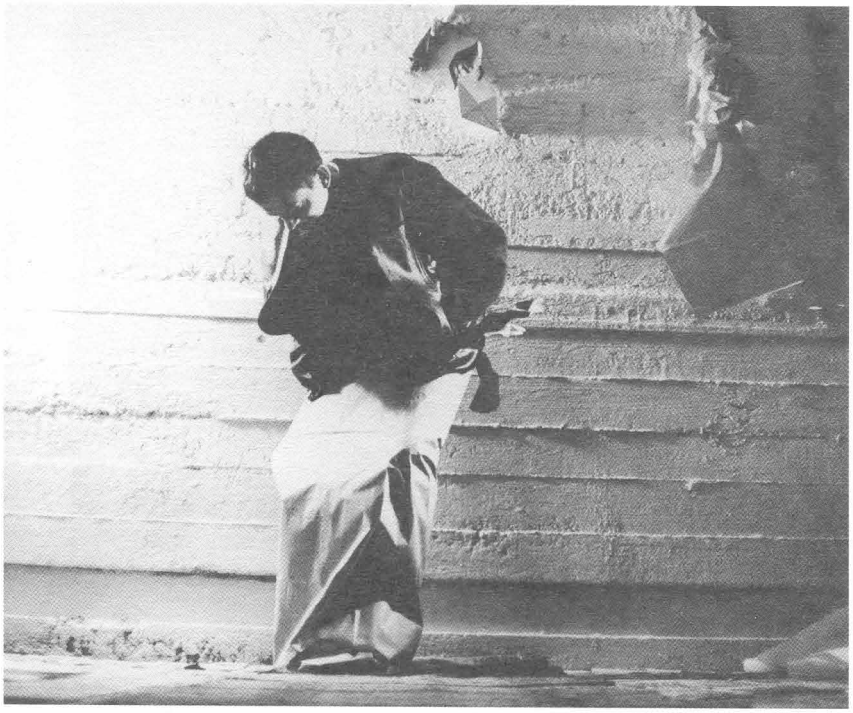
V. Popovič: **Akcia pominuteľnosti. Oheň všetko čistí... / Ephemerality Action. Fire Purifies Everything...** 1967



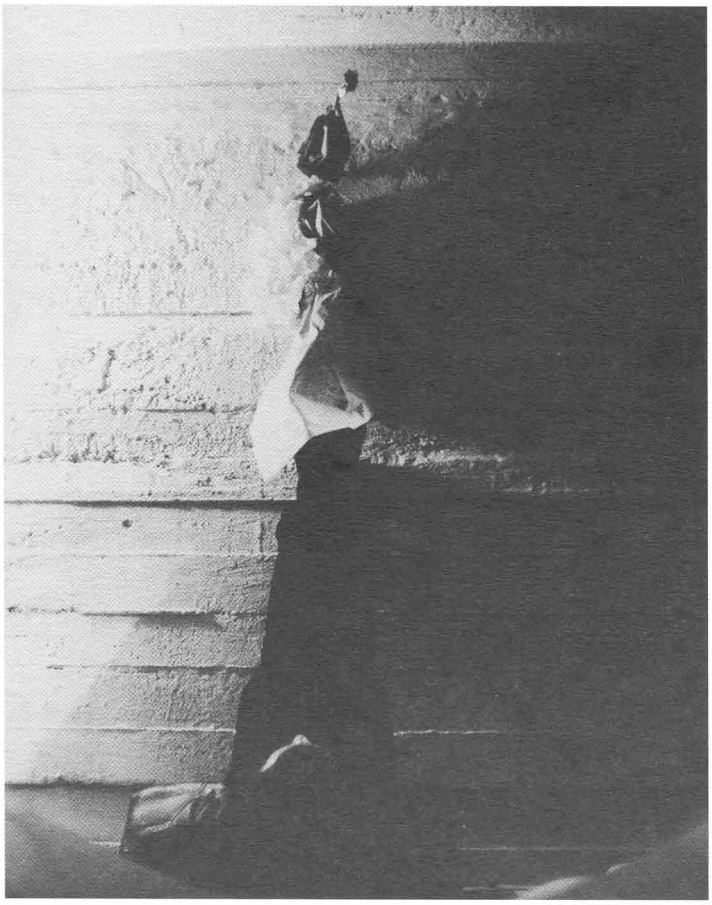




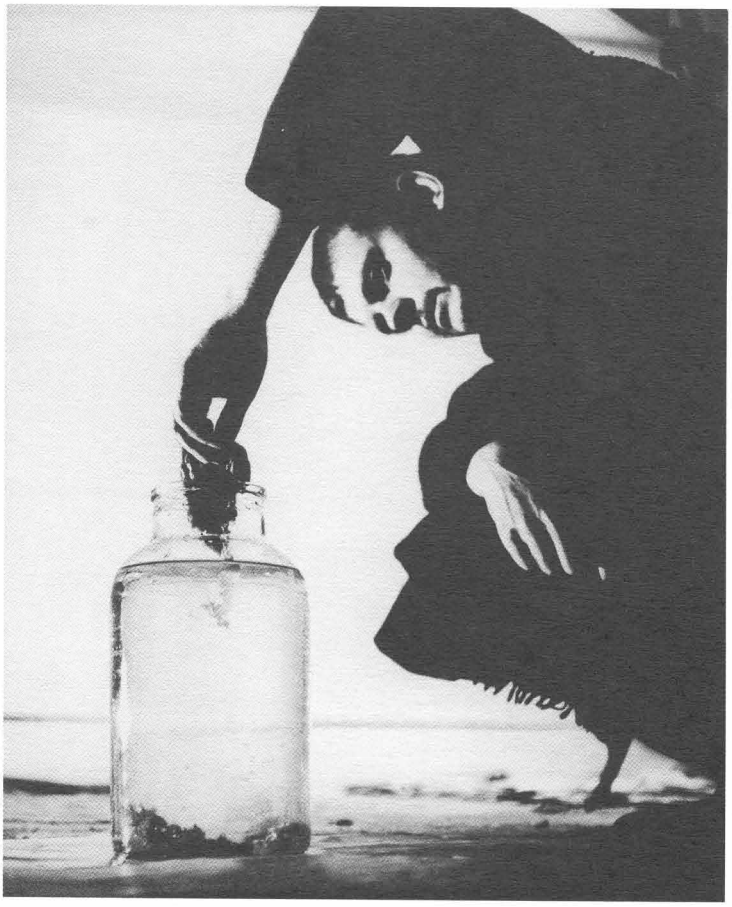
V. Popovič: **Akcia pre štyri oči III – V. Papierová architektúra / Action for Four Eyes III – V. Paper Architecture.** 1966



V. Popovič: **Akcia pre štyri oči I – II. Zrodenie z hlavy Diovej /**
**Action for Four Eyes I - II. Origin from the Head of Zeus.** 1965

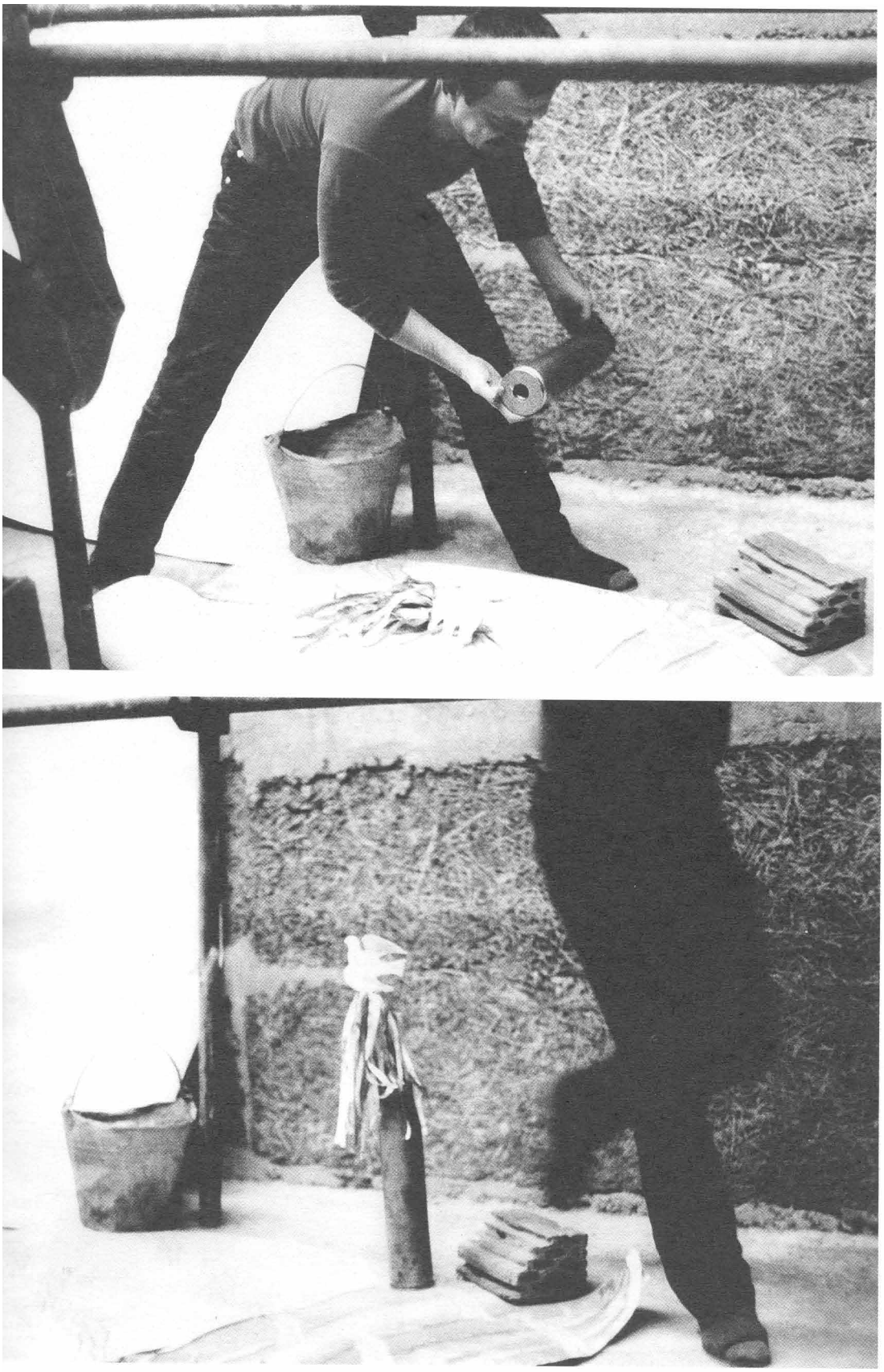


V. Popovič: **Ego – oltár I – II / Ego – Altar I – II.** 1966

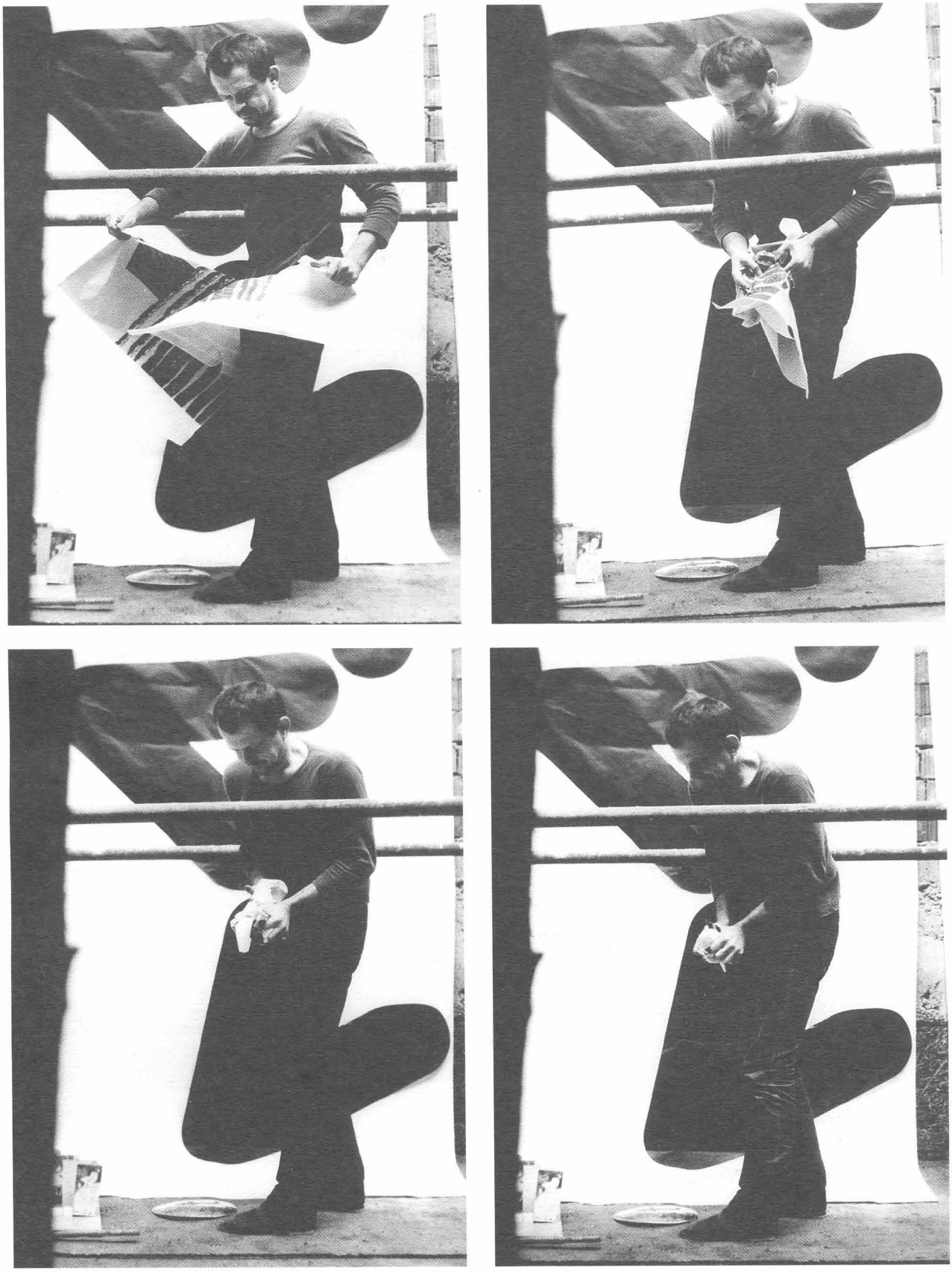


V. Popovič: **Utopená panna vo Váhu / Drowned Virgin in the River Váh. I - II.** 1964

V. Popovič: **Identifikácia pod znamením / Identification under the Sign.** 1982



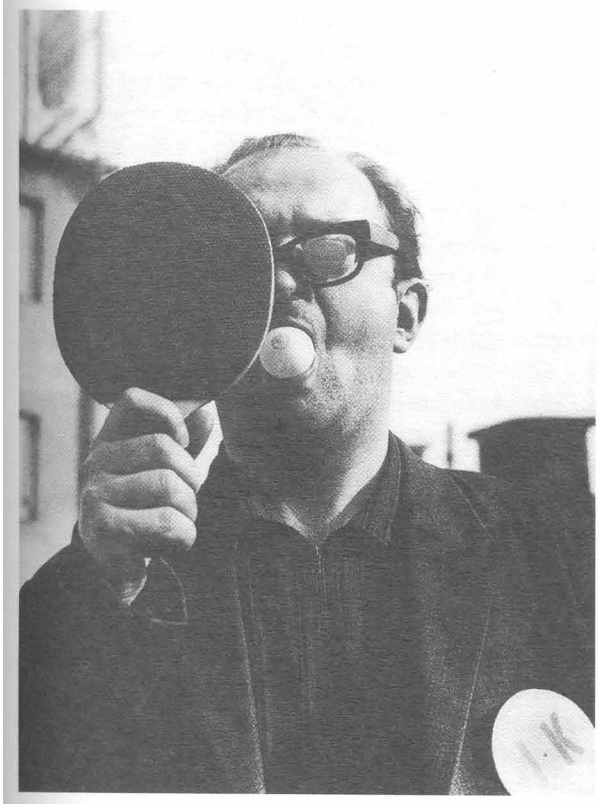
V. Popovič: **Identifikácia pod znamením / Identification under the Sign.** 1982



V. Popovič: **Identifikácia pod znamením / Identification under Sign.** 1982

# JÚLIUS KOLLER

Koller



J. Koller: **U.F.O.naut J. K.** 1970

Július Koller sa už v polovici 60. rokov situoval svojou intelektuálne introspektívnou tvorbou na jednu z popredných pozícií predstaviteľov nášho alternatívneho umenia. Jeho tvorba je príkladom osobitej intervencie konceptu a akcie do pôvodného posvätného teritória maľby a ich následnej vzájomnej integrity. Ako v tejto súvislosti postrehol už T. Štraus, „zmyslom pojmovej či gestuálnej redukcie doterajšej senzualistickej plnosti, ktorá vyznačovala umelecké zobrazenie po stáročia, nie je karikatúra umenia, ale rozbor média, špecifická analýza vlastného spôsobu zobrazenia." [1]

V Kollerovom prípade je jej rodokmeňom koncept, ktorý predstavuje systematicky rozvíjanú reflexiu vlastného života ako ready-made, a z neho vybiehajú ako bočné konáre a konáriky akcie či drobné eventy (realizované až podnes) ako jedna z foriem jeho realizácie. Hoci je témou mojej štúdie umenie akcie, z hľadiska kontextu sa nemôžem celkom vyhnúť ani niektorým zásadným autorovým konceptuálnym príspevkom.

V Kollerovom prípade viac ako u ktoréhokoľvek iného autora špecificky výrazne vystupujú do popredia pojmové otázky vzťahu umenie-neumenie-antiumenie.

Keďže pojem umenia v klasickom slova zmysle sa Kollerovi spájal s estetizmom, krásnom, s dejinami, vždy tvrdil, že to, čo robí, „nie je umenie". Táto pozícia nie náhodou korešponduje napr. s prehlásením významného predstaviteľa fluxusu G. Brechta: „nevidel by som rád, keby význam mojej práce bol len umelecký..., jadro mojej práce nie je nutne umelecké..." [2] Preto aj Kollerova rozlúčka s maľbou, takmer paralelná s opustením pop-artových pozícií (časovo rovnobežná s Bartošovou), bola formulovaná ako hra: r. 1967 opustil techniku oleja na plátne a začal robiť s bielym latexom ako „anti-farbou". Presvedčený o tom, že „moderné umenie už pohlcuje do seba všetko, tzv. umelecké i tzv. neumelecké, že celá civilizácia s fascinujúcou technikou a celá príroda sú zásobnicou súčasného umenia", [3] vysúva svoju pozornosť do mimoumeleckej sféry.

Ako som už spomenula, v r. 1965 zahájil svoju polemiku so spektakulárnym happeningom formou série súkromne proklamovaných a rozposielaných „antihappeningov", vyrastajúcich z idey „zelených tlačí" (namierených sebaironicky voči vlastnému „umelectvu" v zmysle amatérstva „greenhorna"). [4] V r. 1970 nazval Koller svoj *Antihappening* (1965) „akciou", „nekonaním happeningu, vyjadrením postoja voči modernej umelosti, aranžovanej divadelnosti, kultizmu, módnosti a primitivizmu". [5]

Základom Kollerovho tvorivého programu sa stal jeho vlastný život: realita tvorená autorom ako „akad. mal"., ktorého súčasť predstavoval, napríklad, už aj rok na vojne (kartička s textom *Za 365 dní*), rovnako ako amatérske záujmy vyjadrené v antihappeningu *Hry*. Ten začína v polovici 60. rokov ako paralelná línia, spojená so športom, turistikou, filozofiou, maľbou, osvetou, archeológiou, kozmom, vedou a technikou, prírodou, politikou. Vnímanie vlastného života ako umenia je typickým konceptuálnym aktom. [6]

Súčasťou procesu vťahovania „života do kultúrneho povedomia" [7] bolo aj „duchovné významové posunutie aktivity

1. ŠTRAUS, T.: Slovenský variant..., s. 59.
2. REZEK, P.: Nemožné umění. In: Tělo, vec..., s. 132.
3. KOLLER, J.: In: Z autorských programov a akcií. In: VŽ, 15, 1970, č. 8, s. 41.
4. Svojou povahou sa blížia fluxusovému mail-artu (Ray Johnson), ktorý spočíval v tom, že sa poslala koláž vo forme pohľadnice normálnym spôsobom do siete vybraných galérií. Fluxusovi umelci takisto vydávali edície rozličných tlačí, napr. Spoerriho edícia MAT či Maciunasove edície v kufríkoch.
5. KOLLER, J.: In: Z autorských programov a akcií. In: VŽ, 15, 1970, č. 8, s. 41.
6. Pozn.:11. 3., 18. 3., 25. 3. 1970 pod názvom Hannah Weiner at her Job proklamuje v A. H. Schreiber Co, Inc. v New Yorku: „My life is my art. I am my object a product of the process of self awarennes." LIPPARD, L.: Six Years... Londýn 1997, s. 120.
7. KOLLER, J.: In: c. d. VŽ, s. 41.

športových hier (volejbal, hokej, futbal, stolný tenis, tenis a pod) do sféry kultúry." [8] Dňa15. 7. 1968, medzi 8. a 12. hodinou realizoval pre pozvaných v Petržalke svoju prvú športovú akciu *Tenis - Časopriestorové vymedzenie psychofyzickej činnosti matérie* ako „aktívnu činnosť, vymedzenie času i priestoru pre hru. Pripravenie hracej plochy, hra, aktivita, príroda, počasie." [9] Zahájil ju prípravou kurtu: zametaním, polievaním, naťahovaním siete, nasledoval zápas a po ňom sa diskutovalo na tému „čo je to umenie?". V oblasti akčného umenia, najmä fluxusu, napokon nejde o nič nezvyčajné. Aj G. Maciunas r. 1965 uviedol do chodu prvé športové eventy vo Washington Square Gallery, N.Y.C.[10]

Paralelne si Koller pomenovával a zaznamenával udalosti, ktoré sa odohrávali ako obsah konceptov („antihappeningy dovnútra": *Iluzionizmus, Permanentné mystifikácie, Šokializmus*), pričom ku každému existuje krátky explifikačný manifest. Už od počiatku si starostlivo viedol aj fotografickú dokumentáciu. V r. 1969 si vytvoril vlastný vizuálny znak „otáznik", s ktorým sa rozhodol expandovať do sveta v zmysle neukončeného procesu. Najprv namaľoval vo Florencii na námestí na prázdny bilboard otáznik, krátko na to v Ríme, na námestí Sv. Petra vyciciaval citrón (*Okyselenie*) a vytvaroval na dlažbe kyslou šťavou veľký otáznik „nad celým kresťanstvom". V tom istom roku si vytvoril „akciu" *Kozmohumanistickej kultúry*, založenú na potrebe „novej kultúry", podľa ktorej „celá príroda a civilizácia" sa stala „dejiskom a materiálovým arzenálom" jeho aktivity, „bez ohľadu na tradičné umelecké prostriedky a prostredia".[11]

Podstatným pre Kollerov umelecký profil a program sa však stal rok 1970. Vtedy sformuloval svoj manifest *Univerzálno-kultúrnych Futorologických Operácií (U.F.O.)*, kde sú po prvý raz spomenuté „kultúrne situácie", ktoré sa vyvinuli ako ďalší stupeň predchádzajúcich „operácií". V tomto duchu skoncipoval r. 1970 v Galérii mladých v Bratislave akčný environment v rámci U.F.O.: *Pingpongový klub J + K*: do miestnosti situovaný pingpongový zápas, v ktorom sa okrem autora a jeho priateľky mohli zúčastniť aj návštevníci. V úvodnom texte katalógu k výstave už vtedy Igor Gazdík sformuloval základné princípy Kollerovho chápania života a umenia a naopak: „Keďže umenie nemôže nikdy obsiahnuť skutočnosť - predmety, udalosti, pohyb času - výtvarnými prostriedkami (a životné udalosti oveľa prevyšujú účinok umeleckých prejavov), dochádza tu k pokusu o začlenenie vybraných úsekov zo života do „kultúrneho" povedomia... Športové hry a faktory sú takto tiež duchovným posunutím do sféry „kultúry"...Predmetná skutočnosť (pingpongový stôl, zástavky) stiera zasa rozdiel medzi výtvarným a anti-výtvarným". Dôležité bolo aj „spojenie s momentom hry a rešpektovanie jej pravidiel (či nepravidiel) čo nemá za cieľ „vyvolať len fyzickú aktivitu (podporenú réžiou autora) ale aj duchovnú spoluaktivitu všetkých." [12]

V r. 1970 sa zrodil aj až po súčasnosť rozvíjaný fotografický projekt *Ufonaut J. K.*, nové médium metafyzické aj maliarske. Ide o rôzne podoby bytosti z vesmíru založené na transformácii autorovej vlastnej hlavy (prvý fotografický autoportrét z r. 1970 s očnými buľvami v tvare pingpogovej loptičky a raketou), ktorý integrálne vrástol do dobového kontextu umenia privátnych mytológií a stal sa kompatibilný najmä s problémom „zmeny osobnej identity", ústredným okruhom tendencií 80. a 90. rokov.

Pre Kollera je charakteristická rozmanitosť stratégií a komplementárna povaha jeho realizácií, ktorými napĺňa svoju ideu umenia zahŕňajúceho aktivity všedného života. Previazanosť jeho akcií s manifestmi ho približuje k fluxusovým aktivitám (napr. Pattersonove *Methods and Processes* z r. 1962, Maciunasove manifesty kladúce dôraz na tok života, štádium prechodu, jeho transformačný postoj prenesený do konkrétnych umeleckých foriem v neustálej zmene a procesuálnosti a pod.)

Využívanie pingpongovej loptičky ako elementárneho objektu, ktorý však svojím univerzálnym guľatým tvarom otváral zároveň bohaté významové konotácie, bolo pre Kollera typické najmä v prvých rokoch jeho konceptuálnych a akčných aktivít. Popri vlastnom tele sa bežné ready-made ako pingpongová loptička (ale i raketa) pre neho stali nielen predmetom športovej hry, ale aj hry ako konceptuálne vymedzenej každodennej reality[13], symbolickým materiálom „anatómie skutočnosti". V tom istom roku realizoval Koller viaceré „ufonautické operácie", napr. *Univerzálna Fyzkultúrna Operácia* na streche domu na Klobučníckej ul. v Bratislave, kde sa ako „živá skulptúra" vynáral zo strešného okienka, skrytý za raketou v „obrannej" i" „útočnej" pozícii".

Ako je zrejmé, pôdorys Kollerových akcií vyrastal z konceptuálneho jadra a ďalej sa formoval v podobe blízkej fluxusovému gagu a hre. Ako typický „homo intellectus-ludens" vnímal hru, „ako funkciu, ktorá má zmysel",[14] kde je prítomné niečo, „čo prekračuje bezprostredný pud sebazáchovy" a vnáša zmysel do každodennej všednej (totalitnej) životnej činnosti. V jeho ufónskych akciách je prítomné „medzi-teritórium", to, čo Huizinga nachádza v hre a čo situuje mimo „disjunkciu múdrosť-bláznovstvo, mimo protiklad pravdy a nepravdy i dobra a zla". Ani v Kollerových akciách nie je obsiahnutá žiadna „morálna funkcia, ani cnosť, ani hriech", len realita „mimo".[15]

Na akciu s pingpongom nadviazal r. 1971 prácou na úprave tenisového dvorca ako *Univerzálneho Futurologického Observatória*. Zatiaľ čo, napríklad, Vostellove práce s tenisovým dvorcom v happeningu *YOU* boli súčasťou využitia zaujímavého „place" - „miesta", kde sa popri plavárni uplatnil aj nažlto natretý tenisový dvorec na Long Islande - a kde išlo o satiru a snahu konfrontovať život vo forme chaosu a absurdity (vo sfarbenej vode bazéna hral niekto na písacom stroji You,You, You)[16], Koller vychádzal z reálnej potreby zoškrabať na jar starú vrstvu antuky a naniesť novú, vrátane zametania,

8. Ibidem.
9. Ibidem.
10. Sám Maciunas robil preparovaný pingpong, atď. Účastníkmi boli okrem iného Joe Jones, Chieko Shiomi, Ay-O. Pozri bližšie fotografie vo Fluxus Vaudeville TouRnamEnt /fluxus newspaper No. 6. July, 1965. Neskôr boli ďaleko väčšie festivaly flux športov organizované na Douglas Collage, New Jersey, 1970. R. 1966 navrhol pingpongové a bedmintonové preparované rakety (zvlnené, konvexné, s dierou, závesné, s elastickým a iným povrchom.) v Museum of Contemporary crafts, N. Y. C., r. 1970 zorganizoval olympiádu fluxusových športov (sám navrhol handicapové závody, box s obrovskými rukavicami, cyklistický turnaj, rôzne raketové a pálkové hry), 1973 - pingpongový stôl a súprava rakiet na výstave Contemporanea, Incontri Internazionali d'arte v Ríme.
11. KOLLER, J.: In: c. d. VŽ, s. 41.

čistenia. Do tejto akcie-environmentu, ktorá má land-artové konotácie a kde rátal aj s otázkami poveternostnými - vzduchom, vetrom, zapojil opäť sám seba, svoje vlastné telo a „prácu" ako „živú plastiku".

Na ňu nadviazal rad konceptuálnych realizácií v rámci *U.F.O.*, ale i akčná *Univerzálna Funkčná Odbornosť* z r. 1976 - zdokumentovaná na troch fotografiách spolu s autorom ako proces strihania novín Pravda do zapletenej a zamotanej štruktúry prúžkov papiera. Tu sa Koller „výtvarne" vracia k textovým kartičkám venovaným Slovanom, Keltom z 2. polovice 60. rokov a vlastne prvý raz sa objavuje „vlnovka", motív, ktorý neskôr rozvinul najmä maliarskym spôsobom. Paralelne koncipoval viaceré *Umelecko Figurálne* prípadne *Futurologické Operácie* a *Kultúrne situácie* s amatérskymi výtvarníkmi v prírodnom prostredí na Slovensku i v Čechách, pričom na niektorých participoval aj Ľubomír Ďurček. V r. 1978 pod názvom *Univerzálny Futurologický Otáznik* sformoval na lúke svoj súkromný „ideogram" zostavený z usadených maďarských školákov a k nemu vytvoril hneď aj variant vo forme kruhu (*Univerzálny Futurologický Okruh*). Rozlúčku s maľbou opäť symbolicky revokoval r. 1979 v jednoduchej akcii *Univerzálno Futurologické Opúšťanie*: rozhodol sa vypustiť obraz s pripevneným novinovým chvostom ako šarkana. V rámci *Majstrovstiev Bratislavy v posune artefaktu* realizoval akčnú interpretáciu Duchampovho *Aktu zostupujúceho zo schodov* (*Akt zostupovania - Duchamp* 1911 - *Koller 1979*), pričom symbolicky vystúpil na rebrík v kuríne a zostúpil z neho. Akciu zopakoval v širšom „prírodnom rámci" v tom istom roku v lete v Slovenskom raji, kde zostupoval spolu s priateľmi z kovových rebríkov v skalách. Zopakovanie aktu zostupovania v rôznom prostredí upozorňuje na pôvodný časový prvok rozfázovaného pohybu, ktorý cez futurizmom zaujatého Duchampa poukazuje až k E. Muybridgemu. Koller tak zvýraznil čas (a cez neho i priestor) ako veličinu nielen vlastného pohybu, ale i ako veličinu dejinného výtvarného pohybu. Čas sa tu vynára ako esencia v duchu Bergsonovho ponímania z jeho knihy *Matter and Memory* (1896): „To, čo nazývam svojou prítomnosťou, má jednu nohu v mojej minulosti a druhú v mojej budúcnosti." [17]

Elementárne, výrazovo úsporné eventy, len trocha „vysunuté" za hranicu normy pokračovali aj nasledujúce roky. V r. 1978 na akčnom festivale vo Vroclavi ho zastupoval dvoma akciami Robert Cyprich: V *Ufonautickej Futurologickej Operácii* (Človek a kultúra - narážka na poľský časopis Kultura). Cyprich krkval kúsky poľských novín Kultura do guľôčiek a hádzal ich do divákov. Druhá akcia niesla názov *Človek a obraz* a svojou podobou sa blížila prvej. Absolútna redukcia spektakulárnosti, divadelnosti a umelosti happeningu sa premietla do všetkých Kollerových projektov. Nahrádzal ju prepojením prostej, civilnej situácie s iróniou, symbolicky naznačeným metafyzickým tajomnom, zbaveným však akéhokoľvek pátosu. Tieto intelektuálne hry, povedané spolu s E. Finkom ako „životný impulz svojbytnej hodnoty a vlastného poriadku... ako liek proti civilizačným škodám novodobej technokracie" [18] sa premietli aj do Cyprichovej realizácie Kollerovej akcie *Inhalácia (U.F.O.)* v Prahe r. 1980. Cyprich na pokyn autora uvaril čaj z lipového kvetu zo Slovenského raja, spolu s Tomášom Petřivým si zakryli hlavu plátnom s namaľovaným nápisom *U.F.O.* a inhalovali v podkroví súkromného domu.

Redukcia výraziva a úspornosť médií viedla Kollera až k sústredeniu sa na vlastné telo ako jediné médium. V rámci dlhodobo rozvíjaného projektu *U.F.O.* nasledovali aj elementárne fyzické pózy realizované na určitých miestach, prostredníctvom ktorých polohou tela autor napodobňoval existujúce prírodné alebo človekom vytvorené objekty, situácie (*Mimezis*). Od r. 1980 aplikoval na báze „živej skulptúry" vo vtipnej vizuálnej komparácii aj svoj výskum pojmov *„Nivelizácia"* a „nivelácia" vo variantoch *Nivelizácií*. Starostlivo dokumentoval formou fotografií i zápiskov „pózy" svojho tela situovaného kde-kade po republike vedľa oficiálne umiestňovaných úradných tabuliek so známym varovaním: „Štátna nivelizácia. Poškodenie sa trestá!" Rad týchto minimalizovaných body-artových pieces, metaforicky symbolizujúcich permanentný tlak normalizačných direktív na človeka, sa zrodil bezprostredne po vypočúvaní, týkajúcom sa príprav Budajom organizovaných *3SD*. Jeho výsledkom bola pre Kollera figúra „skrčenca", ktorú opakoval doma, na balkóne, v prírode, na ulici, vernisážach, ale napr. aj na Havrillovej akcii s farebnými ľadmi na plachte (*Bratislavské mačičky a iný underground*, 1982).

Dlhodobé skúmanie vzťahov medzi umením a teóriou, umením a spoločnosťou, umením a vedou, umením a inými ľudskými aktivitami - najmä športom, ho stimulovalo k stretnutiu teoretika a umelca pri pingpongu: spolu s Igorom Gazdíkom zorganizoval r. 1980 pingpongovú akciu *Teória versus prax* prepojenú s diskusiou o otázkach umenia. Forma dialógu o umení prerástla zo slovnej výmeny názorov aj do bezprostrednej fyzickej podoby, ozvláštnenej len elementárnou obradno-symbolickou hrou so slovom. Spolu s Petrom Meluzinom odohrali r. 1980 tenisovú akciu príznačne nazvanú *Edvantyč*. Nešlo už len o spoločný športový zápas potvrdzujúci program vtiahnutia situácií bezprostredného života do umenia (a naopak), či o demonštráciu hry v rámci fair play ako predtým. Obaja hráči ozvláštnili duel drobnými symbolickými prvkami s reverzibilnými konotáciami, sprostredkujúcimi posun v oblasti významov. Obaja využili svoju „výhodu" a urobili si svoju vlastnú ironickú „mini-akciu" - Meluzin signoval ready-made (Kollerovu raketu) nalepovaním neosobnej pásky so svojím vytlačeným menom a nahradil tak ručný podpis umelca mechanickou rozmnoženinou (a tým ho posunul vlastne tiež do sféry ready-made). Koller zasa v duchu slovnej hračky zbavil športový nástroj identity značko-

12. GAZDÍK, I.: In: JK. Kat. výstavy, marec 1970, Galéria mladých, Bratislava, Mostová č. 8, nepag.
13. Už v r. 1961 ukázal Ben Vautier Kleinovi a Armanovi pingpongovú loptičku, ktorá „obsahuje boha" (podľa neho, ak vezmeme do úvahy, že Boh je všade, môže byť lokalizovaný).
14. HUIZINGA, I.: Homo ludens. s. 14.
15. Ibidem.
16. „... na tenisovom dvorci ležalo 15 ľudí na chrómovožltej zemi... Žltý tenisový dvorec bol zaplavený signálovými bombami hustým, žltým dymom. Publikum malo plynové masky." In: CLAUS, J.: Kunst heute. Personen. Analysen. Dokumente. Reinbek bei Hamburg 1965, s. 210.
17. In: RUSH, M.: New Media in Late 20th-Century Art. New York 1999, s. 12.
18. FINK, E.: Oáza štěstí. Praha 1992, s. 5.

vého tovaru, keď zamaľovaním prípony -tis zostalo z označenia Artis len „vznešené" Art a predmet sa – vďaka zásahu ruky umelca – povzniesol do sféry umenia.

V r. 1981 sa Koller skontaktoval s Timom Ulrichsom, ktorý mu poslal naspäť potvrdenie, kde ho prehlásil za svojho priateľa a označil ho ako „Total Künstler". Šlo o výraz ich spoločnej filozofie rozšírenia hraníc umenia na všetky oblasti života ako „Inter-Total". Koller si Ulrichsa nevybral náhodne. Oboch spájala najmä idea „umenia bez umenia". Kollerove „živé skulptúry" pripomínajú Ulrichsovu ranú akciu z r. 1961, keď vystavoval sám seba ako „erstes lebendes Kunstwerk", ako "das estetische Bewusstsein, das sich selbst ästhetisch nimmt", ale sú blízke aj jeho *Raum-manipulationen* a *Spielraum-spielen*. Aj podľa Kollera umelecká produkcia smeruje k vytváraniu umenia reality a každodenného umenia, ako „kunstlose", pričom „gewöhnliche Kunst" (Trans-art), „IdeeKunst" a topografia vnútorného sveta („die Innen-welt") sú novou dimenziou všetkých vecí. Rovnako ako Kollerovi, aj Ulrichsovi sú blízke textové proklamácie, napr. „telesná os je osou zeme, nového ideového sveta!" [19]

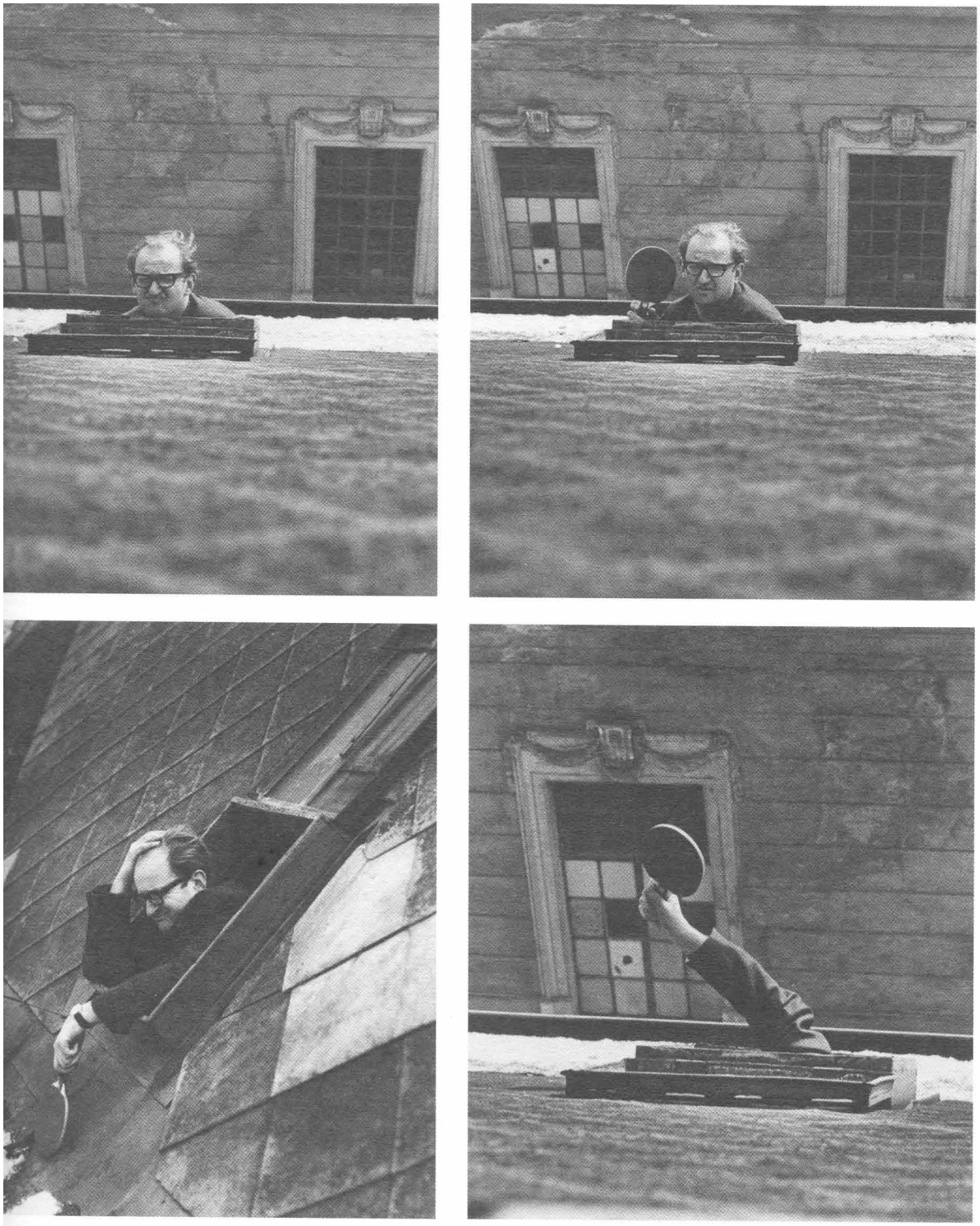
Hoci Koller svojou tvorbou inklinoval výraznejšie ku konceptu, založil a zúčastňoval sa aj aktivít akčného zoskupenia *Terény I – V* (1982–1985). V rámci *Terénov*, akčno-konceptuálnych príspevkov lokalizovaných do okolia Bratislavy, zrealizoval r. 1982 *Ufoexpedíciu* – ako prechádzku zo sídliska na kopec Sandberg, pričom celú trasu vyznačil na mape, zdokumentoval vo forme kresleného komiksového záznamu a k akcii vydal aj knihu so stránkami pomaľovanými na zeleno. Kniha obsahuje aj autorovu ideu, podľa ktorej v rámci cesty „hľadal ľudí s veľkými hlavami, ktorí žijú pod zemou", pričom sa pri svojom putovaní od kopy piesku na sídlisku k Sandbergu (kopec v okolí Bratislavy) riadil „znameniami" (lampy, kanály a iné reálie pripomínajúce tvar U.F.O.). Celú akciu poznačilo, presne v duchu dada-filozofie, „čaro nechceného", intervencia náhody: putujúci Koller stretol napríklad chlapca, nesúceho hračku UFO (lietajúci tanier) a na konci výpravy, po zhotovení poslednej snímky (kopca Sandberg), sa mu pokazil film. Metafyzický aspekt „ufoexpedície", obohatenej o „nevysvetliteľné úkazy", dotvára posolstvo *Ufonauta*, ktoré je v knihe na zlepených stránkach.

O rok na to zdokumentoval Koller podobným komiksovým spôsobom v rámci *Terénu* aj *U.F.O. Obetovanie* (tentoraz bez fotografií), obradnú akciu, kedy zaniesol do lesa bielym latexom pokrytý obraz a položil ho do snehu. Komiksový záznam, ktorým revokoval svoju obľúbenú pop-artovú techniku z polovice 60. rokov, rovnako ako biely obraz vyjadrujú okrem nesporných reminiscencií na vlastnú tvorbu, večne živé a otvorené možnosti kresby a maľby, Kollerovo permanentné zotrvávanie v tom, čo A. Hrabušický pri inej príležitosti nazval „akýmsi mediálnym medzipriestorom". [20]

V nasledujúcich rokoch sa Koller sústredil v rámci U.F.O. projektu najmä na „kultúrne situácie". Spájal v nich konceptuálne východisko s elementárnym fyzickým úkonom alebo figurálnou pózou tela v zmysle „živej skulptúry". Kollerove *Kultúrne situácie* sú vlastne špecifickou obdobou európskeho „situacionizmu", hoci ich politickosť je vzhľadom na obdobie normalizácie len latentná a nahradená orientáciou viacmenej na kultúrnu oblasť. Viaceré z nich realizoval spolu s Ľ. Ďurčekom, ktorý ho ako lektor sprevádzal na sústredeniach s amatérskymi výtvarníkmi po celom Československu. Za všetky uveďme napr. *Príznačnú Kultúrnu Situáciu* z r. 1988, kde spolu v konfigurácii ležiac na zemi v Modrom Kameni – na slovensko-maďarských hraniciach – vytvárajú slovenský štátny znak, alebo *Kultovú Kultúrnu Situáciu* v Ducove pri Moravanoch, kde v pôdoryse rotundy vzýval Koller za účasti amatérskych výtvarníkov božstvo rozpaženými rukami (1988). Základnými úkonmi tela – rozpažením – pripomínajú *Primary Demonstrations* (Time-Space-Body-Actions) Klausa Rinkeho a Moniky Baumgartl z r. 1971. Pre *Kultúrne situácie*, rovnako ako iné konceptuálne či akčné aktivity je príznačný rešpekt k danej lokalite – výber miesta. Vychádzajú z jeho genia loci a špecifickým, kollerovsky typickým výrazovo úsporným, ľahko ironizujúcim spôsobom otvárajú jeho bohaté kultúrne, sociálne a psychologické významové súvislosti. Kollerova turistika sa tak rovnako ako šport či iné aktivity jeho života stala integrálnou súčasťou jeho tvorby. Svojím obsahom sa jeho *Kultúrne situácie*, ale napríklad i elementárne pózy jeho *Horizontál*, v ktorých napodobňoval tvary mostov, prírodného terénu a pod. zapájajú do širokého trendu objavenia „čara miesta", v intenciách európskeho, ale i amerického umenia od konca 60. rokov. „Miesta, ktoré pôsobí na každého z nás, exponujúc naše politické a naše spirituálne dedičstvo. Je to geografický komponent psychologickej potreby niekde patriť, protilátka voči víťaziacemu odcudzeniu. Čaro miesta je to, čo tlmí moderný život, čo ho spája s minulosťou, o ktorej vieme tak málo, ale aj s bezplánovite pomiešanou budúcnosťou." [21]

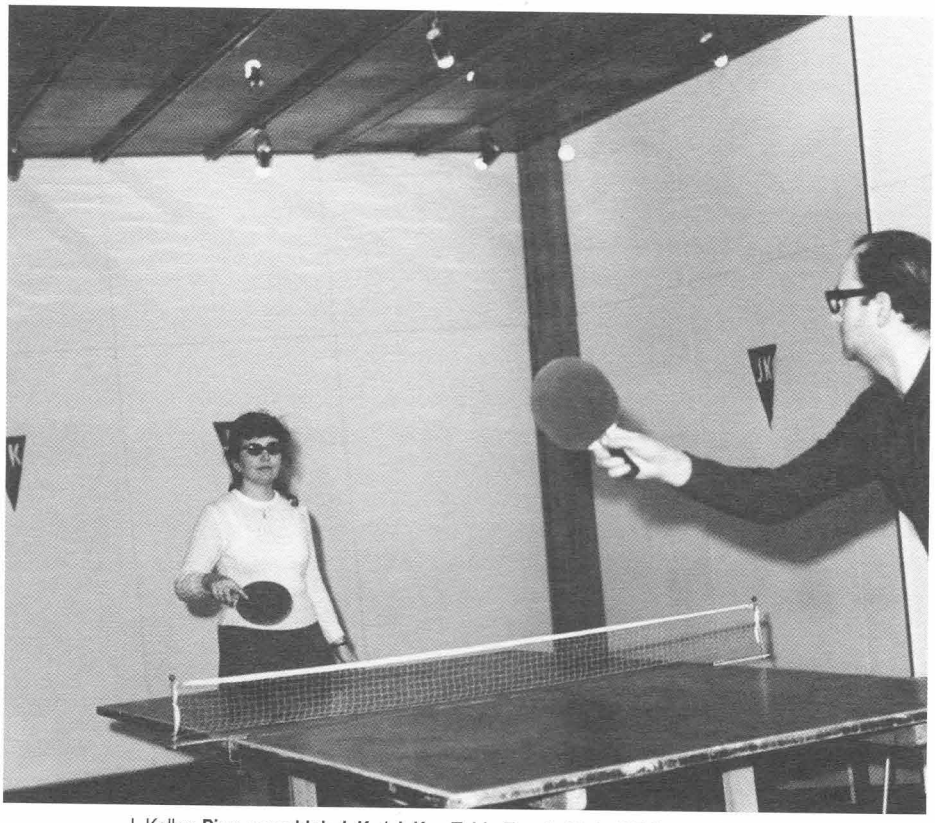
Na festivale experimentálneho umenia v Nových Zámkoch r. 1988 demonštroval Koller *Novou Kultúrnou Situáciou* maliarske performance, v ktorom prevrstvoval latexom a sprejmi základný osudový dátum 1968 rozličnými politickými heslami a znakmi (odspodu hore: 1968, Demokratický socializmus – latex, Tvrdá realita, Konsolidácia, Nové myslenie, Perestrojka, Demokratizácia, Viac socializmu, Július Koller, 1988) až do nečitateľnej „action painting". V špecifickom prepojení autobiografických dát s meniacimi sa politickými heslami gesticky načrtol „syntézu" podstatných informácií o sebe a svojom živote v mäteži „spoločenských premien". V rámci revokácie vrstiev istého časového úseku života spoločnosti tak svojsky vyjadril aj prevrstvovanie a syntézu všetkých svojich médií – kresby, maľby, konceptu i akcie, ktorým sa venoval nielen predtým, ale i v nasledujúcich rokoch.

19. Pozri bližšie: ULRICHS, T.: Kunst ohne Kunst. In: Aue, W.: P.C.A. Projecte. Concepte. Actionen. Kolín 1971, nepag.
20. HRABUŠICKÝ, A.: Július Koller. In: Katalóg výstavy SOGA, Bratislava 1999, s. 6.
21. LIPPARD, L. L.: The Lure of the Local. Senses of Place in a Multicentered Society. New York 1997, s. 7.



J. Koller: **Univerzálna Fyzkultúrna Operácia / Universal Physical Culture Operation. U.F.O.** 1970. Klobučnícka street in Bratislava

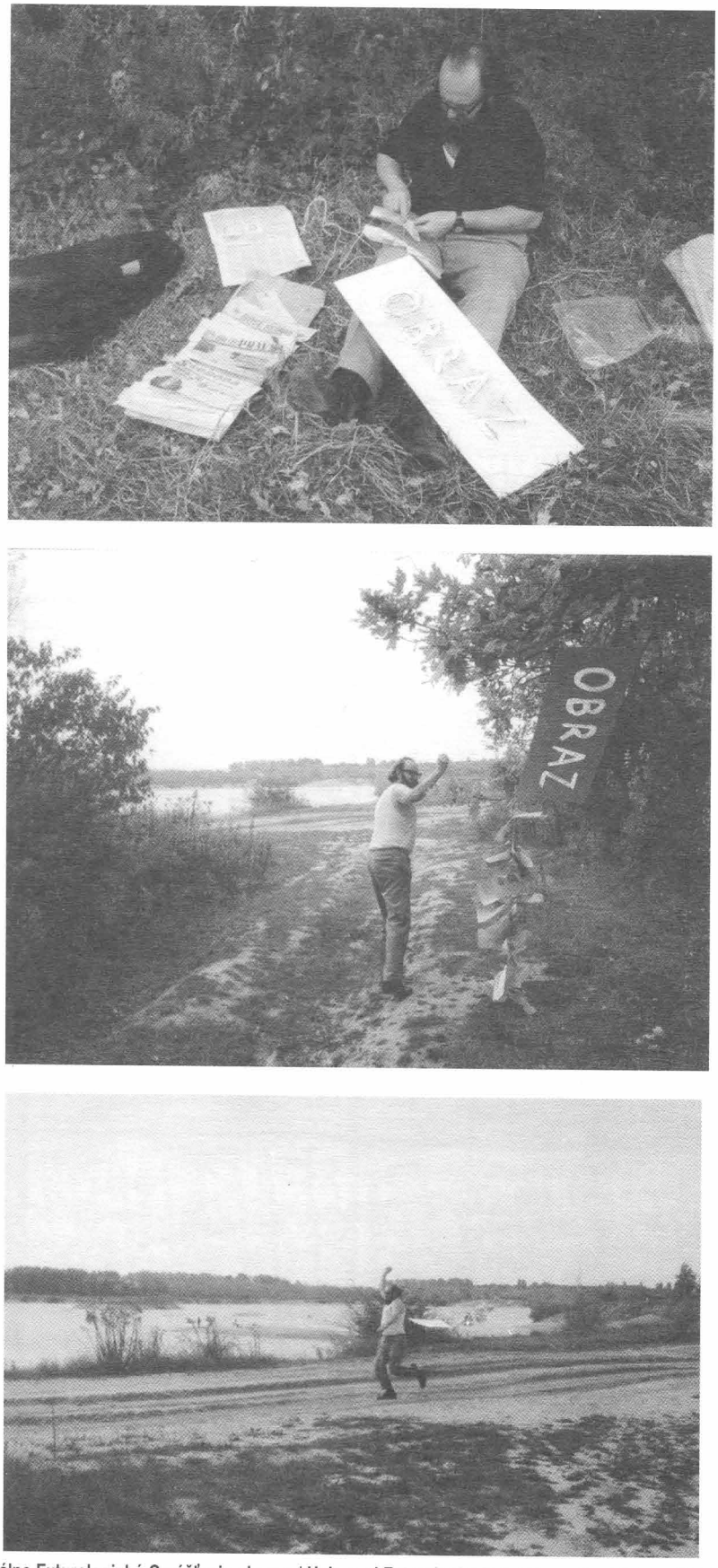
J. Koller: **Univerzálne Futurologické Observatórium / Universal Futurologist Observatory. U.F.O.** 1971



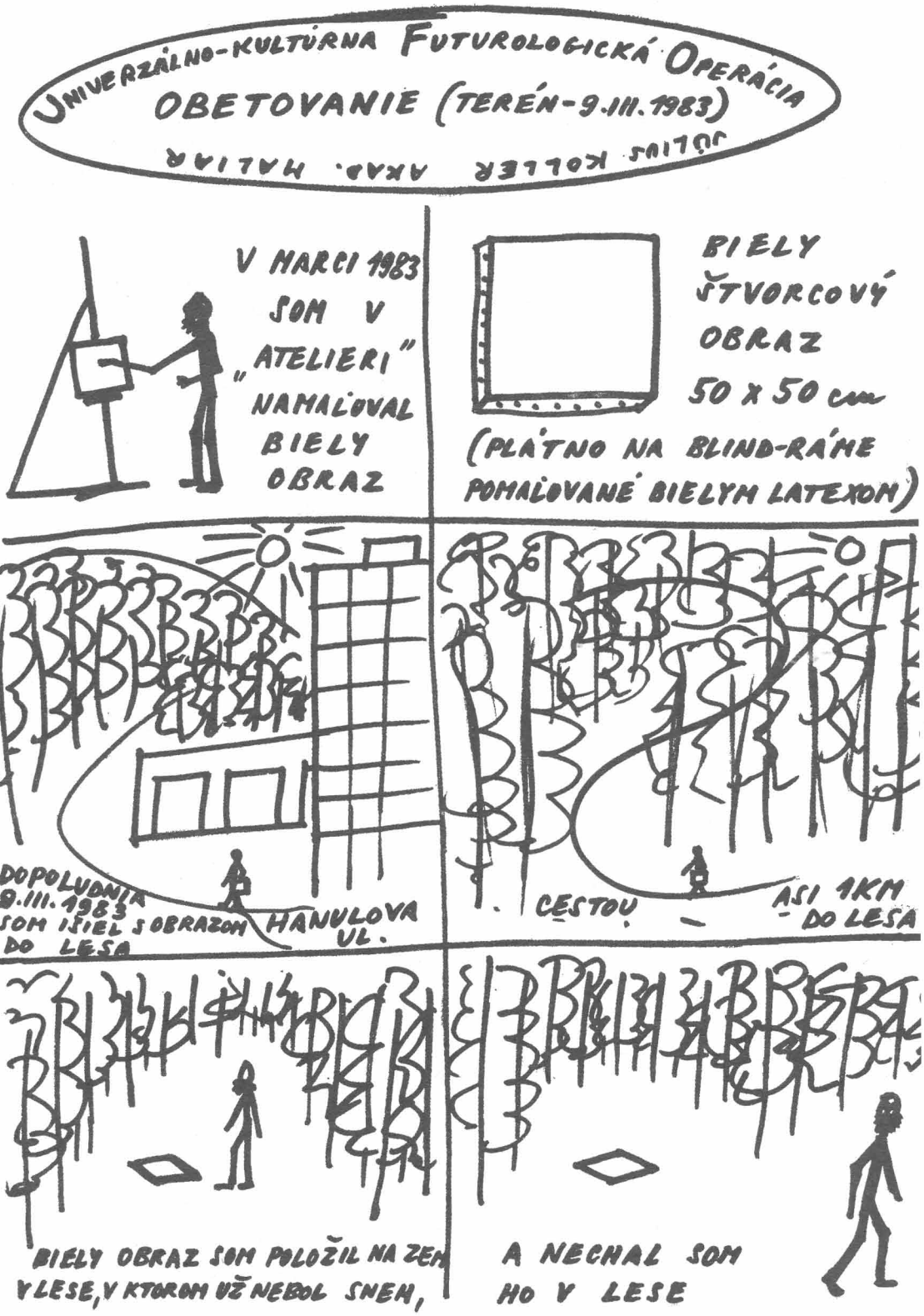
J. Koller: **Ping-pong klub J. K. / J. K. – Table Tennis Club. U.F.O.** 1970. Bratislava

J. Koller: **Univerzálna funkčná odbornosť / Universal Functional Expertise. U.F.O.** 1976

J. Koller: **Inhalácia / Inhalation. U.F.O.** 1980. Praha (Realisation: R. Cyprich, T. Petřivý)

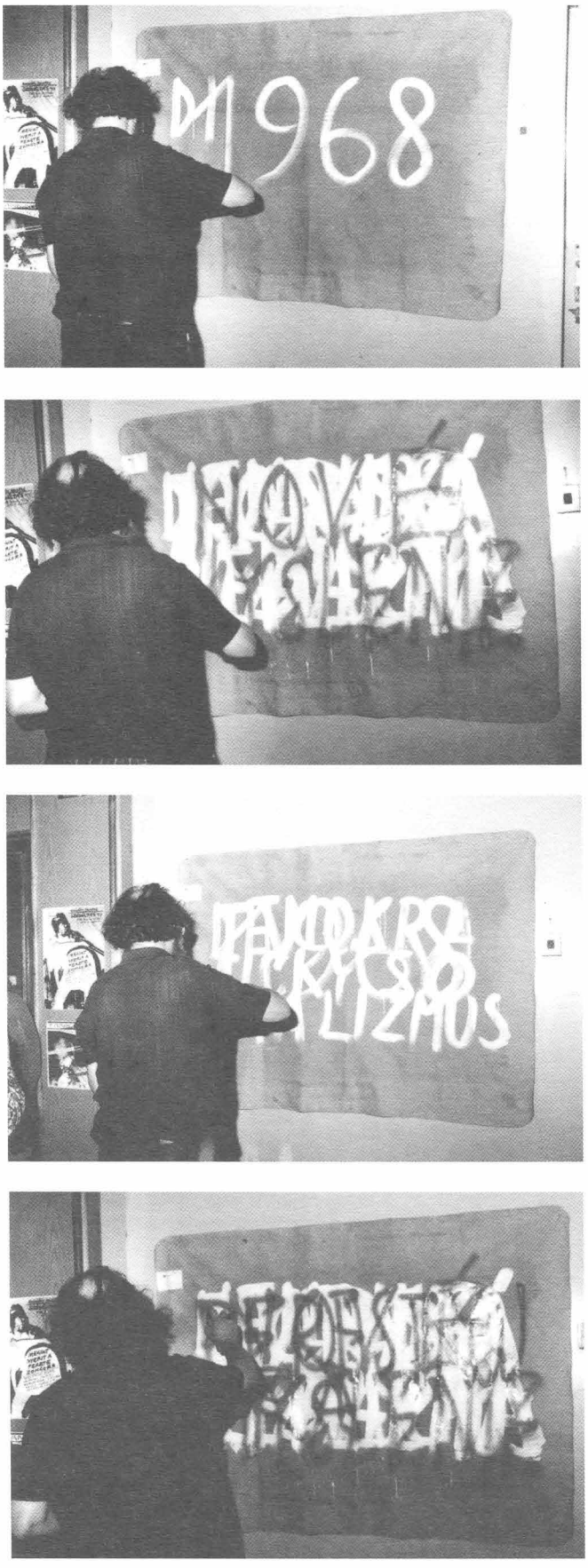



J. Koller: **Univerzálne Futurologické O-púšťanie obrazu / Universal Futurologist Releasing of the Picture. U.F.O.** 1979. Čunovo

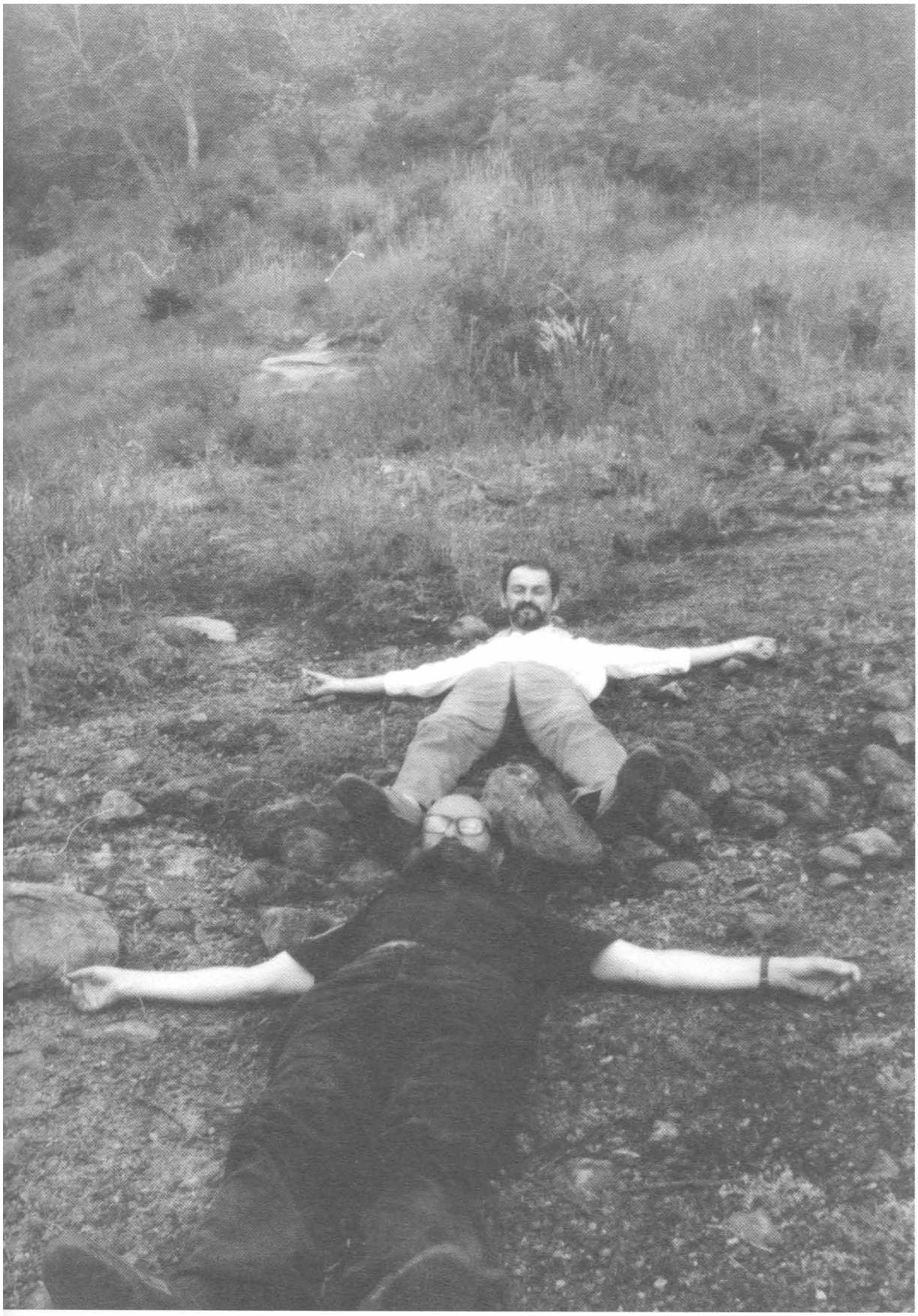



J. Koller: **Obetovanie / Sacrifice U.F.O.** 1983. Bratislava

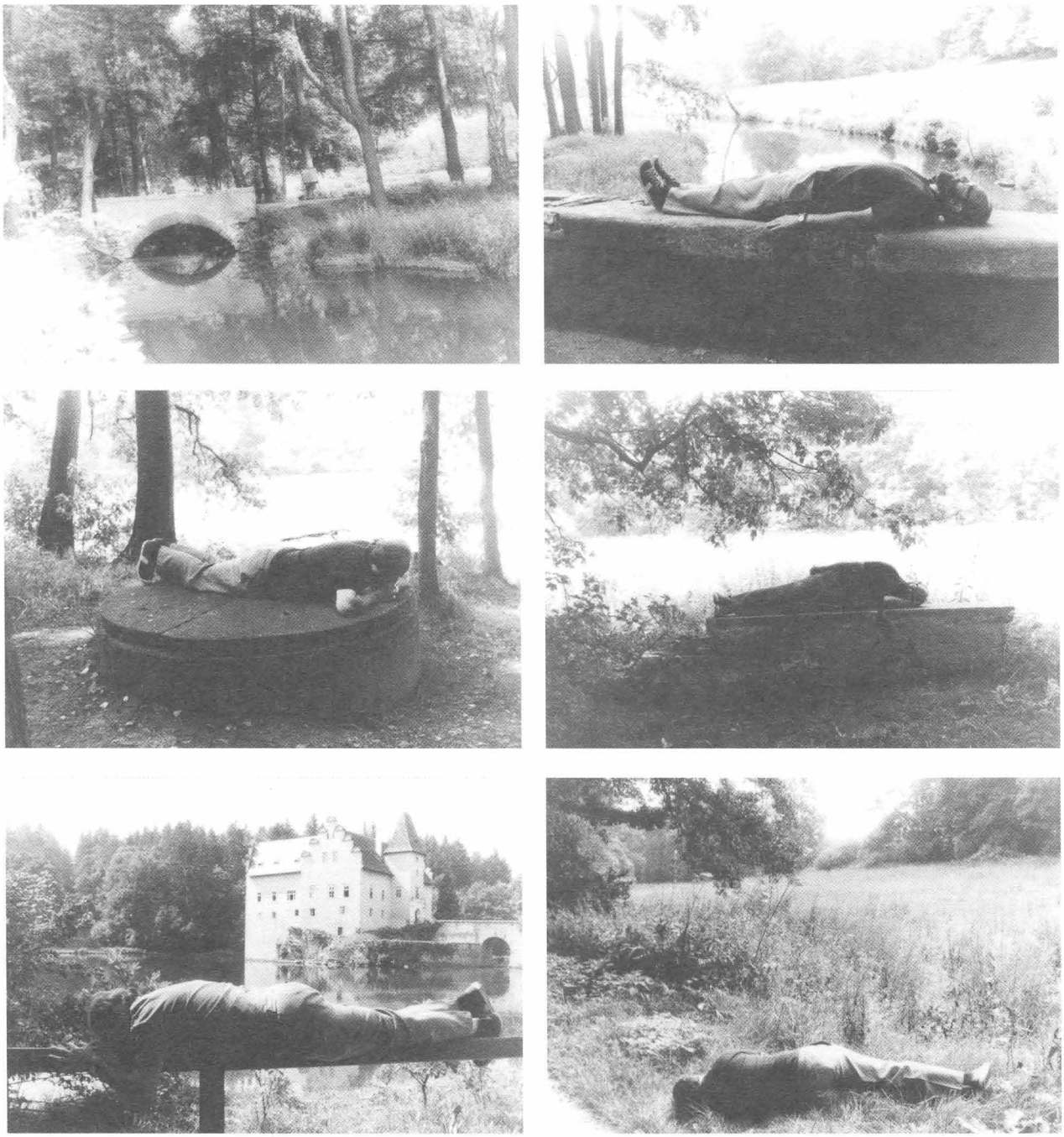
J. Koller: **U.F.O. expedícia / U.F.O. Expedition.** 1982. Bratislava - Devínska Nová Ves



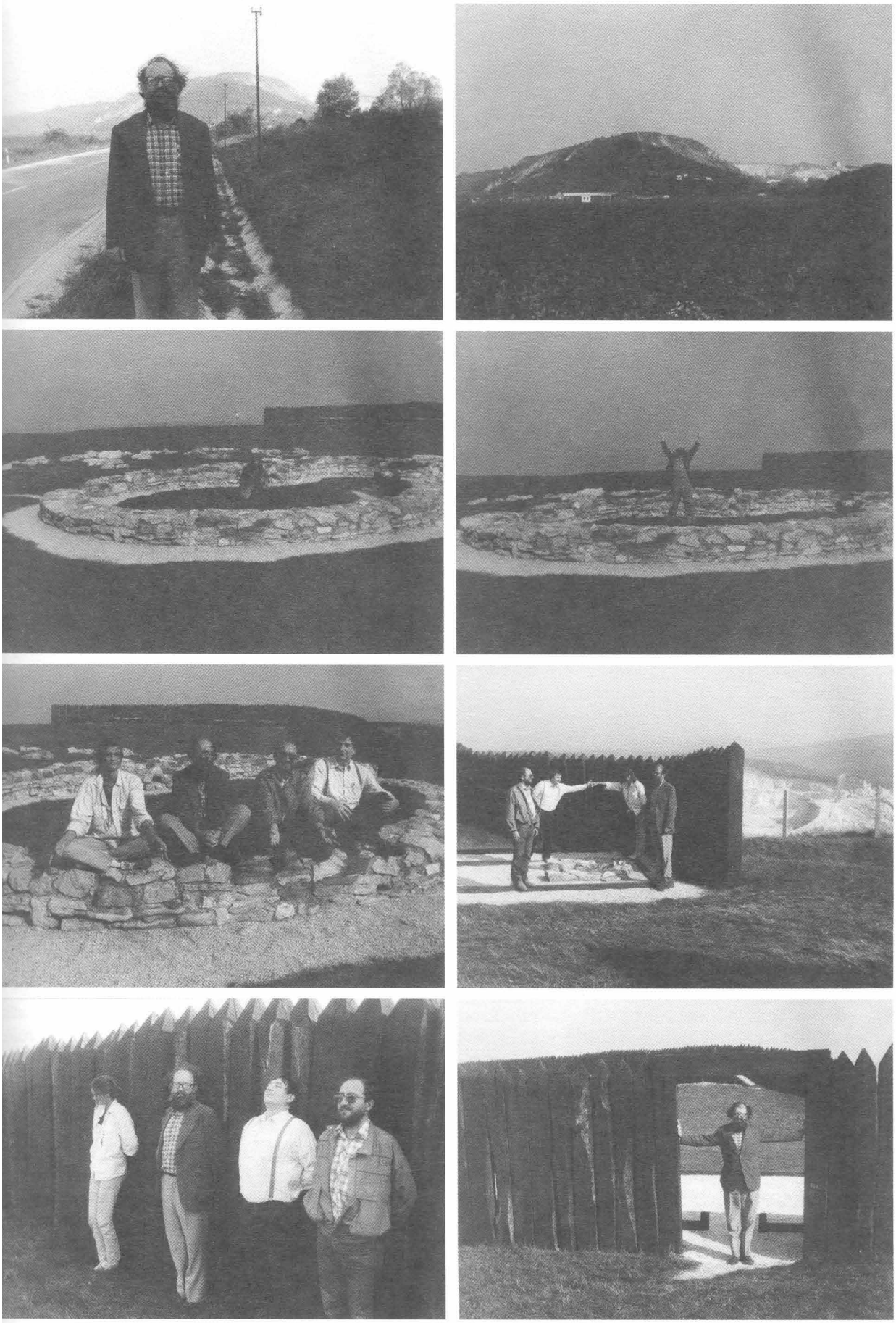

J. Koller: **Nová kultúrna situácia / New Cultural Situation. U.F.O.**
1988. Nové Zámky



J. Koller: **Príznačná kultúrna situácia / Typical Cultural Situation. U.F.O.** 1988. Modrý Kameň (s / with Ľ. Ďurček)



J. Koller: **Horizontálnik / Horizontal Man. (Mimesis).** 1981



J. Koller: **Kultová kultúrna situácia / Cult Cultural Situation. U.F.O.** 1988. Ducové pri Moravanoch nad Váhom

J. Koller: **Univerzálny Futurologický Otáznik / Universal Futurologist Question Mark. U.F.O.** 1978

# MILAN ADAMČIAK

# ROBERT CYPRICH

lamčiak, J. Revallo: **Ensemble Comp. Duo.** 1969. Smolenice

ıodiskom pre Adamčiakove a Cyprichove hudobné akcie ɔeningového a eventového typu bola výrazná rezonancia ienok fluxusu v stredoeurópskom prostredí koncom 60. v. Významnú rolu v nich zohrali nielen revival dada – prinie umenia banalitám života, príklad anti-umenia v ak- ı Georgea Brechta a La Monte Younga, ale aj iunasova téza o „odplavení tradičného umenia živým ním, ktoré je prístupné všetkým". Neoavantgardné myšy spojené s novou úlohou tvorcu a funkcie umenia v spoɔsti podnietili aj trend ku kolektívnej tvorbe a vzájomnéɔrieniku rôznych výrazových prostriedkov, ktorý Dick ins nazval pojmom „intermedia". Je založený na myšlienmultánneho pohybu viacerých médií v rámci happenin- „zvyčajne v kontexte divadla alebo performance". usoví umelci vytvárajú diela rozličného druhu, podobne ɔolážisti môžu aj maľovať, alebo ako sa skladatelia klavírudby môžu pokúsiť napísať niečo pre orchester." [1]

Fluxusové aktivity neboli v stredoeurópskom teritóriu neznáme. Okrem poľských predstaviteľov raných happeningov spojených s divadlom (najmä Tadeusz Kantor a divadlo Cricot) rezonovali na Slovensku fluxusové aktivity Milana Knížáka, vďaka ktorému sa v r. 1966 v Prahe konali dva fluxusové koncerty. V Adamčiakovom prípade, keďže bol hudobníkom (violončelistom) a študoval muzikológiu, šlo najmä o inšpiráciu experimetálnymi kompozíciami a skladbami Johna Cagea, najobľúbenejšieho žiaka Arnolda Schönberga a jedného z hlavných iniciátorov akčného umenia v USA i v Európe. Cage, ktorý už v r. 1964 vystúpil spolu s Merce Cunninghamom v Prahe, za najdôležitejšiu súčasť hudby nepokladal tóny, ale zvuky. Nie sú komponované v hierarchickej kompozícii, ale interpreti majú voľný výber, kedy a ako vstúpia do celkovej štruktúry skladby. Prirodzený priebeh a náhodné zážitky sú pritom spojené v jedno. Cage prišiel aj s novým prehodnotením pojmu proces, ktorý už prestal byť chápaný ako „predstupeň" a stal sa priamou súčasťou diela. Práve Cageho spojenie hudby, výtvarného umenia, divadla a tanca už krátko po druhej svetovej vojne predstavovalo predpoklad „performujúceho umenia". Cage sa stal vzorom celej jednej generácie skladateľov, ktorá sa pohybovala medzi hudbou a happeningom.

Adamčiaka, priťahovaného týmito tendenciami, už od počiatku zaujímali aj vzájomné vzťahy hudby a výtvarného umenia. V mene radikálneho rozchodu s tradíciou sa čoskoro vydal na cestu experimentu, v ktorom spojil otázky hudobnej kompozície a skladby s konceptuálnym východiskom. Sám svoje chápanie „novej hudby" definoval ako stav, kedy sa „funkcia interpreta ako reprodukčného umelca nahrádza jeho produktívnym, tvorivým prístupom k skladbe", kedy sa hudobné dielo stáva len „návrhom, programom, návodom k väčšej sebarealizácii interpreta... interpret neopakuje, nereprodukuje dielo, autorove myšlienky, ale dotvára ich, prípadne vytvára úplne nové".[2]

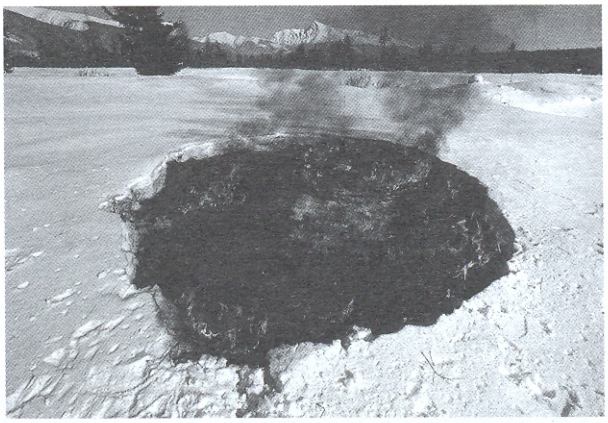
Už koncom 60. rokov vytvoril rad skladieb v duchu otvorenej formy, ktorých integrálnu súčasť predstavovali nekonvečné, výtvarne riešené partitúry. Tie „nielenže graficky nefixujú tóny konvenčným spôsobom, ale často neobsahujú žiadne pokyny, ktoré by viedli ku konkrétnym zvukom. Jeho variabilné obsadenie poskytuje v rovnocennej miere priestor hudobníkom i nehudobníkom".[3] Adamčiak sám si uvedomoval, že „partitúra skladby so silnými náhodnými (aleatornými) prvkami sa vplyvom svojej grafickej štruktúry dostáva i do sféry výtvarnej a tým môže pôsobiť i ako voľný grafický list, stáva

IORGAN, R. C.: Commentaries on the New Media Arts. Pasadena 1992, s. 3.
DAMČIAK, M.: In: Mladá tvorba, 1969, 14, č. 10, s. 27.
lilan Adamčiak. In: 100 slovenských skladateľov. Ed.: M. JURÍK, P. ZAGAR, Bratislava 1998, s. 11.

sa teda nositeľom hudobnej i výtvarnej informácie." [4] Práve partitúry teda otvorili Adamčiakovi aj „samoúčelnú" výtvarnú stránku problému a nasmerovali ho k vizuálnej a fonetickej poézii v širokej škále prejavu od hudobných grafík, cez diagramy, piktogramy, „bipoéziu" a „patexty", selektívne verbálne texty, preparované texty, montáže, objektové texty až k pohybovým a priestorovým básňam (v r. 1969 sa zúčastnil výstavy Partitúry, ktorá sa konala v Prahe a Brne).

Spolu s názorovo i generačne spriazneným Robertom Cyprichom sa začali venovať fluxusovým aktivitám na pomedzí výtvarného umenia a hudby. Svoje experimentálne aktivity na

R. Cyprich: **Homage to Walter de Maria.** 1970. (Festival snehu / Festival of Snow). Vysoké Tatry



M. Adamčiak: **Homage to Otto Piene.** 1970 (Festival snehu / Festival of Snow). Vysoké Tatry

tomto poli zahájili ešte ako veľmi mladí stredoškolskí študenti muzicírovaním. V r. 1969 usporiadali v Ružomberku *Prvý Večer Novej hudby*, kde obaja spolu s Jaroslavom Vodákom hrali na violončelá podľa Adamčiakom zostrojenej *Trojrozmernej partitúry č. 3* natočenej na valci. Táto „vážne" prezentovaná hudobná kreácia sa striedala s improvizovanými neverejnými prezentáciami podfarbenými fluxusovou uvoľnenosťou a hravosťou. Už Ivan Jančár upozornil na Adamčiakove „ozvláštňovanie bežných udalostí a zážitkov s ich vedomým obohacovaním" (napr. pieces *Chlieb náš každodenný:* rozdávanie chleba na ulici, na stanici, pričom sa mu ušla aj bitka a pod., *Nočný chodec, Stratený chodec, Nákupy, Walking pieces,* ktoré realizoval v r. 1966–1967).[5] Nadviazal na ne po r. 1967 aj súkromnými eventmi *Sizyfovské roboty* (návody na márne činnosti, napr. rozrúbanie klátu a jeho zlepenie do pôvodného tvaru, pribitie papúč, zašívanie rukávov a každé ráno ich rozpáranie a pod.), ktoré sú duchovne blízke konceptuálnemu textu Waltera de Mariu o *Bezúčelnej práci:* „znamená proste prácu, s ktorou nezarábate peniaze alebo nedocieľujete komerčný cieľ, napríklad, keď prekladáte drevené kolíky z jednej škatule do druhej a potom ich zasa vraciate späť do pôvodnej krabice, tam a naspäť..." [6]

V r. 1970 usporiadali Adamčiak spolu s Cyprichom ako Ensemble Comp.[7] v krytej plavárni Bernolákovho internátu v Bratislave koncert *Vodná hudba* – ako skladbu pre tri sláčikové nástroje a xylofóny. Išlo o kolektívny happening, kedy okrem hrania v šatni hrali hudobníci (na chrbte s kyslíkovými bombami) na hudobné nástroje aj pod vodou a na dne bazéna. Vo *Vodnej hudbe,* koncerte pre 3 husle a xylofóny na počesť G. F. Händla, sa Adamčiakovi aj Cyprichovi v spolupráci s Revallom podarilo situovať hudobný koncert mimo kontext oficiálnych siení do prostredia všedného mestského diania. Zároveň vyzdvihli v zmysle fluxusového gagu, poukazujúceho ešte na inšpiráciu dadaistickými vystúpeniami, absurdné, hraniu prakticky cudzie interpretačné podmienky. Hravou provokáciou namierenou voči konvenciám sa tento happening priblížil napríklad hudobnej improvizácii Mieko Shiomiho, ktorý r. 1963 skoncipoval *Event for the Twilight* podľa tejto inštrukcie: „Steep a piano in the water of a pool. Play some piece of F. Liszt on the piano." (Namoč piano do vody bazéna. Hraj na piano nejaký kus od F. Liszta.)[8] *Vodná hudba* je aj originálnou podobou viacerých Cageho alebo La Monte Youngových kreácií, ktoré slávnostnú umeleckú formu koncertu nahradili muzikálnymi manifestáciami „anti-umenia" (Cage sám ich nazýval „concerted action").

Adamčiak spolu s Cyprichom nemohli chýbať ani na *Festivale snehu,* ktorý zorganizoval A. Mlynárčik r. 1970 počas MS vo Vysokých Tatrách. K akčným poctám patril Adamčiakov v snehu horiaci kruh – *Pocta Ottovi Pienemu.* Cyprich reagoval vo svojej *Pocte Walterovi de Mariovi* svojimi dvoma paralelnými rovnobežnými líniami v snehu na dve paralelné kriedové dráhy, ktoré W. de Maria realizoval pod názvom *Mile Long Draving* v púšti Mohave r. 1968.

V novembri r. 1970 sa obaja zúčastnili spontánneho generačného podujatia 1. otvorený ateliér. Adamčiak tu prezentoval *Kánon 5 x 1/4,* ktorý vychádzal „z variačnej hry so zvukom, prieskumov konkrétnej a elektronickej hudby a imitácií zvukových modelov (a ich vizualizácií). Skladbu postavil na variačnej hre – nahrávky štyroch samostatných improvizácií boli priebežne mixované a vznikla piata, bez presného určenia, náhodnou improvizáciou." [9] Cyprich vytvoril hudobnú zložku

4. Mladá tvorba, c. d., s. 27.
5. JANČÁR, I.: Happening a performance. In: Šesťdesiate roky. Kat. výst. SNG, Bratislava 1995, s. 242.
6. In: Minimal and Earth and Concept Art. Ed. K. SRP. I. diel. Jazzpetit, Praha 1982, s. 38.
7. Pojem Ensemble Comp. je podľa Cyprichových slov z 19. 10. 1969 „projekt vo svojom vývojovom štádiu". Zahŕňa „PAN, čiže Pro Arte Nova (Alex Mlynárčik, Milan Adamčiak, Robert Cyprich a niekoľkí iní. Z produkcie Ensemble comp. sa dá spomenúť tvorba experimentálnej poézie, tzv. syntol – „hudobné i poetické kreácie snažiace sa o syntézu niekoľkých vied a umenia", ako i účasť na Mlynárčikovom Treni r. 1969, na Donácii pre bienále mladých v Paríži, atď.), miesto Bratislava – Žilina – Ružomberok, čas: kedykoľvek"....Pozri bližšie: CYPRICH, R.: In: Mladá tvorba, 14, 1969, č. 10, s. 22.
8. HOFFMANN, J.: Destructionkunst. Der Mythos der Zerstörung in der Kunst der frühen sechziger Jahre. Mníchov 1995, s. 126.

k Mlynárčikovým *Trom gráciám* pod názvom *Fuga a Soggetti for 3 Philips.*

Na záver roku, ešte v doznievajúcej atmosfére 1. otvoreného ateliéru inicioval Adamčiak vianočné *Gaudium et pax.* Vlastnými tvorivými príspevkami sa ho zúčastnili Adamčiak a Mlynárčik v Ružomberku a Jakubík, Kordoš, Mudroch, Tóth, Sikora v Bratislave. V zasneženej krajine, takej typickej pre atmosféru týchto sviatočných dní, si Adamčiak a Mlynárčik vyzdobili stromček, spievali koledy, pričom Adamčiak hral na husle. Druhú časť predstavovalo *Koledovanie (Schlittenfahrmusik)* počas sviatku Troch kráľov, kedy sa na saniach ťahaných koňom spievajúc a hrajúc na hudobné nástroje vybrali do okolia Ružomberka (M. Adamčiak, S. Ivaška, B. Uhlár, B. Bubelka, R. Cyprich a ďalší).

Špecifickým Adamčiakovým prínosom v stredoeurópskom kontexte bolo rozšírenie hraníc hudobnej intepretácie smerom k spoločenskej stolovej hre. Mnohé z jeho realizácií majú partitúry rozpracované na úrovni scenárov. Ide opäť o typickú, fluxusovú záležitosť, v ktorej akiste rezonuje aj príklad Duchampovej dlhoročne pestovanej vášne. Pripomeňme i Maciunasom rozvíjané šachové a doskové hry, v ktorých okolo r. 1965 používal ako figúrky zubné stoličky, farebné loptičky či gule, ale i piesočné hodiny a pod., ale napríklad aj *Fluxus Chess* Takako Saita šachovú hru s kockami z r. 1964.[10] Aj koncept Adamčiakových *Dislokácií I – II* z r. 1970 vyrastal z princípu šachovej hry. Hralo ju 2 x 8 hudobníkov na pôdorysnej partitúre analogickej šachovnici. *Dislokácia II* sa odohrala r. 1970 na zámku v Smoleniciach počas 3. seminára pre novú hudbu ako paralela stolovej hry dvoch hráčov Dámy. Popri hraných interpretáciách fluxusových umelcov (okrem iného tu aj Ben Patterson uvádzal svoje papierové pieces) Adamčiak spolu s Ladislavom Kupkovičom interpretovali *Symfonickú báseň* od Györgya Ligetiho pre hráčov a 100 metronómov. Skladba nemala pevný tvar a pohyb či posúvanie muzikantov na šachovnici nakreslenej na zemi určoval priebeh partie za stolom, teda princíp spätnej väzby: hráči odchádzali podľa toho, ako vypadávali figúrky. Rozohrávanie prebiehalo na princípe improvizácie. Pri repríze r. 1974 v Darmstadte už chýbal stolový šach, bol prítomný len v notách a hudobníci neboli schopní celú paritúru zahrať (uviedli sa len 2/3 kompozície). Pre Miláno týmto spôsobom Adamčiak skoncipoval *Dostihy.* V Leningrade sa r. 1977 podľa partitúry-scenára realizovala kartová hra.

Do scenárov a partitúr spoločenských hier zavádzal Adamčiak aj detské hry a zvykoslovie, kde hrala rolu patafyzická predispozícia autora *(Mach box-art).* Do niektorých scenárov sa premietol aj jeho ponor do spoločenských vied, najmä heraldiky *(Obdarovávanie erbami na Evinej svadbe r. 1972),* hry so zápalkami, ale i rozličnými návodmi na spoločenské hry.

Adamčiak si sám vymýšľal svoj vlastný slovník pre jednotlivé série realizácií, hoci nekategorizoval, napr. fónická poézia mu splývala s hudbou a pod.

Jeho fluxusovo determinované intermediálne aktivity vyústili r. 1989 do založenia súboru Transmusic Comp.[11] zameraného na interpretáciu nekonvenčnej hudby. Založil ho spolu s Petrom Machajdíkom ako voľné združenie pre dvoch alebo viacerých členov, skladateľov, autorov hudobných a audiovizuálnych projektov, umelcov výtvarného a performujúceho umenia. „Skupina začala svoje aktivity sériou hudobných performances v spojení s individuálnymi i koletívnymi výstavami súvekých slovenských umelcov, najmä nepreferovaných, s prezentáciou diel a projektov venovaných konkrétnym príležitostiam, napr. prvou výstavou nezávislej skupiny Gerulata, výstavou Umenie proti totalite, Šesť odvážnych umelcov, retrospektívou Juraja Meliša, Vladimíra Popoviča, atď. Združenie bolo nezávislou skupinou *Spoločnosti pre nekonvenčnú hudbu (SNEH)* založenou r. 1990 M. Adamčiakom, ktorý v rokoch 1991 a 1992 zorganizoval *Festival intermediálnej tvorby (FIT).*“ [12]

V r. 1969 **Robert Cyprich** vybočil z rámca hudobnej improvizácie fluxusového typu a priklonil sa k prírodnému rituálu. V Cyprichovom smerovaní v tom čase môžeme odhaliť výraznú črtu modernistického utopizmu, idealistickej viery v moc teamworkovej práce (blízku Mlynárčikovmu programu) so širokým spoločenským, ba až celosvetovým dopadom, čo sa prejavilo aj v jeho pokuse teoreticky formulovať svoje myšlienky. Obrátil sa na najbližších známych „s oznámením a konštatovaním, že dňa 19. X. 1969 vyšlo slnko o 6.15 hod a zapadlo o 16.56 hod. Vychádzajúc z toho sa rozhodli Robert Cyprich a Branka Jančia predstaviť *Čas slnka* vo forme internacionál-cvičenia“.[13] Toto „medzinárodné cvičenie: sa malo konať na dvoch miestach súčasne: v Ružomberku na Kalvárii za účasti Cypricha, Jančia a v Londýne na 55 Tufnell Park Road za účasti Eugena Brikcia. Na oboch stretnutiach boli prítomní aj anonymní účastníci. Rituál zameraný na „čas a slnko“ ako „symboly evolúcie tepla a podstaty žitia“ pochopili autori ako východzí moment zblíženia v „tomto rozdelenom svete“, „preklenutia hraníc ako konštitučných tak ideových“, bez rozdielu „veku, pohlavia, rasy, vzdelania, vierovyznania a pod.“ Široko humánne koncipovaná akcia „ako forma permanentne manifestačného cvičenia“ bola venovaná „pamiatke stého výročia narodenia Gándího ako manifestácia fyzického a psychického neubližovania“. Presne vypracovaný scenár „cvičenia“ mal rituálny pôdorys: tesne pred východom slnka sa na „ľubovoľnom teréne“ zíde niekoľkočlenná skupina účastníkov, ktorí vzťýčia uprostred trojmetrový stĺp – stred budúcich slnečných hodín. Posadajú si, diskutujú a čakajú až „údery donesených bicích hodín ohlásia prvú celú hodinu po východe slnka“, „vybraný účastník potom maľuje širokú čiernu čiaru po celej dĺžke tieňa stĺpa, vráti sa k ostatným... a všetci sa usilujú predstavou momentálneho spolukonania s ľuďmi v inej časti sveta vytvoriť atmosféru neľahostajného etizmu“... (táto procedúra sa opakuje každú hodinu až do západu slnka, keď sú slnečné hodiny dokončené a účastníci odchádzajú)... „Čiary vyznačujúce jednotlivé hodiny zodpo-

9. SIKOROVÁ, E.: Nástup jednej generácie. In: 1. otvorený ateliér. Bratislava 2000, s. 22-23.
10. Pozri bližšie: Ubi Fluxus Ibi Motus 1990-1962. Ed.: A. B. OLIVA, Milano 1990, s. 251.
11. Repertoár zahŕňal hudobné diela a projekty pre konvenčné nástroje, živú elektronickú, komputerovú a nahrávanú hudbu členov skupiny (Adamčiaka, M. Murina, P. Machajdíka, M. Burlasa, J. Ďuriša, P. Horvátha), hudobnú grafiku (E. Brown, A. Logothetis, H. Rechberger, atď.), fluxusovú hudbu a event (G. Brecht, B. Patterson, T. Schmitt, Ben Vautier, Yoko Ono, Y. Yama a pod.), inštrumentálne divadlo a akustické performances, hudbu pre nájdené objekty, zvukové objekty a inštalácie, voľnú improvizáciu a intermédiá. Pozri bližšie: leták k podujatiu People to the People. Praha, 20. október 1990.
12. Pozri bližšie: CSERES, J.: Blázni sú tí, ktorí v hudbe vnímajú len zvuk. In: OS, 2000, č. 8, s. 69-71.
13. Mladá tvorba, c. d., s. 22.

vedajú dĺžke tieňa stĺpu... každú celú hodinu je priebeh maľovania čiary filmovaný... výsledný film, v ktorom sú jednotlivé záznamy maľovania čiar prestrihnuté minútovými zámermi sediacej skupiny, sa nazýva takisto ako samotné cvičenie." [14]

Cyprich sa (rovnako ako Adamčiak) podieľal alebo participoval na viacerých Mlynárčikových akciách (už od akcie *Trenie* r. 1969). Hoci Mlynárčik bol generačne starší, všetkých troch spájala nielen blízkosť rodiska, ale aj neoavantgardné nadšenie a zmysel pre otvorenú tímovú prácu. Spolu s Mlynárčikom realizovali (krátko pred uskutočnením 1. otvoreného ateliéru) 27. októbra 1970 *Záhrady rozjímania* – zametanie nočných bratislavských ulíc na počesť 10. výročia vzniku Nového realizmu, sprevádzané plagátovou výzvou s textom: „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!)". [15] Nasledujúce roky nasledovala participácia na Mlynárčikových akciách *Deň radosti / Keby všetky vlaky sveta...* (kde označil jednu zo zastávok vláčika ako Cyprichovu Kykuľu a do malého poštového vozňa označeného Pigeopost umiestnil koše s poštovými holubmi), *Memoriál Edgara Degasa* (1971) a *Evina svadba* (1972).

Cyprichove, rovnako ako Mlynárčikove či Adamčiakove aktivity, majú spoločný rámec a východisko. Je ním pretransformovaný model avantgardnej utópie, týkajúci sa bazálnych otázok typických pre všetky avantgardy: postavenie umenia a subjektu tvorcu v spoločnosti, funkcia umenia, nové výrazové prostriedky. V Cyprichových vlastných akciách odhalíme navyše výrazný príklon k rituálu: v duchu dramatizácie obsahu sa tu vizualizuje cieľ deja, pričom sa predpisuje presný postup jednotlivých operácií, ktoré musia byť prevádzané v určitej následnosti a časových sekvenciách. Ich spoločná koncepcia s Adamčiakom, ktorú by sme mohli nazvať „socio-humanistickou", vyrastá z avantgardnej rozlúčky s minulým a bola proklamovaná aj manifestačne: „... tam, kde nás doviedol spontánny explozionalizmus a Cageova škola, vyrástlo dieťa nezmyselného umenia a umenia nezmyslu... dieťa umrelo a viesť o ňom nekonečné spory, je dnes už viac než zbytočné..." [16] Na rozdiel od Mlynárčika u Adamčiaka a Cypricha cítime v utopickej vízii aj generačnú prímes beatnickej revolty: „...ušli sme z galérií, ale nenašli sme si miesto v spoločnosti....", ba aj črtu sebareflexie a sebakritiky, ktorá dokladá nielen istý nádych mladíckeho fanfarónstva a názorovej konfúzie, ale aj úsilia o navodenie „novej analytickej situácie ako predpokladu Novej syntézy": „... povaľačsky ešte privoniavame k všedným veciam a nahlas vykrikujeme a chválime sa vecami, ktoré nám počas hlivenia v ateliéroch unikli. Konečne je načase prestať s mesiášskym egoizmom, je na čase nájsť si svoje miesto na ulici": „...umenie zaplatilo za svoju revolučnosť, znegovalo sa"... [17]

Navyše Cyprichove aktivity, podobne ako Adamčiakove, už v tom čase osilovali medzi pólmi novej hudby, akcie a konceptu. Koncept ich oboch priťahoval najmä vďaka bytostnému záujmu o text a teoretické myslenie. Dokladom môže byť zložito koncipovaná Cyprichova *Pocta Ludwigovi Wittgensteinovi* vo forme „algo-phonie" z r. 1969 [18] i účasť na vernisáži Súčasnej československej grafiky v Hodoníne, kde predviedol skladbu Je t' aime... moi non plus, s použitím hudby de Carcalha a Dobrowolského. [19]

Ako najvýznamnejšie v kontexte konca 70. rokov sa v Cyprichových aktivitách javia štyri akcie realizované v letných mesiacoch roku 1979. V *Ladislavovi Fagovi* – ready-madeovej „senzitívnej prezentácii jednej totálnej reflexie", išlo o prechádzku „komunálneho" človeka 21. júla realizovanú v Čutkovskej doline na hore Šťastlivá (ktorú sprevádzal text skladačky). Pod pojmom komunálny človek rozumel Cyprich podľa jeho vlastných slov „všedného", „konfekčného" človeka..., „ktorý je onou prostitútkou tejto doby..., ktorý neverí ani oficiálnym gestám kultúry... ani ...onej druhej kultúre (v ktorej snáď podvedome správne vidí iba negatív onej oficiality, či zakázanú oficiálnu kultúru): ktorý snáď verí iba v osobnú kultúru... z týchto aspektov i nazerám na tohoto človeka ako na ready-made, ako na dvojramenné váhy..." [20] Nasledovali socio-performance *15.000.000 Man Show* v auguste, *Being Inc.* z júna až augusta a napokon v dňoch 13. – 16. septembra na území mesta Brna akcia *Včelí kvet* s tvorivou participáciou J. Zrzavej, A. M. Arabesovej, L. Bendovej, K. Coufalovej a P. Modřanskej. [21] „Cyprich tu siaha s odstupom takmer desiatich rokov k jednej z primárnych tém svojho nazerania – k erotike (v r. 1970 realizoval v Kodani za spolupráce s E. Andersenom a K. Pedersenom manifestáciu *Porno 70*)... Cyprich tu siaha viac-menej k problému kultu intímnych emócií ..., ktorý pokladá za jeden zo silných momentov súčasnej doby a podobne ako Duchamp vidí v erotizme niečo vo svete obecné a ľuďom zrozumiteľné." [22] Vo *Včelom kvete* vychádzal Cyprich „z idey Bernarda de Mandvilla (1670–1773)... anglického moralistu a filozofa, ktorý napísal r. 1705 povestnú Bájku o včelách. Popisuje v nej život v úli, v ktorom narastajú nedostatky, ale každý obyvateľ sa stará iba o svoje záujmy. Revoltuje sa proti stereotypu tvorenia plástu... Jupiter, aby potrestal včely, učiní ich čestnými. To vedie k rozkladu a zániku úľa...". Akcia, dokladajúca „nutnosť a dokonca užitočnosť zla" zároveň ukázala, že Cyprichova „privátna mytológia je široko neprivátna...", „je kategorickým popretím všetkých trendov v umení, ktoré sa rozhodli dorážať na život a vyrážať z neho čokoľvek v mene umeleckých koncepcií." [23] Svojou povahou je blízka dlhšie rozvíjanej myšlienke konceptuálneho *Red Year* (1979) vo forme tlače plagátového kalendára. V „Červenom roku" sa Cyprich opäť utopicky utiekal k myšlienke spojiť v jedno tradíciu umenia Západnej a Východnej Európy. Vytvoril kalendár, kde na každý deň pripadlo meno jedného z umelcov, pričom sa v ňom objavili mnohé mená predstaviteľov alternatívneho umenia z krajín „Ostbloku", vrátane niekoľkých slovenských autorov.

V týchto akčno-konceptuálnych kreáciách Cyprich „tvori-

14. Ibidem, s. 22-23.
15. Prílohu k plagátovej výzve tvorila dlažobná kocka s pripevneným čiernym lepenkovým kruhom s nápisom „Robert Cyprich & Alex Mlynárčik /les jardins de contemplation / Hommage à 10-ième Anniversaire de Nouveau réalisme/détail".
16. Mladá tvorba, c. d. s. 23.
17. Ibidem, s. 24.
18. Ibidem, s. 37.
19. Pozri bližšie: MATUŠTÍK, R.: Terén. Alternatívne akčné zoskupenie 1982-1987. Bratislava 2000, s. 270, kde sú uvedené aj citácie z Cyprichových listov.
20. Z listu R. Matuštíkovi zo dňa 26. 7. 1979. In: archív J. Molitora.

vou mierou argumentuje podloženosť svojho nazerania a rieši tak elementárne tvorivé atribúty vo vzťahu k jednotlivým hnutiam počínajúc Novým realizmom až po performance... Po knihe TEC, ktorá je akousi správou o činnosti z obdobia Cyprichovho hlbokého ponoru do society rokov 1974–1978 (ktorú v muschgovskom ponímaní vypracoval pre japonskú nadáciu Toyo a americký Lummus), je táto séria piatich akcií druhým okruhom otáznikov nad zmyslom tvorivej umeleckej praxe v súčasnom svete".[24]

V r. 1980 sa uskutočnilo v divadle Roland v Bratislave niekoľko performances a akcií (T. Petřivý, J. Budaj, R. Cyprich, P. Štembera, V. Kordoš a i.). V body-artovej performance pod názvom *Ex-tenzia – sociofyzická demonštratívna aukcia* (za asistencie J. Molitora) sa Cyprich tentoraz priklonil skôr k východnému typu rituálu (tzv. „tšéd"), ktorý vychádza z autodeštrukcie;[25] jadrom jeho akcie bola totiž aukcia vlastného tela: stál na pódiu, za plentou, ktorá sa spúšťala a postupne sa dražili jednotlivé časti jeho tela: hlava, trup, brušná časť, nohy. Performance vyvrcholilo tým, že Cyprich vymenil kovové mince za papierové a tie pred zrakmi divákov zjedol, aby tak spečatil, povedané jeho vlastnými slovami vydraženú „hodnotu seba samého ako umelca a umeleckého objektu zároveň".[26]

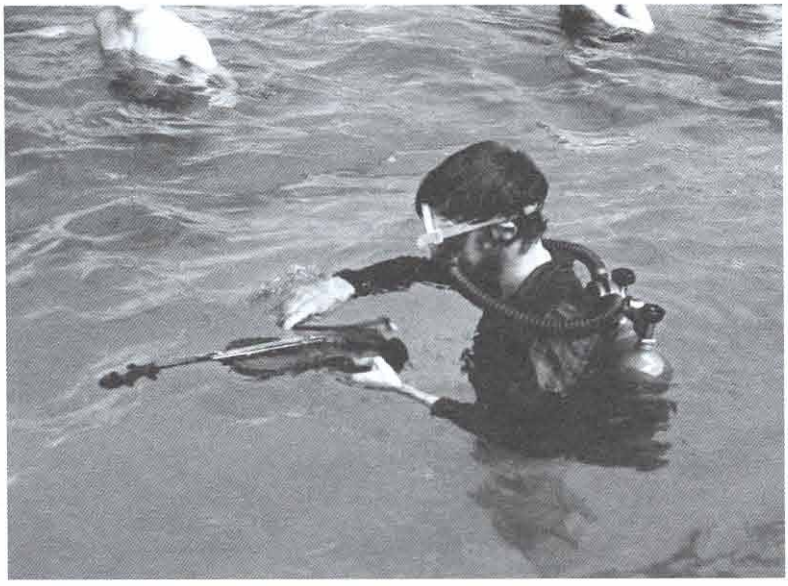
V septembri r. 1979 uskutočnil Cyprich minimalizovanú akciu *Time of Cage*, v ktorej evokáciou slávnej Cageho skladby v podobe ticha 4'33" vzdal poctu tomuto mágovi experimentálnej hudby a fluxusových tendencií. V reakcii na dva v Zürichu vydražené artefakty Y. Kleina v dražobnom akte, ktorý „určil hodnotu jedného centimetra štvorcového červenej plochy na 12,14 švajčiarskeho franku a hodnotu jedného centimetra štvorcového modrej plochy na 6,85 švajčiarskeho franku... telefonuje do Paríža na telefónne čísla galérii Alexandry Iolas, Mathias Fels a Denis René svoju fabulačnú blasfémiu v podobe 4 minút a 33 sekúnd ticha. Programovo siaha po jednej z rudimentárnych fikcií Johna Cagea... Cyprich vyučtováva za toto limitované a odzneté ticho 300 československých korún..." [27]

Robert Cyprich, ktorý participoval na niektorých pouličných akciách organizovaných J. Budajom (napr. mini-akcia so psíkom, ktorému vyhradil v priestore kostola medzi ľuďmi tabuľkou miesto), zostal verný alternatívnej podobe umenia aj v 80. rokoch. Pre Budajom pripravované a neuskutočnené *3SD* (*Tri slnečné dni* 29. – 31. 5. 1980) koncipoval kolektívnu akciu pod názvom *24 hodín v...* ako meeting – koncert pre tímy interpretov prezentovaný účastníkmi vo forme orchestra O.S.N pod vedením autora. Aktéri s rozličnými hudobnými nástrojmi si mali vyhľadať v priestore Medickej záhrady svoje miesto (na stromoch, na lavičkách, pri vchode a pod.). Po individuálne dlhej pauze mali za pomoci nástrojov, rúk, hlasu napodobniť, prekonať, kontrapunktovať zvuky, ktoré počujú okolo seba.

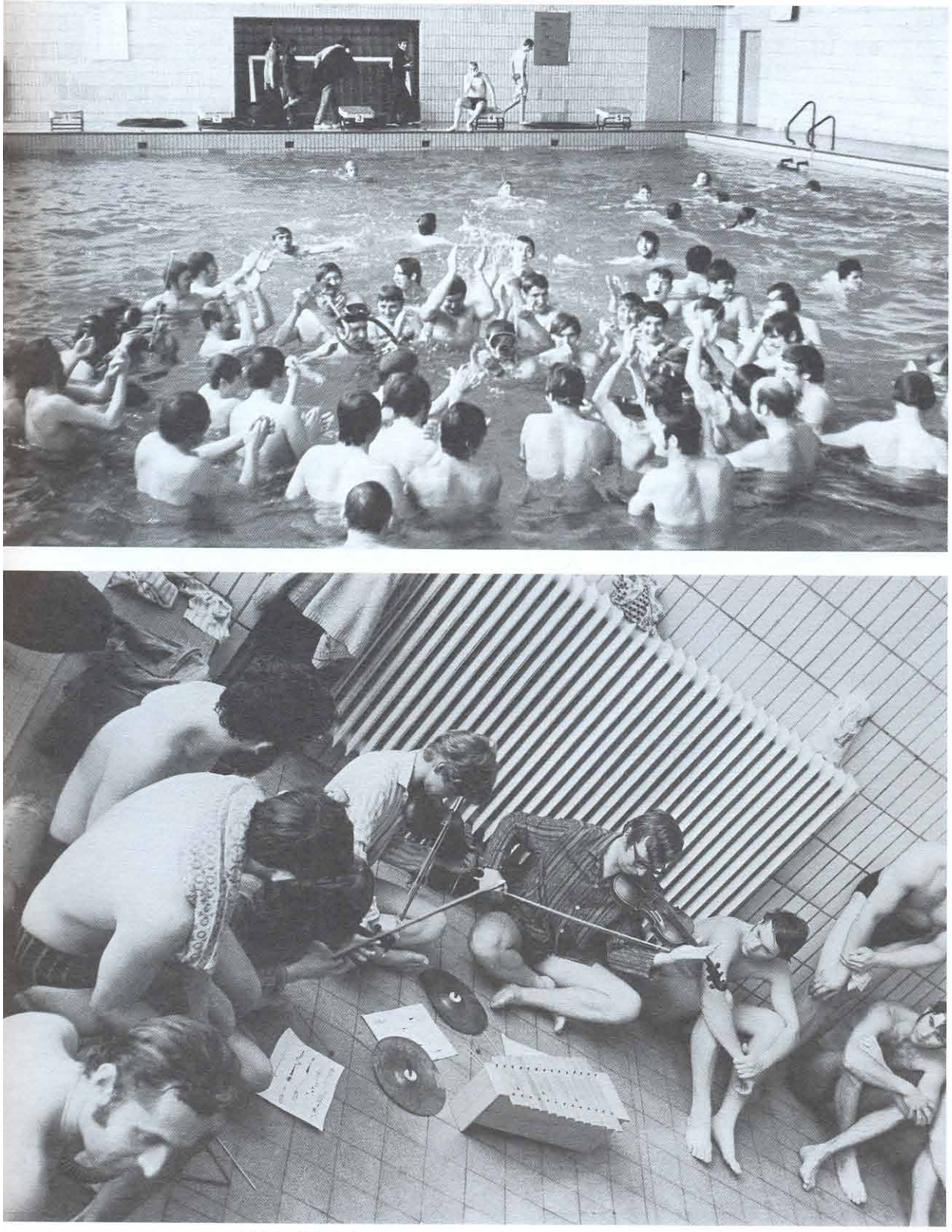
Cyprich sa zúčastňoval na niektorých akciách Terénov, najmä na kolektívnych happeningoch a akčných filmoch Petra Meluzina. Sám písal teoretické texty (za najvýznamnejší možno pokladať text prednášky *Ex alio loco*)[28], prekladal a rozširoval samizdatovú literatúru o súvekých umeleckých tendenciách v zahraničí. Patril k najvášnivejším propagátorom alternatívneho umenia na Slovensku v období totality.

R. Cyprich: **Akcia so psíkom. Príspevok k Budajovej pouličnej akcii / Action with Doggie. Contribution to Budaj's street action.** 1979. Bratislava

21. Pozri bližšie: nepublikovaný text J. Alter (pseudonym Jozefa MOLITORA): Nový optimizmus a nové tragično. 1979. Archív autora.
22. Ibidem.
23. Ibidem.
24. Ibidem.
25. NAKONEČNÝ, M.: Lexikon magie. Praha 1993, s. 239.
26. Cyprich, R.: Ex alio loco. In: MATUŠTÍK, R.: Terén. Alternatívne akčné zoskupenie 1982-1987. Bratislava 2000, s. 139.
27. Informácia a citát z textu o tejto akcii pochádza z neuverejneného rukopisu Jozefa MOLITORA z r. 1979 pod názvom Robert Cyprich Time of Cage september '79 Bratislava-Paris. Molitor tu opäť použil pseudonym J. Alter.
28. Ex alio loco. In: C. d., s. 136-150.



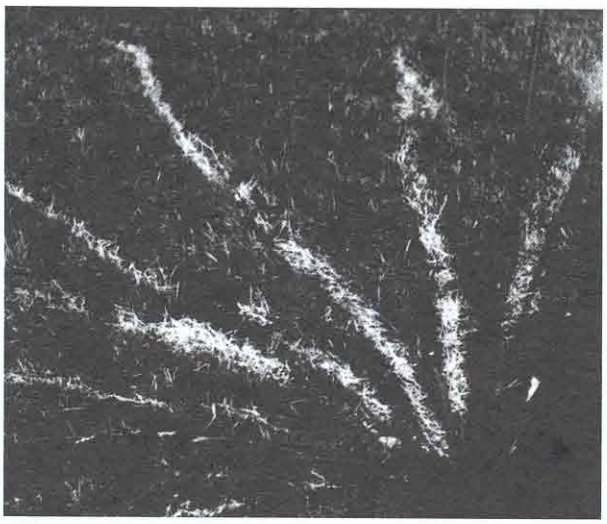
M. Adamčiak, R. Cyprich: **Vodná hudba / Aquatic Music.** 1969. Bratislava



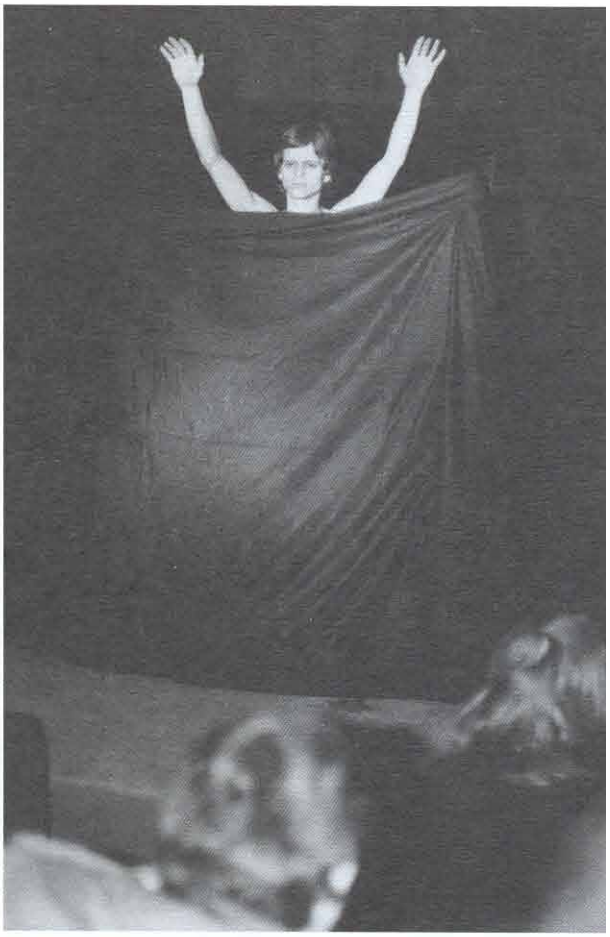
M. Adamčiak, R. Cyprich: **Vodná hudba / Aquatic Music.** 1969. Bratislava

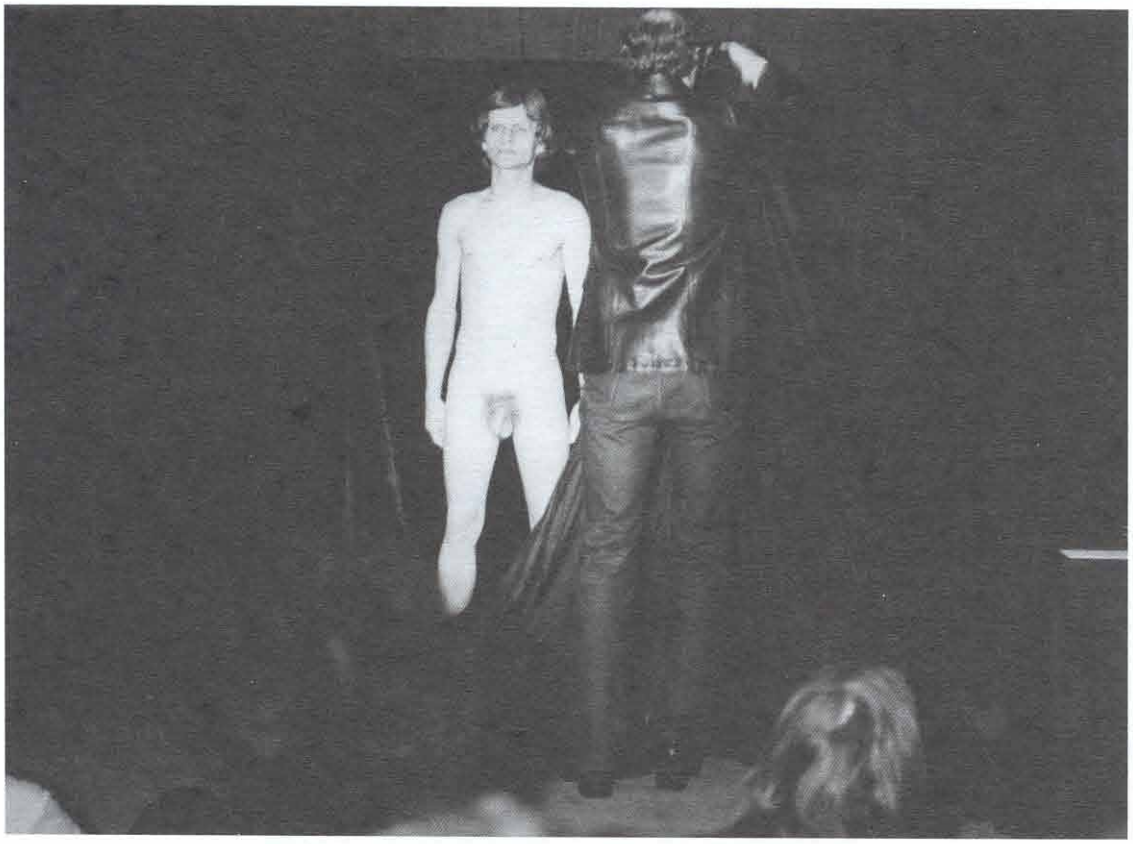
M. Adamčiak, R. Cyprich: **Prvý večer Novej hudby / The First Evening of New Music.** 1969. Ružomberok

R. Cyprich, B. Jančia, E. Brikcius: **Čas slnka / Time of the Sun.** 1969. Bratislava



R. Cyprich, B. Jančia, E. Brikcius: **Čas slnka / Time of the Sun.** 1969. Bratislava





R. Cyprich: **Ex-tenzia / Ex-tension.** 1980. Bratislava, Divadlo u Rolanda

# DEZIDER TÓTH

D. Tóth: **Sneh na strome / Snow on the Tree.** 1970

Podobne ako u iných autorov, ktorí vstúpili na scénu výtvarného diania na prelome 60. a 70. rokov, aj v prípade Dezidera Tótha sa akčná tvorba tesne viaže na jeho iné tvorivé aktivity. Je to predovšetkým východisko v maľbe, záujem o koncept, práca s nájdeným a dotvoreným objektom, činnosti rozšírené ešte aj o oblasť vizuálnej poézie, spoluprácu s divadlom a vlastnými literárnymi pokusmi.

Už v r. 1969 v procesuálnom *Zjavení* objavuje Tóth manipulačné vlastnosti objektu, vsadzuje ho do nových časopriestorových súvislostí v otvorenej krajine. Vzhľadom na určitú etymologickú viacznačnosť termínu „zjavenie", ktorý neoznačuje len neskutočnú bytosť, vidinu, prízrak, či prelud, ale aj nadprirodzené osvietenie (zdelenie Božie) alebo súhrn právd božského pôvodu obsiahnutých v Písme, pôsobí toto slovo samo o sebe ezotericky a naznačuje budúcu autorovu inklináciu k spirituálnosti, k oživeniu transcendentálnych hodnôt tvorivého aktu. Na mŕtvom ramene rieky Nitry (v katastri obce Výčapy-Opatovce, kde realizuje v tomto období aj inú tvorivú činnosť v prírode) pracuje s pomaľovanou siluetou drevenej figúry (doska niesla maľbu, ktorej sa Tóth neskôr vzdá), ktorú sníma v časových fázach ako sa postupne vynára z vody, na brehu ju zabaľuje do novín a zapáli. Tieto jednoznačné rituálne úkony majú širokú konotačnú sieť významov. Voľne evokujú prvú fázu antického mýtu o Afrodite, gréckej bohyni lásky a krásy vynárajúcej sa z morskej peny. Ako napovedá najznámejšia legenda o jej zrodení, predstavovala táto niekedy obávaná zvodkyňa jednu z prvotných síl sveta (podľa Hesioda sa zrodila z Urána, keď Kronos odrezal otcovi plodivý úd a hodil ho do mora, unikajúce semeno oplodnilo morskú penu, z ktorej potom povstala oslnivo krásna bohyňa). Celý obrad v druhej rovine interpretácie stelesňuje tvorivú ľúbostnú túžbu po naplnení a tým sa preväzuje nielen so symbolickým odkazom prehistorických kultových sošiek, ale aj s mýtmi spojenými s plodnosťou a ranými staroslovanskými rituálmi (napr. vynášanie Moreny). Napokon aj semeno ako symbol plodnosti sa vynára v Tóthovej tvorbe aj neskôr v rituálizovanej body-artovej performance.

Skutočnosť, že Tóthove rané práce boli myšlienkovo spojené s pohanskou i kresťanskou mytológiou, potvrdzuje aj ďalšia rituálna manipulácia s objektom realizovaná v tom istom roku a v tej istej lokalite: malú sadrovú sošku Ježiša vyniesol autor pred väčšiu sochu Ježiša a ponechal ich prírode v poldňovom tichom rozhovore. Táto poloha elementárnych rituálov situovaných do prírodného prostredia sa stáva pre Tótha bytostnou výrazovou potrebou. Jeho vzťah k prírode nemá jednoznačnú podobu. Okrem prirodzenej ľudskej potreby komunikácie s prírodou, prenikajú v tom čase do jeho výtvarného vyjadrenia rezonancie vo svete aktuálnej ekologickej problematiky, ale i snaha transponovať do vizuálnej roviny príťažlivé pravdy zen-budhistickej filozofie, najmä etiky taoizmu v zmysle učenia Lao-c'a: „jednať nejednaním, užívať veci bez toho, aby sme si ich privlastnili, vykonávať prácu, ale bez pýchy na vykonané..." [1] Ich podstatou je elementárne jednoduché gesto, ktorého poézia spočíva v hravej nezvyčajnosti spojenia všedného so sviatočným, výnimočného s prozaickým často v rovine konceptuálnej pojmovej analýzy (r. 1971 kresby-projekty *Story of Philomena* – mýtickej udalosti „v zrkadle banality".)[2] Takto Tóth – v inej rovine ako Koller, ktorý v tom čase postupuje opačne od výtvarného späť k textovému – skúma obsahovú nosnosť jazyka tým, že ho transponuje do výtvarnej reči, ako napr. r. 1970 v *Snehu na strome* – vápnom popísanom kmeni a konároch čerešne slovami SNEH vo viacerých jazykoch. V týchto reláciách osciluje permanentne Tóthov prejav medzi akčným a konceptuálnym spôsobom vyjadrenia ako komplementárnymi pólmi, ktoré sa niekedy navzájom prelínajú. Ich súčasťou sa stávajú mail-artové výzvy a oznamy, projekty, symbolické dary. Jednou z nich je z r. 1977 veľký hárok papiera

1. STÖRIG, H. J.: Malé dejiny filozofie. Praha 1991, s. 76-77.
2. Tóth si nechá jednu kresbu s erotickým námetom vyšiť červenou niťou. Realizácia Emília Myjavcová.

zložený do veľkosti pohľadnice, následne vkladaný priateľom do vrecka ako dar, takže tí až doma po rozložení zistili, čo po celý deň nosili so sebou: na veľkom papieri nakreslenú prázdnu notovú osnovu s nápisom *Ticho do vrecka*. Sú otvorené prírode, vesmíru, športu, fluxusovo expandujú do širokej oblasti kultúry, do mesta i prírody. Zbavujú sa okázalej rétoriky a smerujú k prostému jazyku.

V tomto zmysle vytvoril Tóth viaceré konceptuálne grafiky i exteriérové rituály viazané na ochranu prírody, napríklad zdravotnícku škatuľku Prvej pomoci inštalovanú v zimnej krajine na kmeni ovocného stromu (1974), projekty realizované v zasnеženej krajine a na stromoch, ako je visačka na strome *MENU*, s ponukou dňa *SNEH* vo viacerých svetových jazykoch a pod.

V roku 1971 vyzval Tóth ku kolektívnej spoluúčasti na akcii *Športový rybolov* usporiadanej v rámci ochrany prírody, v ktorej rozdával k prineseným udiciam jedlé háčiky rôznych veľkostí a tvarov upečené z cesta podľa pripojeného receptu. Rybolov je dokladom skutočnosti, že Tóthove akcie nikdy nemali charakter dramatických gest, ale že vždy bol v nich prítomný „pocit byť spolu v akomsi výnimočnom postavení, spoločne sa odlišovať od iných a vymaniť sa z obecných noriem, čo si uchováva svoje čaro aj po skončení hry." [3]

Na elementárne prírodné rituály nadväzujú konceptuálne, ale aj akčné *Koány*. V nich sa autor už otvorene hlási k zenbudhizmu ako jednej z hlavných inšpirácií umenia 60. a 70. rokov. Tento čínsko-japonský filozofický smer sa stal v tom čase módny v západnej kultúre, pretože vyhovoval novým formám umenia svojou negáciou všetkých konvenčných foriem uvažovania. Konvenoval im najmä zdôrazňovaním paradoxov a vyzdvihovaním osobného zážitku ako čistej skúsenosti. Tóthovej poetike – z veľkej časti založenej na tvorivej intuícii a inklinujúcej k úspornému minimalizovanému vyjadreniu – musel byť východný ezoterizmus veľmi blízky. Aj jeho výtvarný jazyk, rovnako ako zen, je svojou povahou sotva uchopiteľný a vždy nastoľuje rad ďalších otázok. Nachádza sa vo zvláštnom „medzipriestore" meditácie, kde sa vždy otvára filozofický zmysel „prázdnoty", ktorá sa spája s vierou v osvietenie, prirodzené a okamžité prebudenie – „satori".[4] Umenie nevedie k poznaniu, ale k zážitku oslobodenia-poznania. Koán (kung-an) označuje jednu z metód na prebudenie satori prostredníctvom „prípadu, ktorý má byť rozriešený", kedy dôkaz je neverbálny, intuitívny. „Koán znamená pôvodne ‚prazprávu', dnes to znamená ‚anekdotu starého majstra', či rozhovor medzi majstrom a mníchom alebo otázku, ktorú majster žiakovi kladie, otázku ktorá nemá logické riešenie. Je to základný prostriedok k tomu, aby bolo možné ‚otvoriť ducha pre pravdu zenu'." [5] Vo forme performance realizoval Tóth r. 1977 v tomto duchu *Koán č. 2*, kedy postupne zotieral z predtým popísanej školskej tabule stopy kriedy, pričom sa, paradoxne, neobjavila len čistota tabuľovej černe (evokujúca napokon aj hĺbku vesmíru), ale spolu s ňou sa zintenzívnila aj belosť otáznikov, pripravených k novým otázkam (hlboký vesmír sa sploštil do paradoxu). Zotretím tabule autor nevyčistil len priestor na nové pýtanie sa, ale medzi otázky nanovo zahrnul aj tie, ktorými bola tabuľa predtým popísaná a ktoré zotretie malo zrušiť. Tóth akoby tým potvrdzoval Suzukiho slová o zenovom osvietení, v ktorom „neexistuje obsah, ktorý by sa nechal popísať, zobraziť, alebo intelektuálne osvetliť, lebo zen nemá nič spoločné s myšlienkami a satori je druh vnútorného vnímania – nie vnímanie nejakého zvláštneho predmetu, ale žitie pravej skutočnosti samej".[6] Práve „žitie priamej skutočnosti samej" je aj podstatou fluxusového umenia, jeho akčnosti založenej na bezprostrednej individuálnej (i kolektívnej) skúsenosti. Duchovne blízke sú tomuto východnému ezoterizmu nielen *Dychovky* (1978) – dýchanie do kresieb z bieleho a čierneho tušu, do ktorých Tóth zapojil aj fotografa Tona Stacha a Ľubu Sládekovú, ale aj ďalšie akcie a projekty z konca 70. rokov zvýrazňujúce proces a neuchopiteľnosť javov. Klasickou ukážkou „zvýtvarnenia paradoxu" je napríklad *Stopa* (1971) – prechádzka v zasnеženej prírode v obuvi so špeciálnou podošvou, na ktorej mal Tóth vyrytú vtáčiu stopu, takže jej tvar a kresba zostali v jeho šľapajách nedotknuté.

Otázka stopy, prvodotyku, efemérneho otlačku, ako sme videli, je jednou zo základných premís akčných príspevkov nášho umenia – najmä individuálnych ritualizovaných performances – spojených so svetom prírody. Má svoje významné miesto aj v tvorbe Petra Bartoša i Michala Kerna. Dezider Tóth realizuje v tomto duchu koncom 70. a začiatkom 80. rokov celý rad eventov, konceptov a akcií. Dôraz na funkciu empirických zmyslových dát, najmä na hmat a symbolickú hodnotu prenosu „dotyku" ľudskej dlane (ktorá sa vynára paralelne napríklad aj v Ďurčekovej akcii *NFRMC – Informácia o rukách a ľuďoch*), sa objavuje v Tóthovej intímne koncipovanej *Katedrále* (1980) (dotyku dlane s dlaňou otca, s dlaňou matky, s dlaňou babičky). Téme dotyku bol napokon venovaný aj 3. Posun v byte Vladimíra Kordoša. V *Minútovej meditácii* tu Tóth realizoval nemateriálny, takmer ezoterický prenos informácie: dotyk prstom v otvorenej knihe na strane, na ktorej je reprodukcia otvorenej knihy, ktorej sa prstom dotýka sv. Pavol apoštol, ako ho namaľoval El Greco. No viac, než dotyk knihy, kde je namaľovaný dotyk ruky apoštola, ho zaujalo náhle osvietenie v pohľade nad rozčítaným textom a práve o dotyk s týmto druhom porozumenia mu šlo (nie teda o tautologické predvádzanie, „ukazovanie seba" v „ukazovaní").

Z prenosu informácie formou dotyku vyrastal aj *Transfer* – rituálny dotyk Tóthovej mokrej dlane so semenami trávy a prenos semien do zeme (následné polievanie a čakanie, až tráva vyrastie vo forme otlačku dlane) z marca r. 1980. Okrem symbolického akcentu na oplodnenie, tu autor opäť zdôraznil zmyslovo-empirické zdelenie, ktoré sa špecificky prelína s mystickým, transcendentným aspektom skúsenosti. Okrem hmatu zvýtvarňoval aj zrak ako ďalší zo zmyslov v procese „pozorovania". Konceptuálno-akčný duch (príbuzný napr. Ďurčekovej poetike pozorovania ako elementárneho aktu) „stotožnenia sa" zarezonoval v rámci 4. Posunu v téme *Multiplikácie*, kedy Tóth rozmiestnil na stole zrkadielka podľa fotografie multiplikovaného autoportrétu Marcela Duchampa, okolo stola rozostavал stoličky a postupne si sadal dokola podľa záberu, ktorý určila fotografia M. Duchampa. Multiplikovanosť zahŕňala aj nemožnosť sebavidenia. Predvádzanie predstavovalo „vyvrátenú podobu" fotopredlohy. Tóth si postupne sadal pred rozostavané zrkadlá, aby účastníci mohli v zrkadle uzrieť jeho odvrátenú stranu hlavy, zatiaľ čo on sa im díval tvárou v tvár.

K prechádzkam či pútiam patrí v rámci *Argillie* realizovaný výstup na Rozsutec *Hore, krošňa, hore!* (1978) s detskou školskou tabuľou, kriedou a špongiou na chrbáte, pričom

3. HUIZINGA, J.: Homo ludens, c. d., s. 19.
4. NAKONEČNÝ, M.: Lexikon magie. Praha 1993, s. 329.
5. Ibidem, s. 329.
6. Ibidem, s. 330 .

D. Tóth: **Transfer.** 1980

Tóth vynášal aj slová a nápisy, ktoré na tabuľu písali spoluúčastníci výstupu V. Jakubík a M. Mudroch. Sám slová nevidel, a teda ani nemohol zabrániť, prípadne korigovať to, čím vynášanú tabuľu popísali. Z plánovanej *Nuit argillienne – Hommage à la lumière* (keďže pôvodnú akciu podľa rozoslaných pozvánok P. Restanyho a D. Tótha pozastavila polícia) realizoval len osobný príspevok ako nočnú prechádzku v lese nad Lamačom. Spolu s priateľmi kráčali lesnou tmou a cestu iluminovali dychom – dúchaním do rozžeravených drevených uhlíkov, ktoré každý účastník niesol v dlani. Tóth vždy elementárnym jednoduchým úkonom evokoval bohatú sieť odkazov na historické konotácie použitých symbolických prvkov. Aj oheň má v histórii umenia široké uplatnenie, tu žeravý uhlík v dlani odkazoval najmä na postavu Prométhea prinášajúceho ľuďom oheň ako symbol života i poznania.

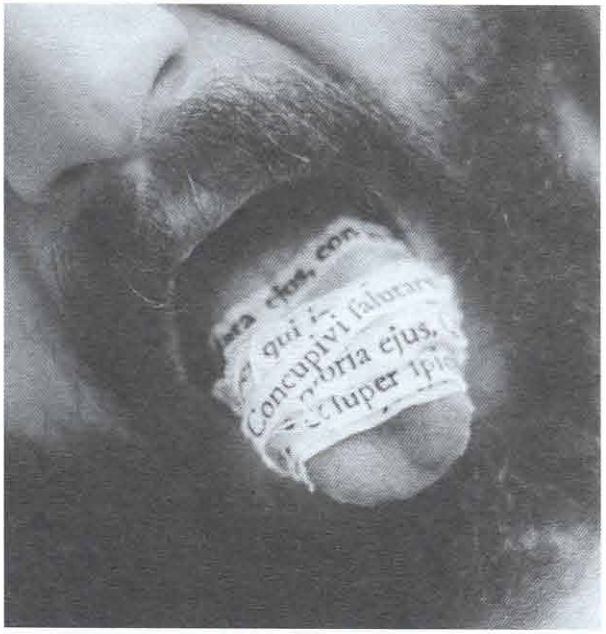
V rámci Terénov r. 1982 Tóth vo svojich *14 zastaveniach* metaforicky oživil ekologickú problematiku a spojil ju s odkazom kresťanskej symboliky „krížovej cesty". V turisticky frekventovanej časti bratislavského lesoparku, na vymedzenom chodníku na trase z Červeného mosta do horárne Kačín sa zastavoval a ošetroval červené turistické značky na stromoch obväzom. Označená značka niesla v bielom obväze mokvajúcu červenú stopu. Toto preorientovanie vtiahlo do hry zraniteľnosť ako spolusprievodcu. Fotozáznamy z každého stromu zhromaždil v knihe, ktorej obálku tvorí reálna kôra stromu s ošetrenou turistickou značkou.[7]

Na pôvodný symbolicko-dotykový *Transfer* nadviazala potom *Púť k milosrdným putám* (Železná studienka, Bratislava, 1984), rituál opäť odkazujúci na rané prehistorické obrady vzývajúce plodnosť zeme, ktorý autor doplnil poeticky koncipovaným libretom: „natri si nohy medom / obuj sa do semien / spojený semenami / spojený so zemou / putuj k prírode." Nohami je človek prirodzene spojený so zemou. Ako je život porovnávaný s cestou, tak nohy hrajú rolu v prenesenom zmysle. Semeno má tiež svoju starodávnu symboliku.[8] Starým zvykom bolo položiť novorodenca do koša s osivom a posypávať ho semenom, aby naň prešla životná sila. Bohatou symbolikou je opradené semeno v kresťanskom náboženstve. Tu v širšej významovej rovine poukazuje tento akčný rituál voľne až na staroveké mystériá, grécke hostiny lásky „agapé", kedy brali muži aj ženy do rúk spermie, dvíhali ich dohora a vzývali modlu. Zo ženy, ktorá pri orgiách otehotnela, vynímali embryo, miesili ho s medom, korením a ďalšími látkami, namáčali do zmesi prst a vkladali si ho do úst.[9] V hlbšom symbolickom zdelení ide o vieru, že v spermate je niečo božské, čo je potrebné vyňať z pozemského plodenia a vrátiť to nebeskému prazdroju a zároveň sa vrátiť k pôvodnej jednote človeka a prírody.

Na akt splynutia činnosti človeka a prírodného deja v „unio mystica" poukazuje aj efemérnejšie vyznievajúci ritualisticky koncipovaný event *Mávanie listom* z r. 1983: po výbere vhodného stromu, „ktorého listy sú stotožnené s jeseňou" (Tóth) autor snímal listy zo stromu, pripútal každý k nafúknutému farebnému balóniku a vypúšťal ich k oblohe. To, čo dovolilo listu odlet, nebol len vietor, ale aj ľudský dych uväznený v balónikoch. A až tento transfer dychom symbolicky umožnil „mávanie tým, čo nás opúšťajú". V tejto jednoduchej akcii autor revokoval aj taoistické presvedčenie, že všetky javy smerujú k určitému neviditeľnému zmyslu, pretože všetko je súčasťou prapôvodnej jednoty, názoru, že všetky veci sú usporiadané podľa akejsi metafyzickej vôle, ktorá je vzdialená reálnej kauzalite modernej prírody. Zároveň akoby tu rezonoval Jungov princíp synchronicity, kde jedinec svojimi činmi realizuje určité nadosobné dôsledky, ktoré sa mu vykazujú ako tajomné signály alebo ako individuálny omen (osudové znamenia).

Na rané mýticky motivované akcie potom nadviazala *Daflorácia*, datovaná 3. jún 1984 – 3. jún 1984 pred n. l., realizovaná ako performance v lesoparku v Bratislave. Hravé alegorické „zbavovanie panenskosti" – „deflorácia" listov kríka zastrúhaným okolo pása priviazaným „dreveným falusom" jednoznačne poukázala na inštrumentárium sexuálnej mágie, na rané iniciačné mystériá „zasväcovania" s jasne vybudovanou, jednoduchou štruktúrou symbolických prvkov v duchu „slávnostnej dramatizácie". Tento „živý obraz" stimuloval prvky magického vedomia a oživoval sexuálny aspekt gnostických mystérií. Okrem sexuálnych konotácií v ňom môžeme

7. V tejto ekologicky vyznievajúcej akcii sa Tóth azda najviac blíži duchovne spriaznenému moravskému umelcovi Janovi Steklíkovi, jeho *Ošetrovaniu lesa* (1970).
8. NAKONEČNÝ, M.: C. d., s. 192.
9. Ibidem, s. 192.



D. Tóth: **Invokácia mŕtvym jazykom / Invocation by Dead Language.** 1989

odhaliť aj poznanie, ktoré čerpá z mýtickej udalosti o Apollónovi a Dafné. Autor akoby ním chcel naznačiť, že umenie (v mýte zastúpené Apollónom) sa prírody nikdy nezmocní, a to, že sa istým počtom zmocnení rado ozdobuje, sa tu ukazuje ako paradoxná zbierka možností. V druhej významovej rovine vychádzalo performance z pojmoslovnej hry, z transformácie deflorácie na „dafloráciu", čo ako hravá manipulácia s dvojznačnosťou ich pojmového obsahu, prirodzene, patrí k Tóthovej poetickej „výbave". Aj v tomto prípade však absentoval dramatický pátos rituálu. Pre Tótha totiž platia Huizingove slová o aplikácii posvätného obradu, ktorý je tu „niečím viac než fiktívnou realizáciou, je viac, než realizáciou symbolickou, je realizáciou mystickou... má však formálne znaky hry." [10] Za príklad významového posunu a inšpirácie dvojznačným obsahom slova možno pokladať aj body-artisticky vyznievajúcu *Invokáciu mŕtvym jazykom* z r. 1989, kedy si Tóth omotal jazyk textilnou páskou so slovami modlitby v latinčine („mŕtvy jazyk") a pokúšal sa o rozprávanie, „artikuláciu". Toto performance, kde narábal s vlastným jazykom ako s ready-made, sa formálne spája s autorovými *Knihami v prenatálnom stave* – špulkami, kosťami, drievkami omotávanými páskami s potlačeným textom z r. 1983.

Ak by to, čo tvorí v Tóthovej aktivite ono nepochopiteľné a tajomné, bolo len spôsobom blízkym zenovému mysleniu a pramýtickým rituálom, musel by prirodzene skončiť ako pseudošaman alebo sa stať praktizujúcim žiakom zenu. Ale skutočnosť, že naďalej zotrval v teréne umenia, je daná najmä tým, že v jeho aktivite je vždy prítomná intelektuálna vrstva komentovania. Tá je aj v tých najvrúcnejších realizáciách. Napríklad v emblematickej *Púti k milosrdným putám*, keď sa autor obúva do semien, nekráča len prírodou, ale sa prejde aj po asfaltke. Týmto nás vytrháva z falošných možností (pretože práve splynutie s prírodou sme stratili). Neoslovuje v nás len niečo „dávne", ale prihovára sa aj k strate, k tomu, s čím žijeme, čoho sme plní. Zaratávanie nemožností je Tóthov spôsob cesty k satori. A to ho odlišuje od autorov, ktorým sa približuje svojimi realizáciami. Tento druh odstupu má, povedané jeho vlastnými slovami, „korene jeho v kresťanskom založení. V tradícii známej od čias patristiky, kedy sa nemožnosť pokladala za jeden zo znakov božskej účasti." [11] Toto je to podstatné, čo by Tóth nikdy nevymenil za radikálnejšie riešenia, aj keď ho jeho intelektuálna výzbroj k tomu neraz ponúkala.

Paralne, od počiatku, Tóth rozvíjal aj druhú líniu svojich akcií, ktoré sa viažu na mesto, urbánne prostredie. Na rozdiel od prvej línie nie sú osobné, nemajú introspektívny ráz tichého dialógu samého so sebou, ale naopak, sú kolektívne, stimulované pocitom spolupatrčnosti istej generačne i názorovo spriaznenej komunity, ktorej manifestačným gestom sa stal v r. 1970 1. otvorený ateliér. Naň napokon nadviazali aj Tóthove aktivity spojené už od r. 1967 s divadlom POMIMO, „divadlom po Einsteinovi", ktoré svojím humorným recesistickým potenciálom nadviazalo na odkaz dada, fluxusové intermediálne eventy a „teóriu relativity". „Musíme, a to celkom exaktne, dôjsť k rovnakému výsledku, ako Albert. Hviezda nie je tam, čo vidíme... Hviezda, skutočná hviezda je kúsoček, kulilinček... Pomimo... Zdá sa Vám, že idete za svojim cieľom a v skutočnosti idete... pomimo. Niekedy tak pomimo, že už je to cieľ niekoho iného. Nebezpečie číha aj na divadlo. Už dávnejšie si to všimol zakladateľ Merz divadla Kurt Schwitters... Aká je úloha našej generácie? Dali sme si ju. Lúč je lúč, uhne si pomimo, ako má vo zvyku. Tesne predtým však, aj my uhneme o rovnaký kúsok... Pomimo. Princíp relativity. Einstein... priamo do našich očí bije hviezda! V tom

D. Tóth: **Divadlo / Theatre POMIMO. Byt / the flat of D. Tóth.** 1977. Bratislava, 10. výročie divadla POMIMO, divadla po Einsteinovi

10. HUIZINGA, c. d., s. 20.
11. Z osobného rozhovoru s autorom.

je naša viera. Preto dnes, čokoľvek urobíme, čokoľvek povieme a čokoľvek uvidíme, bude - na zlosť bludným, uhýbavým svetielkam - trošku pomimo." [12] POMIMO, ktoré vyrástlo na báze študentskej iniciatívy, združovalo ľudí „rovnakej krvnej skupiny" (okrem D. Tótha v jeho rámci pôsobili Dušan Grečner, Dušan Kállay, Peter Ondreička, Eva Cisárová, Zita Barčiaková, Otis Laubert, Ďuro Maták, Jano Mikuška, Jano Kudlička, Elena Havajová). Prvé tri hravé, sčasti improvizované predstavenia (*Príchod, Pojednanie, Prechod*) realizovali r. 1967 v školskom ateliéri v budove Slovenského národného múzea v Bratislave. Aktivity divadla POMIMO sprevádzané literárnymi vyhláseniami D. Tótha, ale i D. Grečnera, evidentne ironizovali fenomény „generačného poslania", dobovej spoločensko-politickej situácie, kultúrnych klišé (napr. „mythizáciu", „demythizáciu"): „Divadlo za dobu svojej existencie neuviedlo ani jedno predstavenie, nevytvorilo ani náznak ‚mythu', čím sa dostalo do čistej polohy pomima." [13] Pri príležitosti 10. výročia založenia divadla, deň pre vstupom do Tóthových „Kristových rokov", dňa 12. marca 1977 uviedli hru *Vrece* (D. Tóth, D. Grečner, R. Sikora, P. Thurzo), v rámci ktorej sa Otis Laubert predstavil ako nahý s telom popísaným názvami odevu „nohavice", „rukáv" a pod.

Inklinácia ku kolektívnym aktivitám stimulovala Tótha aj k prezentáciám tvorby priateľov v rámci *Depozitu* (v jeho ateliéri na Moskovskej ul.) a od r. 1979 do r. 1986 k organizovaniu kolektívnych *Majstrovstiev Bratislavy v posune artefaktu.* Ich základom bola popri probléme manipulatívnej práce s objektom často Tóthovi bytostne vlastná poetická metafora, ako napr. v jednej z prvých realizácií *Jedlé rukavice* - keď v mrazivý zimný deň r. 1971 ponúkal upečenú rukavicu zo zemiakového cesta, ktorá sa nastokla na ruku a ešte teplá obhrýzala.

D. Tóth: **Sláčiky pre / Bows for P. Ondreička.** 1971. Bratislava

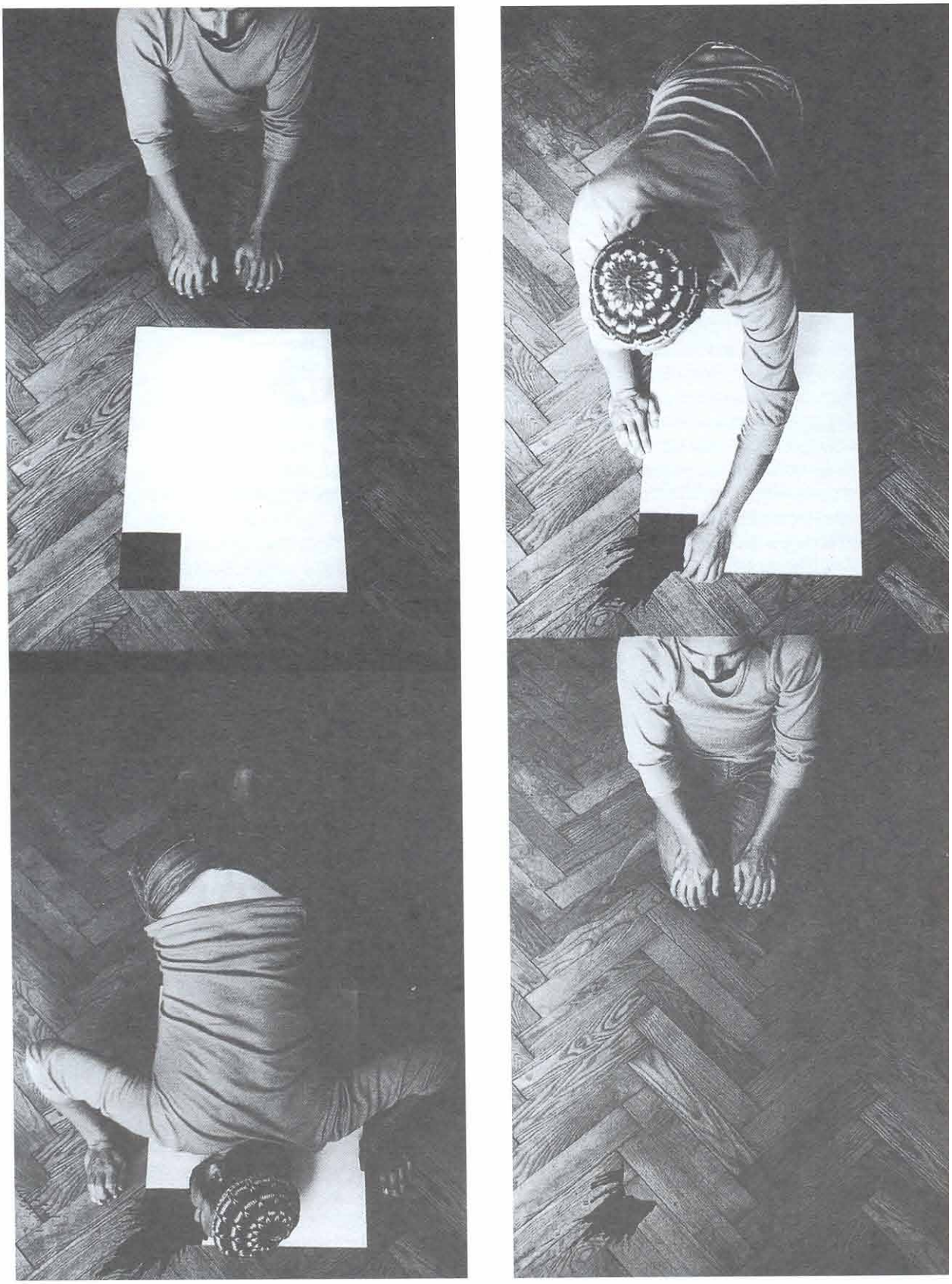
Mnohé plánované akcie a performances pre mestské prostredie zostali, rovnako ako v prípade „prírodných", len v koncepte alebo ich autor realizoval bez fotodokumentácie, ktorej neprikladal pôvodne (rovnako ako mnohí iní) nijaký význam. Jednu z prvých kolektívnych akcií predstavujú r. 1971 svadobne ladené *Sláčiky pre Petra Ondreičku* - vyhrávanie na plechových hračkách huslí s maskami na tvárach pred Modrým kostolíkom v Bratislave, v ktorom sa ženil spolužiak (1. husle D. Tóth, 2. husle Jozef Dorica, 3. husle Otis Laubert, 4. husle Igor Minárik.). S husličkami obstúpili novomanželov a iba výkriky prinášal D. T., ktorý oznamoval začiatok novej pesničky, prerušoval monotónne vŕzganie bez konca a bez začiatku. Nadviazala na ňu uličná intervencia realizovaná pod názvom *Konceptaranžmá* z r. 1971 v spolupráci so Svetozárom Mydlom. Podľa libreta pred troma výkladmi holičstva a kaderníctva na námestí SNP, Kúpeľnej a Štúrovej ulici v Bratislave bol za prítomnosti kamarátov prečítaný parodický manifest, v ktorom sa reagovalo na aranžérske umenie výkladov, ktoré pre jednotlivé kaderníctva sami pripravili. Akcia verejného „čítania" pôsobila v ovzduší začínajúcej totality ako šok. Výklady museli byť na nátlak verejnosti po troch dňoch zrušené. Touto uličnou udalosťou predjímali neskoršie pouličné akcie Ľ. Ďurčeka a Budajovej skupiny *DSIP*.

Požiadavka výberu zaujímavého miesta (ktoré má svoj „obsah"), kde sa piece bude konať,, ako ju deklaroval Claes Oldenburg už v raných formách happeningu (materiál je druhý a hráči až tretí determinujúci faktor) sa u nás, najmä po r. 1972 splniť prakticky nedala. Všetky akcie sa museli konať „nelegálne" - mimo galérií, verejných mestských priestorov, boli ad hoc vyhostené do exteriéru, mimo mesto, do prírody, prípadne na opustené staveniská.

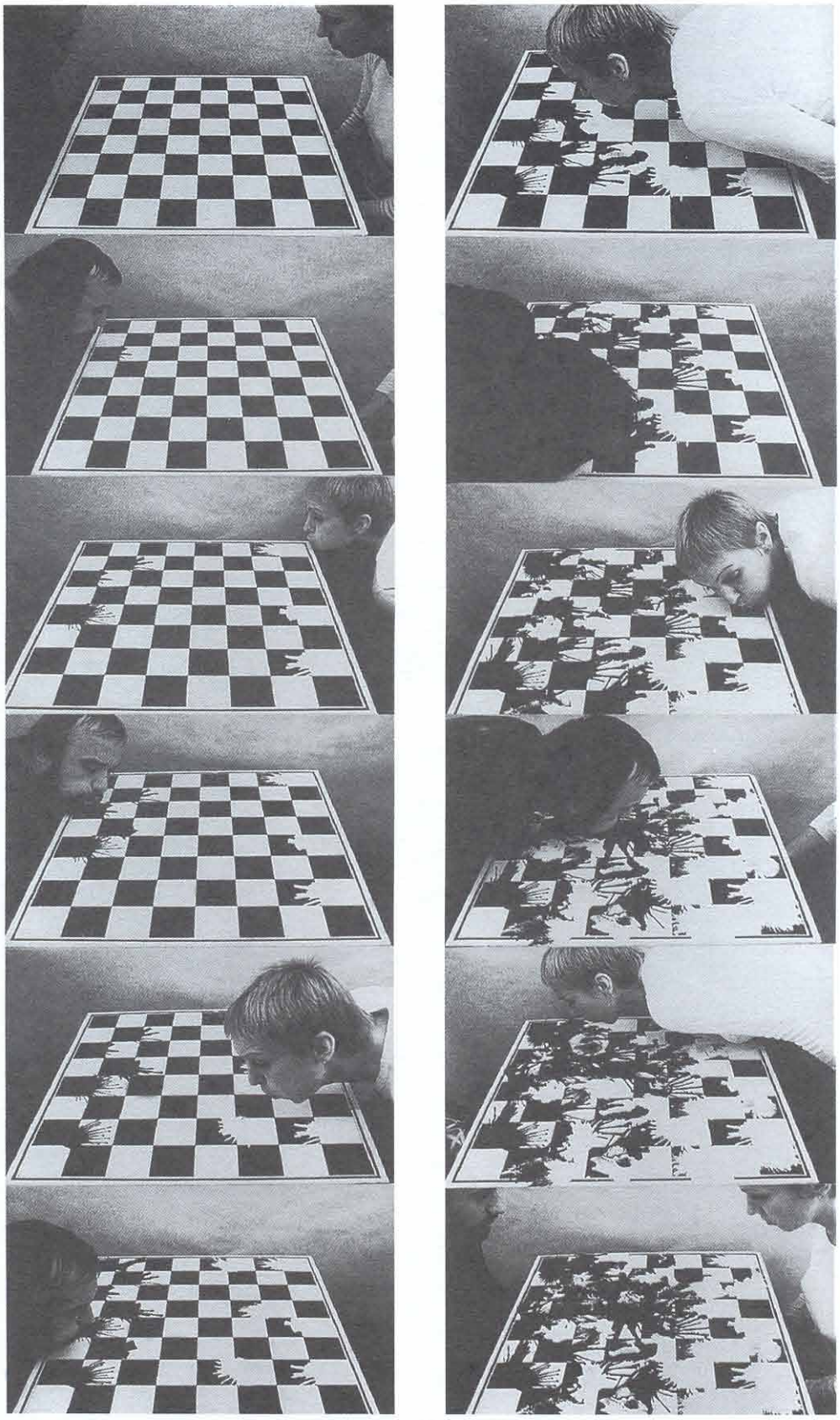
V r. 1982 realizoval Tóth vo svojom byte na Moskovskej ulici v Bratislave performance *Konfekcia pre básnika*, ktoré opakoval po celé 80. roky. Presne v duchu scenára zakázaných akcií očakával ohlásenú návštevu odetý v bielom pracovnom plášti na chrbte s namaľovaným červeným štvorcom: počas „prezentácie tvorby" vyzlieka plášť, pod ktorým má bielu košeľu a na nej ten istý štvorec, ale už s mokvajúcimi okrajmi, po chvíli vyzlieka aj košeľu, pod ktorou má biele tričko a na ňom štvorec rozpitý do škvrny, ďalej vyzlieka aj tričko, na tele mu zostáva len biele tielko a na ňom červená škvrna. Znak červeného štvorca, odkazujúci svojimi konotáciami na dejiny umenia (Malevičov suprematizmus, predovšetkým *Čierny štvorec na bielom pozadí*, Van Doesburgov *Concret art* a pod.), ale i na krvavé znamenie, je tu posunutý z roviny výtvarnej a teda „konvenčnej", do roviny komunikačno-symbolickej, arbitrárnej, „znamenia vypáleného až na kožu", stáva sa súčasťou magickej operácie vyzliekania, „obnažovania podstaty", ktorá je „tá istá". Na rituál poukazuje opakovanie určitých úkonov určitým spôsobom a v určitých sekvenciách, ktoré gradujú až k záverečnému momentu.

Akčné aktivity, bytostne späté s mýtmi a rituálmi, v ktorých sa v špecifickom výrazovom minimalizme prelína empirické s mystickým, konceptuálne s výtvarným sprevádzajú Tóthov výtvarný prejav aj neskôr a presahujú nami sledovaný časový horizont vymedzený rokom 1989.

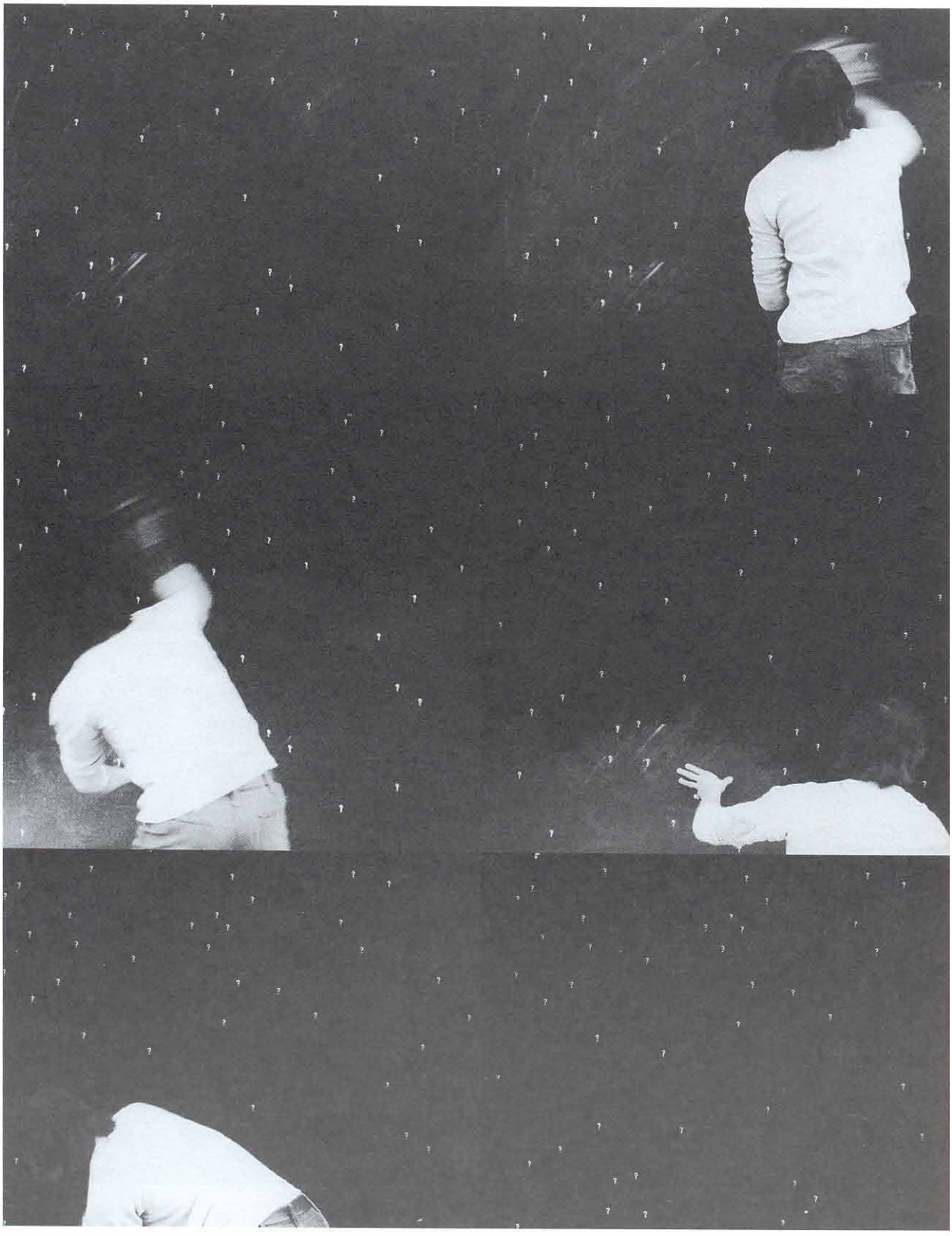
12. Z vyhlásenia programu a cieľov divadla POMIMO. In: Archív autora.
13. Ibidem.



D. Tóth: **Dychovky / Blow Bands.** 1978

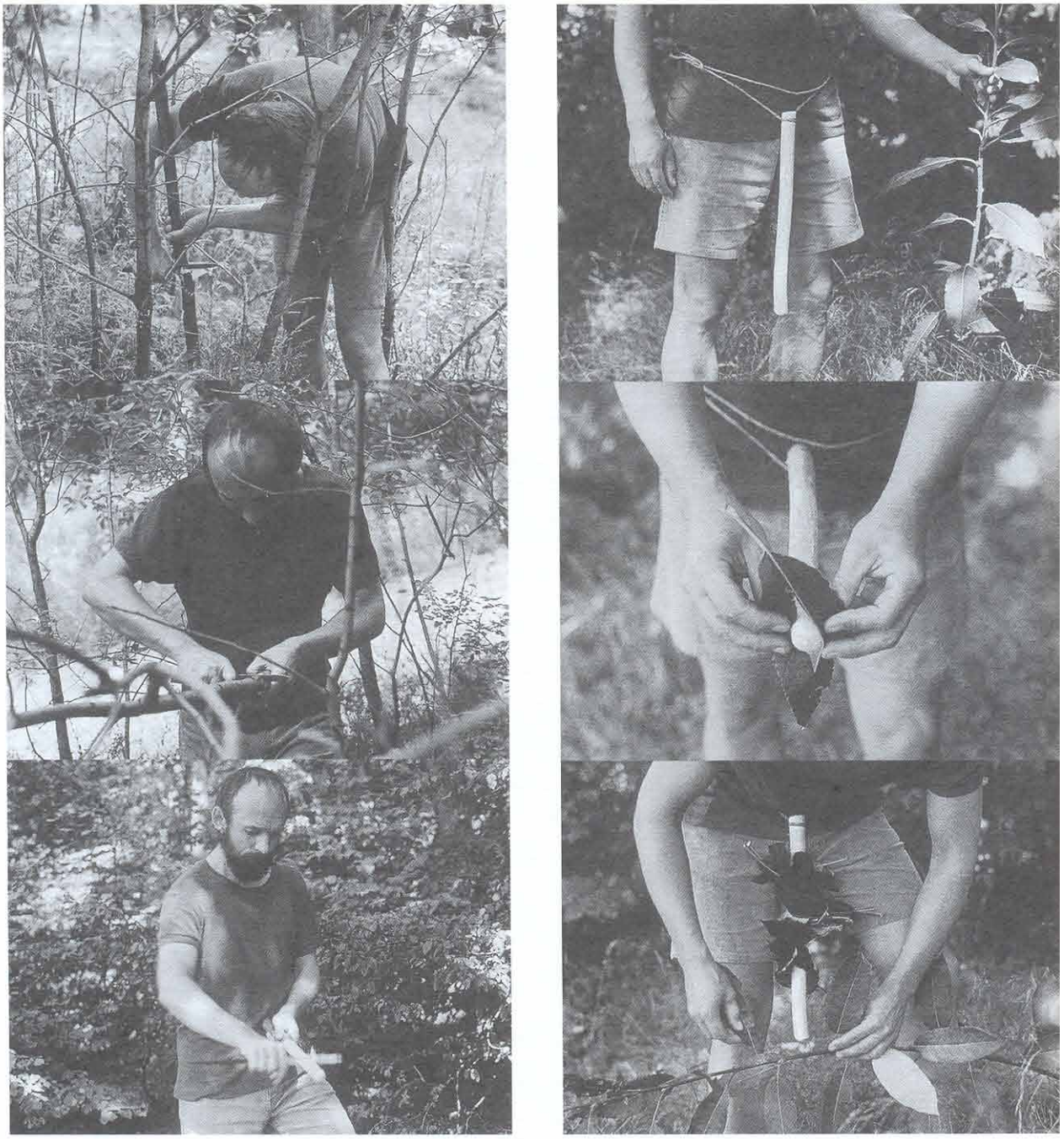


D. Tóth: **Dychovky / Blow Bands.** 1978



D. Tóth: **Koan II.** 1977

D. Tóth: **Púť k milosrdným putám / Pilgrimage to Merciful Yoke.**
1984. Bratislava, Železná studienka



D. Tóth: **Daflorácia.** 1984. Bratislava

# VLADIMÍR KORDOŠ

Kordy

Ak v súhlase s definíciou pojmu Ortegu Y Gasseta vnímame generáciu ako skupinu ľudí, „predstavujúcu istú vitálnu hladinu, vymedzujúcu životný pocit...", potom môžeme Vladimíra Kordoša prehlásiť za typického predstaviteľa svojej generácie,[1] ktorá sa spontánne prihlásila k novým tendenciám prípravou 1. otvoreného ateliéru r. 1970. Kordoša už vtedy priťahoval kolektívny spôsob tvorby, už vtedy akoby bol pripravený nenásilne „rozpúšťať" svoju vlastnú osobnú a umeleckú identitu v splynutí s inými, už od počiatku sa teda v jeho smerovaní vynárala inklinácia, ktorá sa v jeho neskorších prácach ukázala ako kľúčová.

Rovnako ako mnohých iných jeho generačných súputníkov aj jeho maliarske počiatky čoskoro ovplyvnil základný trend doby – vzájomný prienik médií, analýza výtvarných prostriedkov, nové časopriestorové a interaktívne kontexty výtvarného diela. Podrobnú deskripciu akčnej tvorby v prepojení s inými tvorivými momentmi prinášajú štúdie v autorovom monografickom katalógu (najmä text R. Matuštíka).[2]

V septembri r. 1970 sa Kordoš zúčastnil na Bartošom organizovanej „puerillnej" kolektívnej *Činnosti v piesku a blate* na Dunajskom ostrove. Pri tejto inštinkty uvoľňujúcej „práci" s prírodnými materiálmi, ktorá prebúdzala dávne skryté biologické i fyzické spojivá medzi človekom a zemou, sa stretol s príbuzne výtvarne naladenými rovesníkmi, najmä s Mariánom Mudrochom. Hravosť metódy a nenápadnosť použitých prostriedkov sa stala hlavným motívom ich spoločných, vedno s Viliamom Jakubíkom koncipovaných, zvyčajne dočasných alebo efemérnych projektov. V tomto duchu participovali aj na kmeňovom podujatí, 1. otvorenom ateliéri, kde za „bránou domu" na *Upravenom záhone* všetci traja zrealizovali improvizovanú symbolickú poctu akčno-gestickému maliarskemu prejavu. Ak vyjdeme zo svedectva E. Sikorovej, tak na „uhladený pás zeme vymedzený plastovými pologuľovými výliskami, ktoré boli naplnené farbou a pripravenými kuchynskými naberačkami, sa mohol návštevník... podpísať. Alebo si vyskúšať maľbu liatím, striekaním, telom, rukou, nohou,

/. Kordoš: **Otrok / Slave.** 1985

1. ORTEGA Y GASSET: Úkol naší doby. Praha 1969, s. 9.
2. MATUŠTÍK, R.: Vladimír Kordoš. Katalóg výstavy v GMB. Bratislava, 16. 9. – 31. 10. 1999, s. 3-51.

alebo zafarbiť čosi iné..." [3] Táto poloha evokuje akčné gestá, ohňové maľby a „pinceaux vivants" Yvesa Kleina, pre ktorého bola maľba dovtedy niečo ako „okno vázenia, za ktorým línie, kontúry, formy a kompozícia sú determinované prepážkami".

Na 1. otvorenom ateliéri sa predstavili aj akčným environmentom založeným na práci s dotvoreným a multiplikovaným ready-made. Detské hračky – mechanické žabky spočiatku zoradené na „štartovacej čiare" mali na chrbte nalepené jednotlivé písmená slova *Czechoslovakia*, a po nakrútení kľúčikom sa rozskackali rôznym smerom. Okrem tejto jednoznačnej spoločensko-politickej metafory evokujúcej ešte dozvuky r. 1968 sa všetci traja autori predstavili interiérovou *Poctou Royovi Lichtensteinovi*, ktorá hravo ironizujúcou animáciou posúvala pop-artovú ikonickosť rešpektovanú umelcami 60. rokov do nových časopriestorových súvislostí i ikonografických významov. Tradičné komiksové políčko používané týmto umelcom tu vytváral výrez dverí a namiesto typického rastra ho vypĺňala priesvitná roleta vyrobená z ultrafánu, ktorú pomaľovali bodkami ružovej farby. Za ním sa črtal obraz živej stojacej dievčiny, ktorá namiesto komiksového obláčika s banálnym textovým sloganom pred ústami držala detský bublifuk a púšťala z neho mydlové bublinky. Potom sa sklonila, vytiahla roletu a gestom ruky pozvala divákov do miestnosti.

Pretavenie podnetov predchádzajúcej generácie v ľahkom, diskurzívnom „posune" a vymedzenie znakov novej nastupujúcej vekovej vrstvy smerom k perzifláži, dokladá aj Kordošova vlastná individuálna realizácia, *Monotónna pocta Caesarovi Baldaccinimu*. Išlo o kubusovú kompresiu z plechoviek, evokujúcu Césarov spôsob vytvárania plastík stláčaním kusov šrotu a rozličných konzerv (napr. sardinkových škatuliek v *Raňajkách pod širým nebom* z r. 1957), ale i jeho metódu apropriácie a procesu deštrukcie.[4] Aby Kordoš evokoval aj Césarovu inšpiráciu – americkú priemyselnú metódu tlaku, ktorou sa spracovával kovový šrot do kubusov rozličnej váhy, vtipne, prostredníctvom magnetofónovej nahrávky doplnil objekt o „zvukovú správu o procese prípravy objektu – slučka audiozáznamu monotónne reprodukovala zvuky umývania plechoviek vo vani, sypania do stroja, lisovania a napĺňala priestor konkrétnou zvukovou situáciou šrotovne..." [5] Ak si všimneme dátum, uvedomíme si, že Kordoš vytvoril svoju kompresiu o 10 rokov neskôr, viac-menej pri príležitosti 10. výročia Nového realizmu. Je to prvý akustický objekt v našom umení, reagujúci na akustiku výrobného procesu, ktorý odkazuje ešte na futuristické hlukové nástroje, najmä filtre a akustické lieviky Luigi Russola. V myšlienkovom jadre Kordošovej kreácie sa však skrýva aj upozornenie na odlišnú situáciu umenia u nás a vo svete, zámerný paradox: zatiaľ čo Césarove kompresie sú výrazom vzrastajúcej prosperity kapitalistického sveta, obrazom kolotoča nenásytnej spotreby, aspektom deštruktívnej polohy umenia v obrannom postavení, Kordošova kompresia je ironizujúcou metaforou márneho úsilia krajín socialistického bloku, ktoré heslami o hospodárskom úspechu a napredovaní zakrývali nedostatok tovaru a hlad ľudí po všetkom, čo pochádzalo zo Západu. Jeho „kompresii" predchádzalo pracné zháňanie plechoviek od Coca-Coly, ktorá sa v tom čase dala zadovážiť len ako luxusný tovar v Tuzexe a v niektorých hoteloch. Konštitutívne črty doby sa tu vyjavujú cez odkazy na „inú kultúru", umelec ako citlivý filter zaznamenáva odlišnosť spoločenských systémov, premietnutú do jednoduchej pravdy: keď dvaja robia to isté, nie je to to isté.

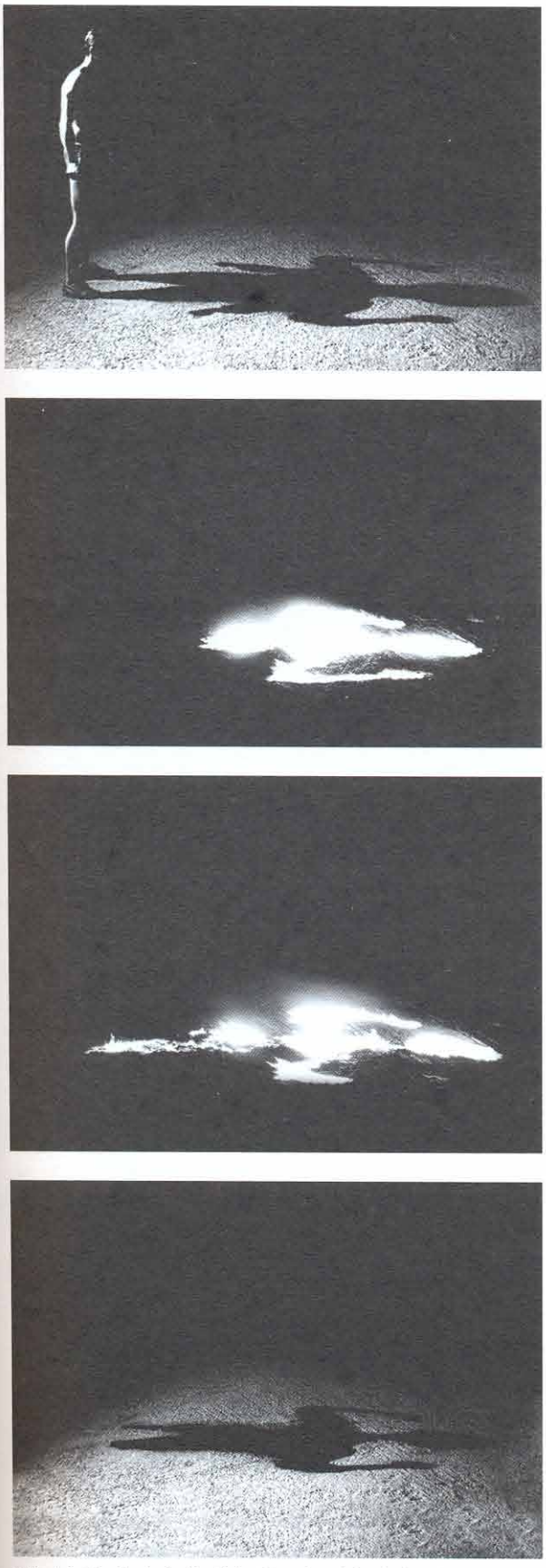
Koncom r. 1970 sa Kordoš zúčastnil na výzvu Milana Adamčiaka kolektívneho vianočného projektu *Pax et gaudium*. Tentoraz proklamované hodnoty mieru a radosti spojené s tradičnými kresťanskými oslavami narodenia Ježiška, pretransformovanými vtedy politickou ideológiou do „sviatkov zimy", stimulovali Kordoša, Mudrocha i Jakubíka k prostým hravým aktivitám. Obradným vyzdvihnutím sviatočnej chvíle pripomenuli duchovné a etické hodnoty, ktoré akoby sa pod tlakom bezohľadnej sekularizácie zo všedného života vytratili. V rámci výletu do prírody, ktorá – vzhľadom na symbolické hodnoty Vianoc – je rovnako „rýdza a nevinná" (J.-J. Rousseau), vyzdobili Kordoš spolu s priateľkou priamo v lese malý ihličnatý stromček. Tento akciou oživený ready-made signalizoval definitívne „odstrihnutie sa" od pop-artovej naratívnosti i novorealistickej proklamatívnosti umeleckého gesta, narastajúci trend k bezprostredne akčnosti, k neokázalému prepojeniu umenia a života. Tieto momenty zazneli aj v kolektívnom príspevku pre Mlynárčikovu akciu *Deň radosti / Keby všetky vlaky sveta...* z r. 1971. Na jednej zo zastávok vláčika Gondkuľaku, vtipne označenej *Jakubíci-Kordoši-Mudroši,* zakopali do zeme tito traja autori fľaše s rozličnými nápojmi, z ktorých mohli prítomní piť cez sklené rúrky, netušiac, na aký nápoj natrafili.

Akčnosť a narastajúci podiel zjatrenej duchovnej i fyzickej sebareflexie vysúvali Kordošovu tvorbu čoraz viac smerom k využitiu vlastného tela ako výrazového prostriedku. Inklináciu k body-artovej performance naznačili už elementárne telové pózy pripomínajúce prácou s rukami a tvárou podobné kreácie Vita Acconciho, ale i fotografické autoportréty poznačené grimasami a agresívnymi zásahmi, napríklad strieľaním zo vzduchovky. Strieľanie síce poukazuje na novorealistické súvislosti, a síce na akčné metódy Niki de Saint Phalle,[6] jej reliéfy poznačené zásahom z pušky však nahradil v Kordošovom prípade obraz vlastnej tváre, subjekt tvorby sa tu teda stal jednoznačne aj jej objektom.

Pupočná šnúra maliarskeho východiska však akoby Kordoša nikdy celkom nepustila z teritória klasických hodnôt umenia. Akoby hlboko v jeho orientácii driemalo silné puto k médiu maľby, k jej histórii, technikám a ikonografii, spytovaniu hraníc dosahu jej kultúrnych významov. Čoraz viac inklinoval k dialógu s dejinami umenia formou interpretácie. Prirodzenú formu rozvíjania tejto cesty predstavovali aj *Majstrovstvá Bratislavy v posune artefaktu,* organizované od r. 1979 D. Tóthom (ktorými r. 1979 nadviazal na akciu *Privlastnenie* z r. 1972 od V. Kordoša, M. Mudrocha, S. Mydla a P. Meluzina, kedy každý vytvoril parafrázu a kópiu diela R. Lichtensteina). Posuny sa sústreďovali na rozličné formálne i obsahové aspekty umenia, ktoré podnecovali problém výtvarnej interpretácie a intelektuálno-tvorivého zmocnenia sa danej témy.[7]

Kordoš sa v rámci interpretácií stal predstaviteľom špecifických, hravých travestií na rozhraní performance a insceno-

3. SIKOROVÁ, E.: C. d., s. 14.
4. Podobné kvádre vystavil César r. 1960 na 16. parižskom Salon de Mai, 8. 5. 1960. Niektorí kritici nazvali tieto práce anti-umením. Vehementne ich obhajoval len Pierre Restany. Podľa neho zaujal César svojimi kompresiami stredové postavenie medzi prázdnom *Le Vide* Yvesa Kleina (1958) a plnosťou *Le Plein* Armana (1960).
5. SIKOROVÁ, E.: C. d., s. 16.
6. Dvanásť strieľaní uskutočnila v rokoch 1961–1963, prvú r. 1961 v okolí Stockholmu pri príležitosti výstavy Le mouvement dans l 'art, organizovanú W. Sandbergom a P. Hultenom v Stedelijk Museum v Amsterdame. Seansy strieľania boli pre ňu „pohrebnými rituálmi bez obetí." In: FRANCBLIN, C.: Les Nouveaux realistes, Paríž 1997, s. 115.



V. Kordoš: **Pálenie vlastného tieňa / Burning of One's Own Shadow.** 1985

vanej fotografie, ktoré popri mimetických ašpiráciách skúmali aj formálne vlastnosti tela v priestore a čase. Sú založené na zmene identity niekoľkých prvkov v danej schéme a rozširujú portrétne kvality tradičnej pózy a gesta do polohy „živého obrazu" – „tableau vivant". (Pojem, ktorý použil Jannis Kounellis, keď prezentoval práce, ktoré kombinovali animovanú a neanimovanú sochu). Východiskom sú známe obrazy starých majstrov, najmä interpretácie podľa Velázqueza (*Obed*, 1980) a Caravaggia (*Chorý Bakchus*, *Chlapec s košíkom ovocia*, 1980; Narcis, 1981, fotograficky zaznamenávané zväčša Jánom Krížikom a neskôr aj P. Geržom na film). Svojím stvárnením evokujú „frozen performances" (zmrazené performances), termín ktorým Kounellis označoval svoje akčné environmenty metaforicky ilustrujúce komplexnosť myšlienok a zážitkov sprostredkovaných prostredníctvom dejín umenia.[8] Výrazovo sa blížia aj k performances Luigiho Ontaniho, personifikujúcim postavy z klasických malieb.[9] Zaujímavým príkladom akčnej parafrázy zachytenej v štyroch časových fázach je najmä *Návrat strateného syna* podľa Rembrandta. Aktérmi tohto „oživeného obrazu" sú štyria výtvarníci oblečení do kostýmov na spôsob starozákonných postáv (Kordoš, M. Meško, P. Meluzin, L. Vančo, doplnené vtedajšími študentmi E. Chmelovou a A. Votavom). Aj iné Kordošove akčné reinkarnácie sú založené na historických postavách mytologických či biblických hrdinov, ktorí dnes už predstavujú vžité archetypálne hodnoty a symboly nášho správania. Akoby prostrediu emocionálneho schematizmu obdobia normalizácie sýtenému ideológiou komunizmu – povoľujúcemu vo výrazovej rovine nanajvýš podivnú zmes modernosti a socialistického realizmu – čelil autor presunom k umeleckému odkazu minulosti. Nanovo kriesil a organizoval privlastnené „umelecké obrazy" ich obohatením o rozporuplnú identitu svojej súčasnosti. Akoby v chef d'oeuvres renesancie a baroka, v obrazoch starých majstrov nachádzal stratenú pôdu kultúrnej opory, vzorce a „kadluby" pre vyvolanie emocionálneho náboja a výrazovej sily. Rátal pritom s vyspelým divákom, s jeho znalosťou umenia a spoluúčasťou. V súvislostiach hravých travestií, v symbolickej reprezentácii „zrkadlenia", ktoré majú veľmi blízko k divadlu a hernému aktu, s nimi narábal ako s „kultúrnymi imobíliami".[10]

V *Salome* (1983) oživil Kordoš biblický mýtus o dcére Herodiady a Heroda Filipa, ktorá tancovala počas hostiny pred Herodesom Antipom a navedená svojou matkou ho požiadala o hlavu Jána Krstiteľa (*Mk 6, 21-26*). V stredovekom umení Salome zvyčajne predvádzala akrobatický postoj na rukách. Neskôr ju umelci zobrazovali, čiastočne zahalenú, ako tancuje. Často sú prítomní hudobníci, hrajúci zvyčajne na píšťalu a tamburínu. Kordoš zinscenoval mýtus v akčnej podobe vychádzajúc z obrazu Franza von Stücka. Ikonografickú schému posunul do oblasti hry ako spontánne konanie rozčlenené niekoľkými základnými pravidlami: postava Salome ožila v kostýme baletky tancujúcej na hudbu z rovnomennej opery Richarda Straussa z r. 1905. V závere tanca Kordoš priniesol hlavu Jána Krstiteľa na mise vo forme aspikového odliatku svojej vlastnej tváre, ako akýsi ekvivalent „posmrtnej

7. 9 mesačné *Majstrovstvo Bratislavy v posune artefaktu* 8. marec (MDŽ) – 6. december (sv . Mikuláš). Tóth dal aktivite, ktorá sa konala v rôznych ateliéroch a bytoch, názov *Posun*. Každoročne určoval témy a zabezpečoval organizáciu. V r. 1986 vydal samizdatom Súpis autorov, diel a akcií 1979–1986.
8. Pozri bližšie: GOLDBERG, R. L.: Performance Art, c. d., s. 170.
9. Napr. *Sv. Sebastián* alebo *Aprés J. L. David* 1974, ibidem, s. 171. Treba však pripomenúť, že „živý obraz" na javisku podľa známeho obrazu Lucasa Cranacha *Adam a Eva* realizoval už r. 1924 v rámci baletného predstavenia *Relache* na hudbu Erika Satieho Marcel Duchamp (v postave nahého Adama).

masky". Tým symbolicky prevzal na seba „údel obete" z rúk fatálnej ženy a významovo tak obohatil starozákonný výjav o latentné erotické konotácie. Celý akt nadobudol „odliatím " do jedlej podoby tváre pečať hravosti násobenú ďalšími pudingovými a aspikovými odliatkami, ktoré diváci „dematerializovali" zjedením. (Len okrajovo treba upozorniť na „soft" prístup, ak porovnáme túto performance s Michelom Journiacom, ktorý ponúkal hosťom puding vyrobený z vlastnej krvi.)

Z performerov Kordoš v našom prostredí v podstate ako prvý zapojil do akčného diania baletný, tanečný pohyb (svoj vlastný i cudzí). Týmto sa jeho akčné príspevky vyčleňujú v tom čase z domáceho kontextu. Okrem stimulu rodinného zázemia (matka bola tanečnou primabalerínou)[11] sa tak otvára súvislosť až k Rauchenbergovým a Merce Cunninghamovým kreáciám americkej performance prelomu 50. a 60. rokov. Zmysel pre využitie vlastného tela ako média pohybu v kontraste k statickej nehybnosti klasického artefaktu – odliatku Michelangelovej sochy, sa potom presadzuje v performance *Otrok* z r. 1985, v mimetickom dialógu „aktu s aktom" oživenom svetlom. Tanečnicu evokujúcu helenistickú sochu v pohybe Kordoš zapojil aj do *Performance pre Rudolfa Filu* z r. 1984. Tu napodobnil typické široké štetcové trajektórie v obrazoch svojho učiteľa pásmi bielej stuhy, ktorou prekryl a „zauzlil" jej postavu v rôznych pózach. Podobný problém evokácie „gestickej premaľby" širokými pruhmi sa objavil už v *Pocte Rudolfovi Filovi*, interpretácii Goyovej Maje, ktorú realizovali spolu s Matejom Krénom v r. 1982.[12]

Okrem postáv známych z dejín umenia oslovil kolektívne cítiaceho a altruistického Kordoša aj odkaz, kultúrny význam a symbol klasických inštitúcií ako záruky rozvoja myslenia a kontinuity poznania. V akčnej „animácii" zachytenej na film, vychádzajúcej z fresky Raffaelovej *Aténskej školy* (1510–1511), vzdal r. 1981 hold nadčasovej korporácii s jej autonómnou hodnotou vo sfére umenia. Postavy filozofov vo veľkorysej kompozičnej osnove scénicky rozohranej dišputy nahradil konkrétnymi ľuďmi, zväčša priateľmi – výtvarníkmi a študentmi školy, pričom naaranžoval celý, postupne rozpohybovaný výjav do vestibulu ŠUP-ky. Transponovaním symbolu starovekej vzdelanosti, reflektovaným už v renesancii do priestoru svojej „alma mater", tak hravo aktualizoval jej miesto v živej súčasnosti. Prostredníctvom akcie sa mu podarilo zároveň symbolicky naznačiť aj čulosť duchovného života neoficiálnych umeleckých zoskupení prežívajúcich v normalizačnej izolácii, v prostredí popierajúcom a devastujúcom humanistické dedičstvo európskej kultúry, podčiarknuť schizofréniu zakódovanú do kultúrneho diania.

Dokladom, že film a video mu umožnili revokovať predtým statickú scénu v časovo štruktúrovanej, až k záverečnému vyvrcholeniu gradovanej performance, je *Pocta Messerschmidtovi* (1989, Festival alternatívneho umenia, Nové Zámky). V body-artovej kreácii v nových časovopriestorových a situačných kontextoch tu Kordoš postupne, pred očami nič netušiacich divákov, opúšťal svoju fyzickú identitu, stával sa „umeleckým dielom" a zároveň inou bytosťou, preberal na seba charakteristické morfologické znaky barokovej plastiky. Jeho motivácia vyvierala zvonka – uchvátením charakterovými hlavami, sochárskym odkazom F. X. Messerschmidta a zároveň zvnútra, z potreby odhaliť umeleckú i ľudskú príbuznosť duchovného ťažiska svojej existencie. Po úvodnom predčítaní textu o F. X. Messerschmidtovi (z monografie M. Pötzl-Malíkovej) a projekcii charakterových hláv na archy bieleho papiera si vyzliekol košeľu a pasívne sa podriadil procesu strihania dohola najatou kaderníčkou. Akoby sa naplno prebudila po celý čas latentne driemajúca inklinácia k mimetickej deformácii vlastnej tváre pomocou grimasy, známa z jeho fotografických autoportrétov z konca 70. rokov. Strihanie dohola (vždy evokujúce tak trocha aj verejnú potupu) až po záverečnú holú lebku lesknúcu sa ako hladký povrch olovenej plastiky akoby zároveň postupne obnažovalo aj jeho druhú, skrytú identitu. Po nadýchnutí sa čpavku nastal moment „prevtelenia", stotožnenia sa v dramatickom zmraštení tváre do troch charakterových typov Messerschmidtových hláv (1. *Kýchajúci* 2. *Prosťáčik najväčšieho zrna* a 3. odliatok – výrazovo najexpresívnejší, sprevádzaný zvukovými efektmi – po nadýchnutí dráždivých látok). V záverečných troch grimasách tak vyvrcholil zmysel pre sebapotlačenie, sebairóniu, ale aj úsilie o ľudské a umelecké splynutie so subjektom a duševným rozpoložením barokového umelca. Kordošove „prevteľovania" sú dôkazom, že „v postmodernizme sa stali imaging (vytváranie obrazu o sebe samom, vytváranie obrazu samého seba) a jeho sprievodný jav ghosting (predstieraná, prevzatá existencia – nie vlastný ozajstný život jedinca) dominantnými modusmi chovania." [13]

Kordoša však zaujalo aj iné, od kontextu dejín umenia odpútané, civilnejšie akčné dianie, v ktorom ožila hravosť jeho raných akcií i zmysel pre ironickú hyperbolu, pre „meeting place" ako platformu vzájomného preľnutia medzi umením a životom. V r. 1981 sa invenčne zapojil do viacvrstvovej členitej športovej akcie Petra Meluzina *UFOtbal*, kde zastal úlohu „vedúceho tajomníka" súperiaceho tímu TJ Superboys SŠUP a tvorivo participoval na niekoľkých tvorivých vstupoch (uvítací ceremoniál, výzdoba priestorov, záverečné udeľovanie cien a pod.).

K civilne orientovaným akciám sa radia aj eventy a pieces v prírodnom prostredí i v interiéroch v rámci *Terénov*. Realizoval ich spolu s Matejom Krénom, s ktorým začal spolupracovať už počas *Posunov* (hudobná interpretácia obrazu Gustava Moreaua *Orfeovo zúfalstvo*, kedy Kordoš spieval pred účastníkmi Posunu áriu Orfea nad hrobom Eurydiky od Ch. W. Glücka a Krén ho sprevádzal na klavíri alebo environmentálna travestia na obraz G. D. Friedricha *Montausgang*, 1986).

Vyzdvihnúť treba najmä akciu oživujúcu typ kolektívneho happeningu, pod príznačne nepatetickým názvom *Veď človek nie je blázon, aby zmokol...* (1983). Išlo, povedané slovami autorov, o „mystifikáciu aktivity konanej v letnom období". Chvíle oddychu pri vode v plavkách na deke boli transponované do prázdnej budovy školy, „vyhriatej miestnosti so zapojenými infražiaričmi", s príjemnými zvukmi vody a spevom vtákov „zo školského rozhlasu", kde nechýbal ani „čerstvý vzduch ihličnatého lesa (spray Spozon),... bufet s občerstvením, až pokým zvuky „pohody pri vode" nevystriedala „búrka".[14] Ak sa zamyslíme nad charakterom tohto vydareného happeningu, všimneme si, že okrem tradičnej tendencie k hravému ironickému posunu, bol tentoraz prenos osobnej identity, nahradený prenosom identity miesta. Genealogicky ide vlastne o flu-

10. GEHLEN, A.: Duch ve světě techniky. Praha 1972, s. 83.
11. Bližšie pozri : MATUŠTÍK, R.: C. d., s. 23.
12. R. Matuštík popisuje akciu podrobnejšie: „V sklených objektoch ležala nad sebou dvojica: mladé dievča, ktoré predstavovalo „oblečenú Maju" a mladý muž, ktorý zastupoval „nahú Maju"... Kordoš s Krénom vytvárajú a fotografujú množstvo ďalších variantov, na predné sklo skriniek nanášajú farbu,

xusový gag, ktorému zostali Kordoš s Krénom verní aj pri ďalších svojich pieces v prírodnom prostredí, napr. v *Manipulácii s vyrezaným tieňom* (1984), ale najmä v rámci letných Terénov IV (1984): prenesenie izbového zátišia so stojanom s kvetmi do prírody (*Kvety*), polohovanie a manipulácia kusu nábytku vo vzduchu a na tráve (*Stolička*), vykosenie lúky v tva-

V. Kordoš: **Homage to Dalibor Chatrný.** 1985

re veľkých písmen slova *Terén* (priznávajúce land-artové konotácie), ale i v doslovnom prenesení ateliérovej maľby do „plenéru" (*Hra na premaľbu*) počas podujatia kurátorky Ľ. Slušnej v zámockom parku v Pezinku (1986). Východiskom tejto spoločnej akcie bol obraz jeleňa namaľovaný Krénom ako typický gýč, ktorý venoval Kordošovi k 40. narodeninám. Vrhaním trojice kociek (hod kockami ako determinanta ďalších úkonov sa objavila aj v Krénovej akcii *Záznamy v teréne* z r. 1984) sa určoval ďalší postup premaľby obrazu. K spoločným realizáciám patrila aj vychádzka do prírody s poľnými maliarskymi stojanmi *Na motív*, inšpirovaná Cézannovým plenérovým zaujatím horou Saint-Victoire, na jeseň 1983. Východiskom bol citát, ktorý „vysvetľuje" cestu do prírody ako cestu za motívom a v ktorom sa hovorí: „Cézanne vzal v predsieni lepenku a viedol nás na motív. Boli to iste dva kilometre cesty, u vyhliadky do údolia, na úpätí Saint-Victoire, smelej hory, ktorú neustále maľoval akvarelom i olejom, a ktorú veľmi obdivoval." (Emil Bernard, Spomienky na Paula Cézanna) Dvojica teda vyrazila vlakom „na motív" – do Plaveckého Podhradia a po namaľovaní motívu hradu sa vrátila do Bratislavy. Cestou „na motív" obaja, každý vo svojom štýle, namaľovali ten istý krajinný výsek presvedčivých fotograficky zaznamenaných „stotožnení" reprodukcií krajinomalieb s výsekmi „podobnej" prírody. Transpozíciu miesta a času predstavuje potom aj performance *Jánošík* z r. 1985, kde Kordoš zlúčil hravú travestiu, pohybovú zložku a civilnú pouličnú akciu. V tradičnom kostýme ľudového hrdinu s klobúkom na hlave a valaškou v ruke sa včlenil do prvomájového sprievodu ako jeho nenápadný účastník.

Tretiu skupinu akcií predstavujú práce výrazne poznačené konceptom, oprostené od materiálnych atribútov, sústredené len na prvky tela a svetla. Ak v pohybových akciách-interpretáciách rezonovala Kordošova inklinácia k mimetickej morfológii tela, v performances, kde využíval prácu so svetlom a tmou, „recidivovala" jeho maliarskosť a gestickosť, typická pre rané plátna. Svetlo, pohyb, gesto, tieň, ľudská figúra – prostriedky, s ktorými Kordoš neustále pracoval, sú vlastne kategóriami klasickej maľby, ktoré vysúval za hranice média do akčnej sféry, akoby ich tak skúmal a analyzoval v nových časopriestorových súvislostiach. Dokladom je z r. 1985 *Pocta Leonardovi da Vincimu*, kde kreslil svetlom baterky v tme siluety proporčnej figúry tohto klasika renesancie. Svetelné kresby ožili aj v ďalších podobných kreáciách so žiariacimi slovami: v *Pocte Ludvíkovi Kunderovi* (slovo „sny" zostavené z horiacich sviečok) a *Pocte Daliborovi Chatrnému* (1985), kde písal v priestore opäť baterkou. Jeho zaujatie telom sa tu prestalo viazať na mimetické kvality. Sústredil sa na rituálny fyzický kontakt so svetom mágie slova ako znaku prostredníctvom využívania efektov komplementárnych vizuálnych hodnôt svetla a tmy, kde bola matéria transformovaná do energie a efemérneho média. Úkony viazané na nemateriálne fyzikálne veličiny neboli zriedkavé ani v kontexte akčného umenia vo svete. Spomeňme len maľby ohňom Yvesa Kleina, manipuláciu s ohňom a kontrapozície svetla a tmy pred publikom u La Monte Younga, narábanie s magnetickými poliami, rádiovými vlnami či podvedomím u Waltera de Mariu alebo Roberta Barryho a pod.

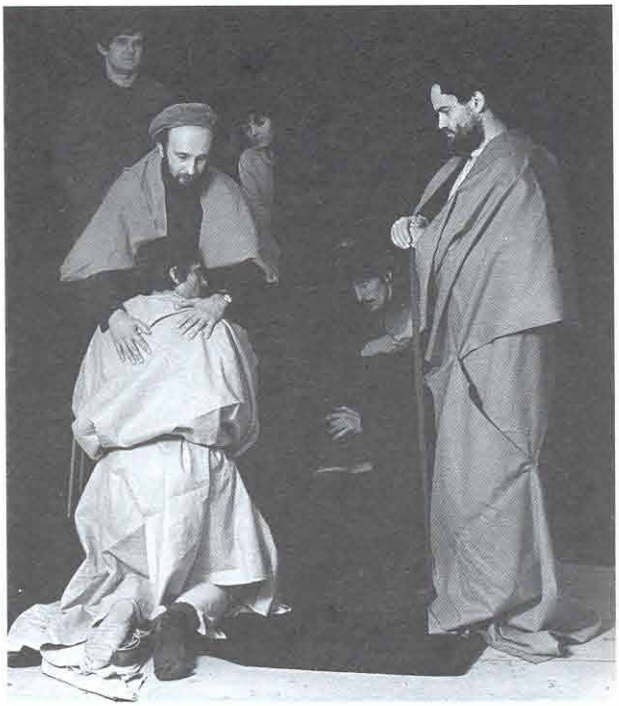
Rituálnosť spojenia tela a svetla vyznela najmä v akcii *Pálenie vlastného tieňa* z r. 1986. Ako upozornila už J. Geržová, môžeme v ňom „okrem príťažlivej spektakulárnosti (svetlo-tieň, pozitív-negatív)" odhaliť „aj rovinu magickú až šamanskú (tieň ako symbol alter ega, jeho pálenie v zmysle jeho umŕtvovania)".[15] Zmysel úkonov v šamanskom rituáli je vždy dynamizáciou magických prostriedkov a spočíva predovšetkým v aktivácii vlastných podvedomých stimulov operatéra s cieľom výrazovej exaltácie. Kordoš tak uprednostnil intuitívny, emocionálny proces vracajúci človeka k mýtickým silám a symbolom ohňa. Oheň platil u mnohých národov za posvätný, očisťujúci a obrodzujúci element rovnako ako voda, symbolizujúca aj počiatok všetkého. S procesom tečúcej vody spojil žiaru ohňa v „alchymistickom" *Spojení živlov* r. 1987 (horiaca línia šnúry nad padajúcou vodou zo splavu). Neprekvapuje, že na dejiny umenia a mýtu bytostne viazaný Kordoš opäť pracoval s archetypálnymi symbolmi: živly patrili k častým témam umenia už od renesancie, Kordoš nahradil ich tradičnú personifikáciu a alegorické vyjadrenie prácou priamo so substanciami v prírodnom prostredí.

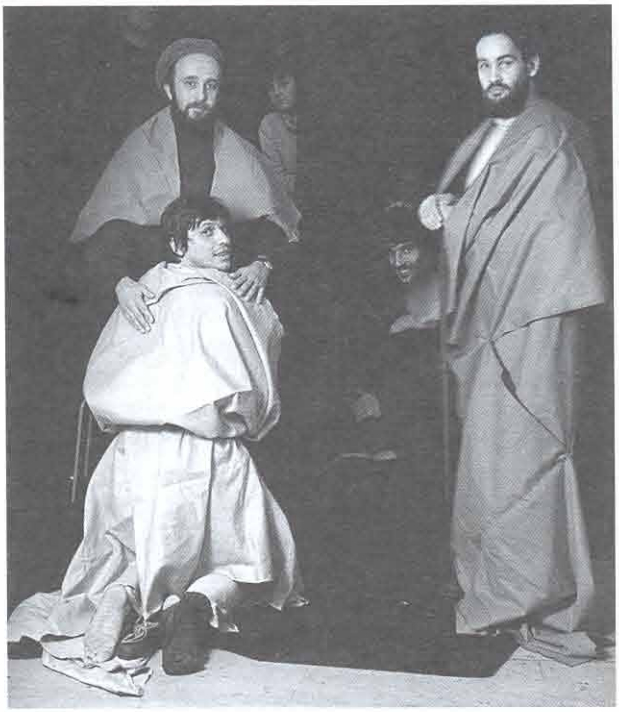
Zásadné determinanty Kordošovej tvorby, ako je pocta, interpretácia, ale i kvality gestickej maľby, kde je telo hlavným médiom výrazu, pretrvávajú v kontexte jeho tvorby kontinuitne aj neskôr, vo fotografických akciách a videorealizáciách po r. 1989.

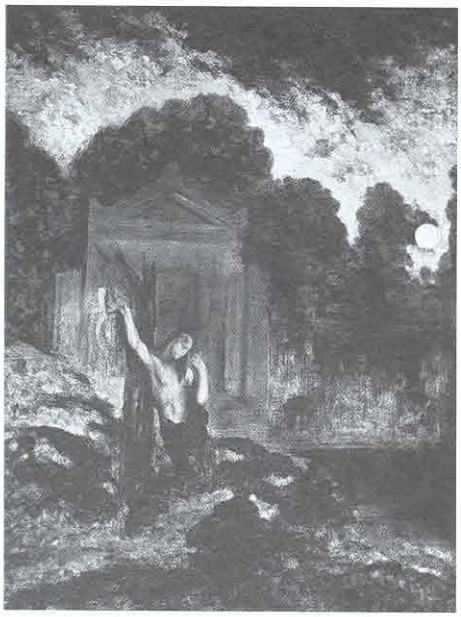
perforujú tieto nánosy, zmazávajú ich, vytvárajú nespočetné množstvo variácií „zdvojenej Maje". In: MATUŠTÍK, R.: C. d., s. 14-15.

13. BARBER, B.: The Social performer. LIVE, Performance Art, Nr. 4, 1980, samizdatový preklad.
14. Vladimír Kordoš. Kat., c. d., s. 15.
15. GERŽOVÁ, J.: In: Vladimír Kordoš, Katalóg výstavy v GMB. 1999. Bratislava, s. 56.

V. Kordoš: **Návrat strateného syna podľa Rembrandta / Return of Prodigal Son after Rembrandt.** 1980

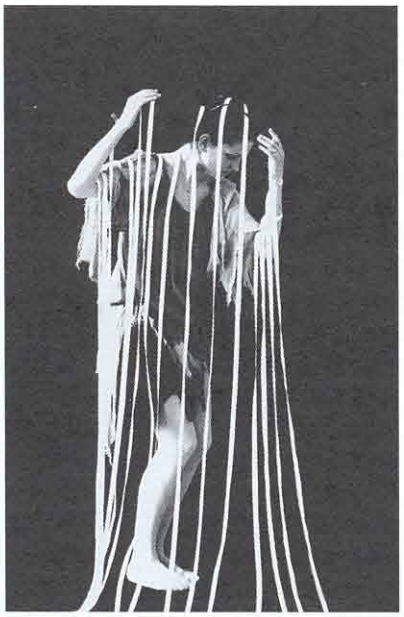


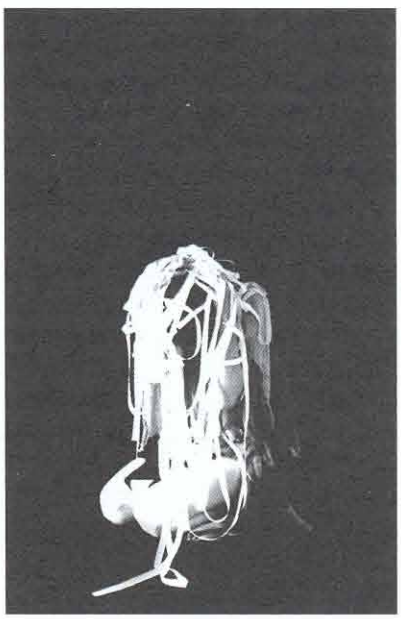




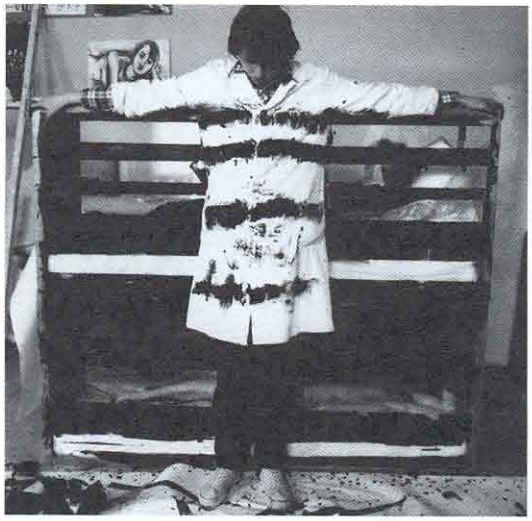
V. Kordoš, M. Krén: **Orfeovo zúfalstvo / Orpheus' Despair.** 1984

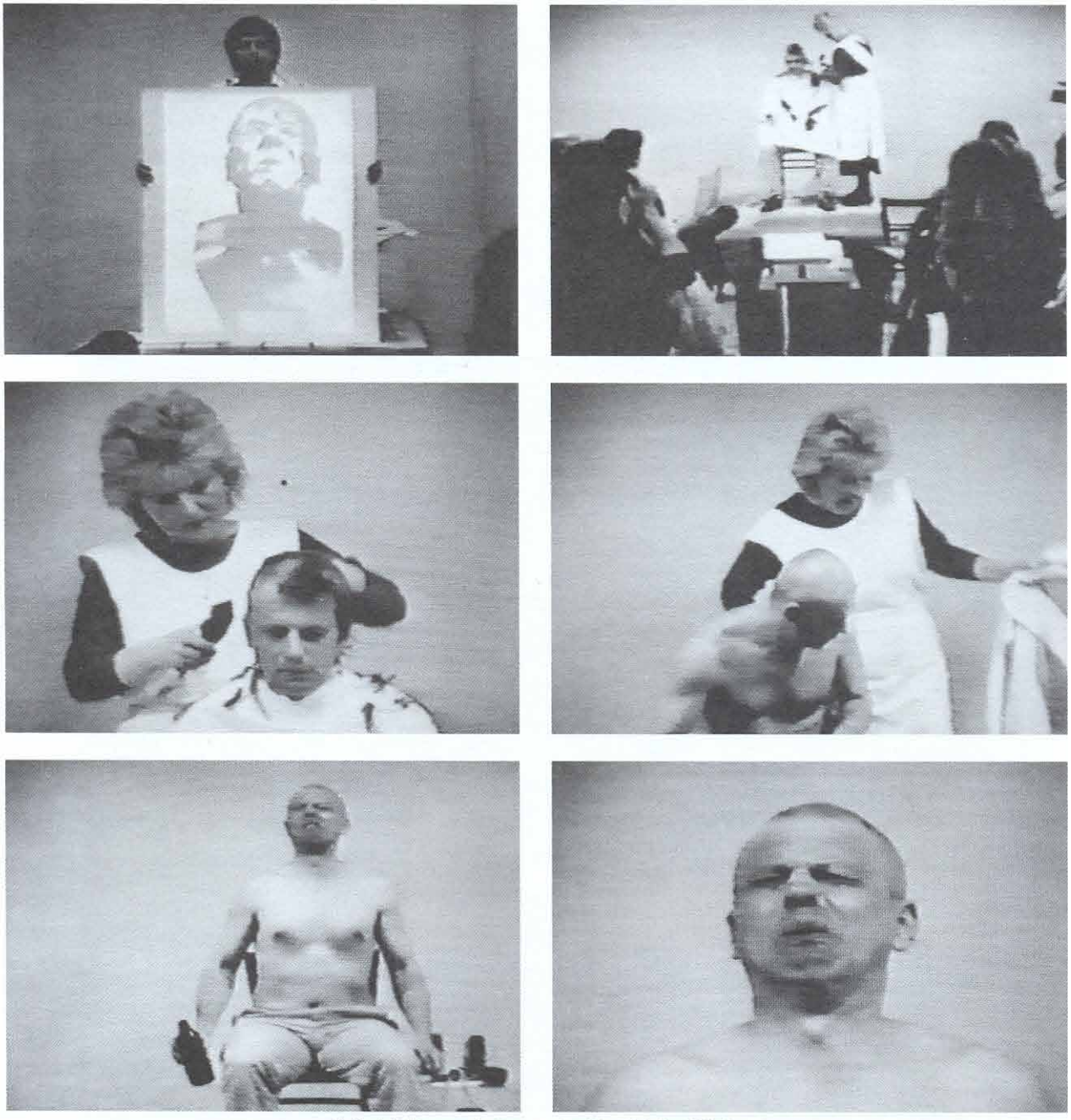
V. Kordoš: **Performance for R. Fila.**
1985



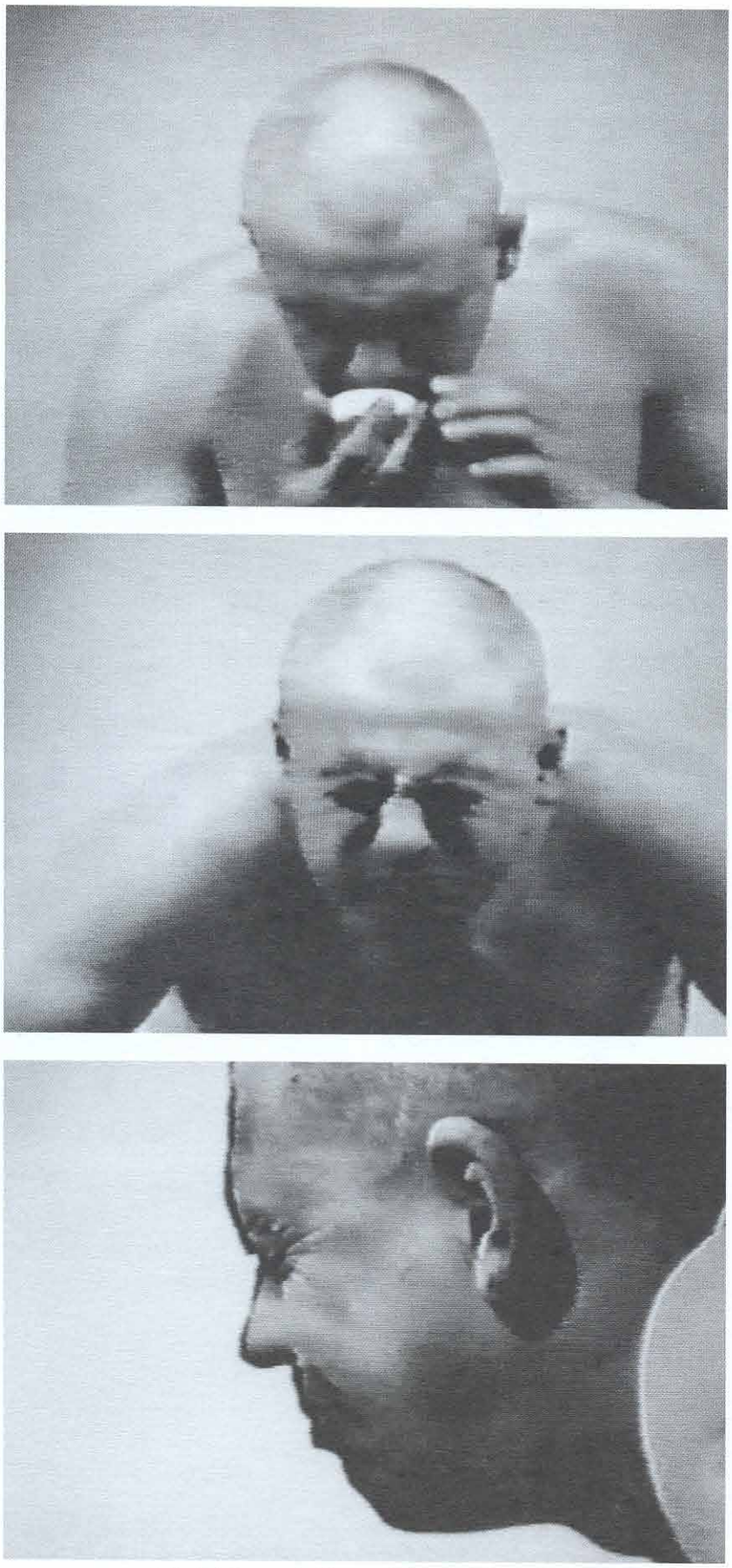


V. Kordoš, M. Krén: **Pocta R. Filovi / Homage to R. Fila (Interpretácia Goyvej Maje / Interpretation of Goya's Maja.)** 1982



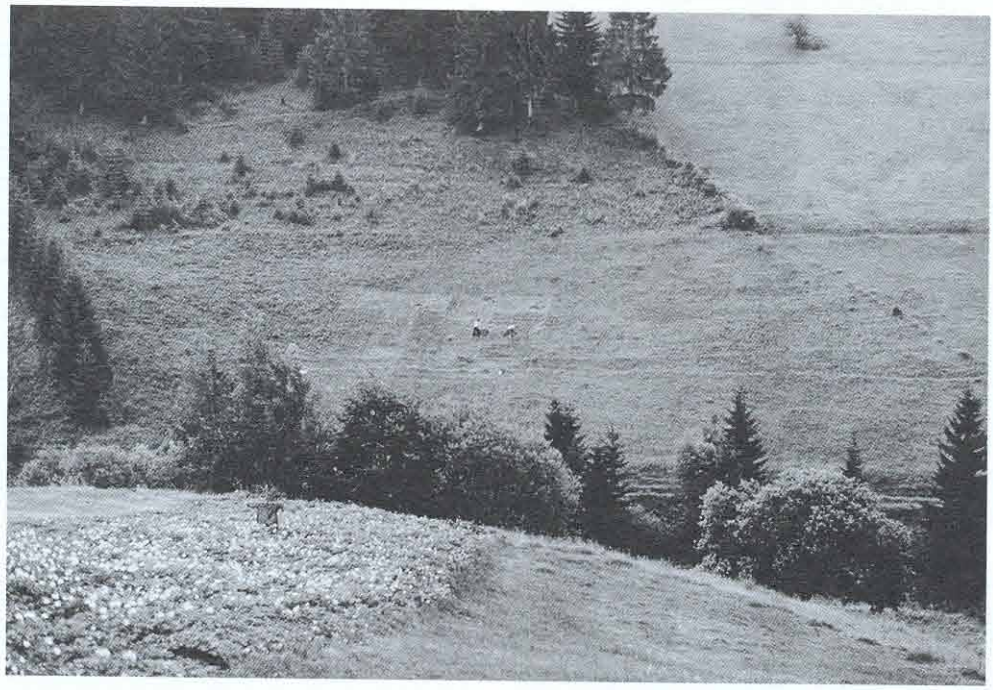


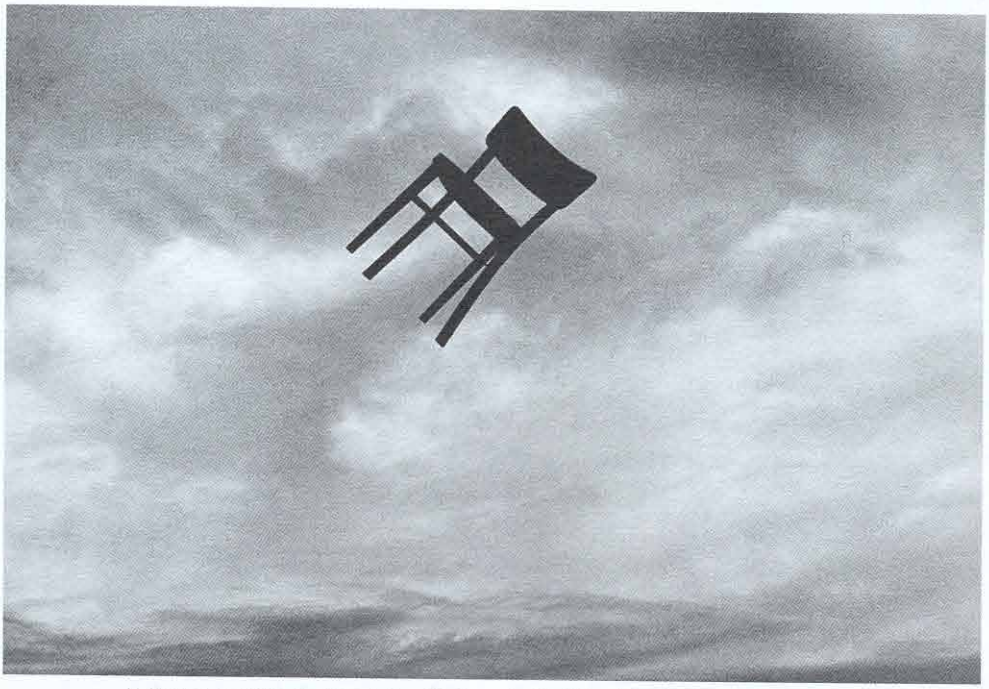
V. Kordoš: **Homage to Messerschmidt.** 1988. Nové Zámky



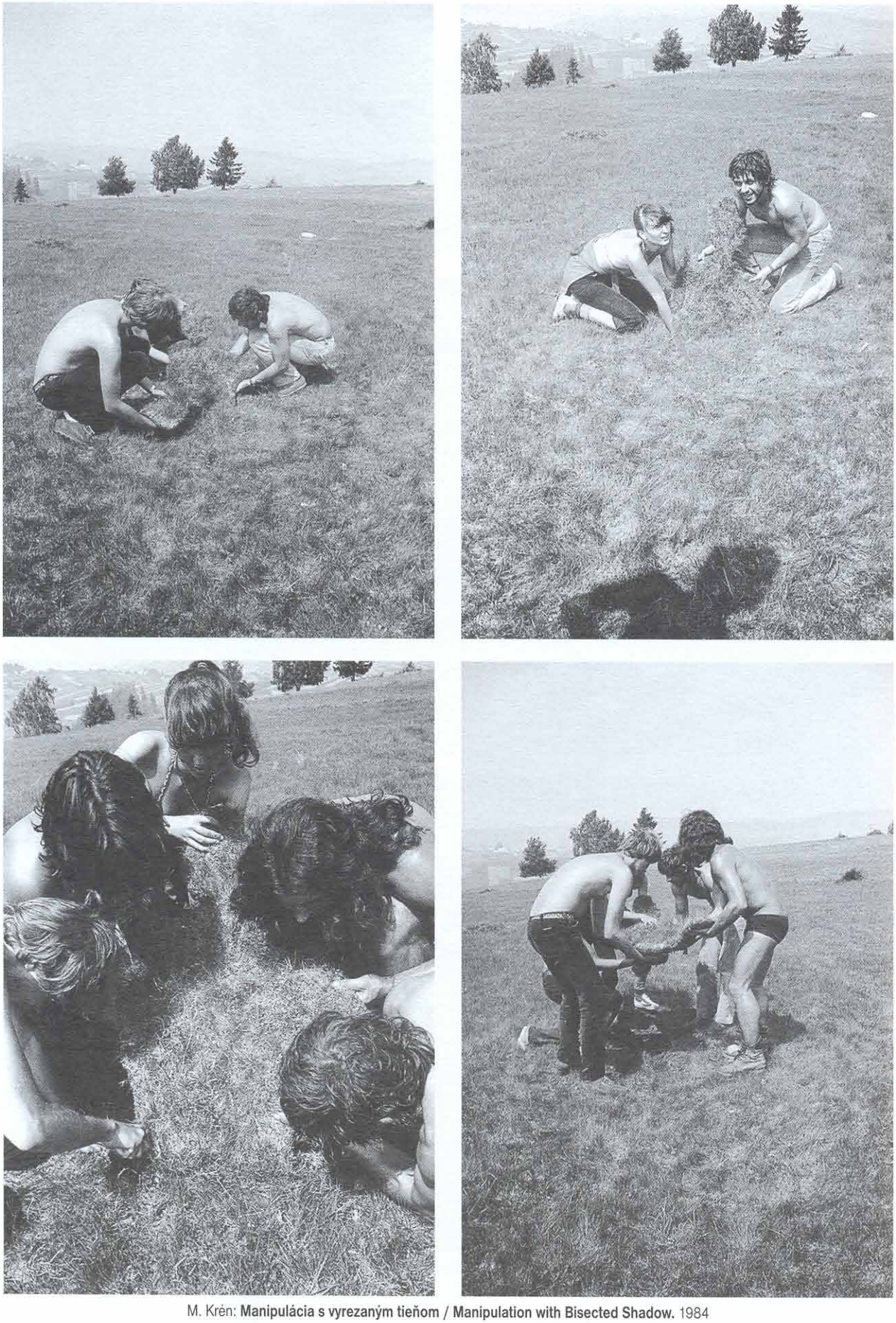
V. Kordoš: **Homage to Messerschmidt.** 1988. Nové Zámky

V. Kordoš: **Jánošík.** 1985. Bratislava





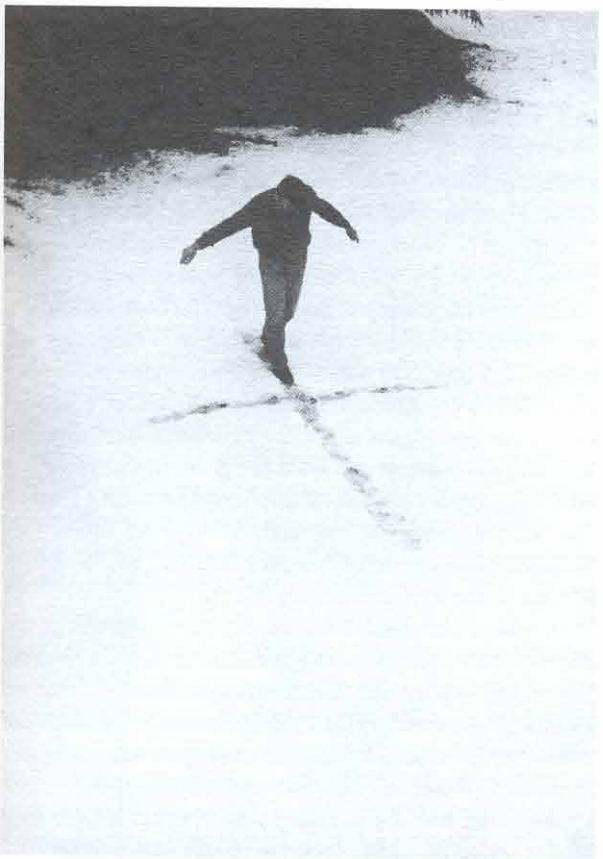
V. Kordoš, M. Krén: **Akcie z Terénu IV.: Kosenie, Stolička / Cutting Grass, Chair.** 1984



M. Krén: **Manipulácia s vyrezaným tieňom / Manipulation with Bisected Shadow.** 1984

# MICHAL KERN

Kern



M. Kern: **Vyšliapavanie kríža / Treading the Cross.** 1984. Liptovský Mikuláš - Močiare

Akčná a konceptuálna tvorba Michala Kerna sa vyvíjala mimo mestského centra – až na výnimočné návštevy priateľov umelcov z Bratislavy – takmer v izolácii, v pôsobivom prostredí horskej prírody okolia Liptovského Mikuláša - Močiarov. Azda i preto je jej charakter celkom iný ako prevažne extrovertné aktivity ostatných predstaviteľov nášho umenia akcie, viazané predovšetkým na život mesta, ktoré sa k prírode skôr sviatočne a relexačne „utiekali".

Michal Kern ako jeden z prvých v našom umení vnímal vo svojom výtvarnom prejave krajinu iným spôsobom, než bolo dovtedy zvykom. Na rozdiel od predstaviteľov starších generácií, ktoré si jej svojrázom a mýtizovaním vystužovali národné sebavedomie, neprojektoval do nej svoje túžby po národnej identifikácii a emancipácii. Hoci bol jeho prístup krajne subjektívny, vzďaľoval sa aj sviatočnému úniku od bežných starostí do lona prírody. Napriek tomu, že pochádzal z maliarskej rodiny a sám bol pôvodne maliarom a fotografom, príroda pre neho nebola predmetom viac či menej opisnej mimezis ako v tradičnom žánri zobrazenia, „znovuobjavil fakty a prostredie dávno známe a použil ich ako médium svojho vyjadrenia".[1] Ako výstižne konštatoval už R. Matuštík, Kern reflektoval „štyri vzťahové roviny: prírodu pozorovania (stavy a procesy, často v konfrontácii), kontaktov (prírodniny a javy, kontaktujúce i kontaktované), intervencií (procesy a vlastnosti) a privlastnenia (príroda ciest a konštrukcií). Príroda tak prestáva byť objektom zobrazenia, stáva sa médiom vyjadrenia, alebo sa mení z miesta tvorby na dielo." [2] Kern k nej teda pristupoval bezprostredne, ako človek „v nej" a „s ňou" fyzicky i duchovne žijúci, intelektuálne si uvedomujúc jej prvenstvo a programovo, takmer v duchu taoistického princípu, sa usilujúc o súlad s jej dejmi. Práve Lao'c ako jeden z hlavných predstaviteľov metafyziky taoizmu hlásal, že: „človek sa spravuje mierou zeme, zem mierou nebies, nebesá mierou tao a tao mierou seba samého".[3] V duchu tohto učenia stojí s pokorou a oddanosťou voči zákonom prírody ktoré sa „stávajú aj mierou vlastného ľudského života".[4] Kern svoje aktivity integrálne včleňoval do prírodných dejov a ponechával prírode zásadný podiel spolutvorby. Na tomto základe vznikli v rokoch 1972–1980 jeho prvé akcie pre fotoaparát a o niečo neskôr, takmer paralelne, aj introspektívne modelované „fotomonológy" [5] z rokov 1975–1992.

Na druhej strane treba upozorniť, že „iný" pohľad na prírodu nebol v kontexte súvekého umenia ničím ojedinelým, práve naopak. Sedemdesiate roky upriamili pozornosť na ekologické otázky života a príroda sa stala centrom pozornosti viacerých umelcov. Od konca 60. rokov, keď Robert Smithson inicioval pojem práce s „entropickou krajinou" a začal prezentovať transformovanú krajinu ako „kultúru", začala sa aj intervencia do prírody, únik od komerčno-inštitucionálnych výstavných miestností do širej krajiny, ktorá sama sa stávala surovinou, materiálom tvorby. Na rozdiel od ekológie však tendencia land-artu, ktorá „je identifikovaná s Americkým Západom, ponúkajúcim nekonečný priestor a lacný reálny pozemok," [6] u nás nikdy (ale koniec-koncov ani inde vo svete) nedosiahla polohu veľkých zemných prác ďaleko vzdialených od ľudských sídlisk, ba zostala v našom umení takmer

1. BARTOŠOVÁ, Z: In. Dotyky a spojenia 3. ObKaSS, Bratislava III. 1986, nepag.
2. MATUŠTÍK, R.: Michal Kern. Jubilejná výstava. Tvorba z rokov 1975–1988. GPMB, Liptovský Mikuláš, 30. 9. – 30. 11. 1988, nepag.
3. STÖRIG, H. J.: Malé dejiny filozofie. Praha 1991, s. 76.
4. Ibidem, s. 76.
5. ŠTRAUS, T.: Slovenský variant moderny. Bratislava 1992, s. 112.
6. LIPPARD, L.: The Lure of the Local. Senses of Place in a multicentered Society. New York 1997, s. 17.

nereflektovaná alebo sa objavila len v „minimalizovaných" projektoch. Aj Kernov prístup, hoci využíval „materiál zeme" – najmä sneh, prírodniny, bol esenciálne iný. Neznásilňoval a nedeformoval krajinu, nerobil to, čo Richard Long nazval „megalomanskou americkou invenciou zahŕňajúcou buldozéry a moc nad prírodou".[7] Naopak, komunikoval s prírodou na úrovni jej tvora, rečou tela a jeho prostých úkonov, emocionálne vyzdvihujúc senzuálne a vizuálne hodnoty jej dejov. Jeho cieľom nebolo meniť „skulpturálnym" spôsobom prirodzený reliéf krajiny, ale jemnými intervenciami zdôrazňovať práve to, čo bolo pre ňu podstatné, jedinečné, zvýrazňovať a zvýtvarňovať jej efemérne časo-priestorové premeny. „Okolo roku 1970 Michal Kern vytvoril cyklus *Analógií.* najčastejšie to boli fotomontáže – dávnejšie objekty z umelých hmôt, ktorých tvary boli analógiou tvarov naviatych snežných plôch a sčerených vodných hladín. Kern ich konfrontoval s prostredím, z ktorého vzišli... umelec akoby len vrátil požičané, vrátil prírode to, čo si z nej predtým zobral." [8]

Z tohto pohľadu, v ktorom sa nezaprie úcta k prírode, jej priam posvätná ochrana, rezonovali v Kernovej akčnej tvorbe popri ritualistických prvkoch aj ekologické motivácie. Jeho rané aktivity sa práve vďaka tomu, ale i svojím sústredením sa na efemérnosť dejov a premenu materiálového skupenstva blížili procesuálnym kreáciám a individuálnym performances Petra Bartoša. O blízkosti tvorivých programov oboch autorov svedčí aj spolupráca na projekte z r. 1976, kedy spolu zrealizovali *Šesť kolmíc v nadmorskej výške 576 m n. m.*, v r. 1977 *Tri stanoviská v rovine – Močiare* (neskôr v obdobe, ako *Kolíky v zemi* zrealizované vo Vysokých Tatrách) a iné. Kerna, podobne ako Bartoša, lákal najmä sneh. Na rozdiel od Bartoša, však od počiatku pripisoval veľký význam výtvarnej artefakturalizácii, fotografickému zachyteniu priebehu svojich elementárnych akcií, čo mu neskôr poslúžilo ako východisko k dodatočnej montáži, alebo k vzniku poetického komentáru akcie formou textu, ktorý niekedy vkomponovával do fotografického záznamu. Ten bol pritom rovnako dôležitý ako akcia, ktorá mu predchádzala a niekedy sa ich vzájomný pomer obrátil. Najprv vznikol scenár, konceptuálny zámer a potom sa podľa neho odvíjal priebeh akcie. Príkladom je v r. 1975 realizovaná *Hra s kockami* (*Ja môžem všetko*) polepenými fotografiami ľudských lebiek a mozgovými závitmi, ktorú po prvý raz opísal T. Štraus: „Maliar vo funkcii mága a žongléra striedavo vyhadzuje do vzduchu kocky s ľudskými lebkami. Niektoré padajú na zem a nenávratne miznú v snehu... Dej sa končí tam, kde začínal. V širokom priestore bez stopy človeka." [9] Symbolika akcie je pomerne zrozumiteľná. Jednoznačne vyzdvihuje aspekt pominuteľnosti človeka, biblické „prach si a v prach sa obrátiš" vo vzťahu k nekonečnej premenlivosti a trvácnosti prírodných dejov.

„Nekonečná rozmanitosť zviazaná do večného kolobehu prírody," povedané slovami M. Kerna, je aj „prostredím pre bielu kocku" v krátko na to (1975) realizovanej akcii *Hra s kockou*. „Presná hmota ostro kontrastuje s prostredím. Chcem nájsť spoločnú rovinu pre prírodu i anti-prírodu – svetlo-tieň. Tieň stromu sa spojí s tieňom trávy a ten s tieňom bielej kocky. V dvojhodinových intervaloch som ju fotografoval z jedného miesta. Forma tieňov sa mení a je spoločná s tôňou kocky. Čas sa zapisoval tieňom a ten menil svoju hodnotu tmavosti. Všetko, čo sa do prírody dostane, chce príroda prijať a zaradiť do svojho nekonečného kolobehu života, rodenia a umierania."[10]

V r. 1978 Kern spolu s duchovne rovnako naladeným Bartošom spoločne realizovali efemérne koncipovanú akciu sústredenú na problém „difúzie" zafarbených snehových gulí s bielym snehovým podkladom v rámci *ABC* v Močiaroch a neskôr vo Veľkej Studenej doline vo Vysokých Tatrách. K Bartošovmu tvorivému postupu sa svojou rudimentárnou materiálovou procesuálnosťou priblížilo v tom istom roku aj Kernove postupné *Zasypávanie terča* snehom. Napriek tomu, že obaja holdovali úspornému výrazivu, esenciálnym prostým dejom, Kernove realizácie boli vždy menej inštinktívne, obsahovali viac estetizujúcej korekcie, záľuby v pôsobivom a pôvabnom vizuálnom vyznení výslednej „stopy". Výtvarnosť a estetizácia sa v konečnom dôsledku presadili v autorových myšlienkovo príbuzných realizáciách z tohto obdobia, ktoré sa vzdialili akčnosti a svojou povahou sa ocitli skôr na rozhraní konceptu a inscenovanej fotografie. Sú takisto zamerané na procesuálne zmeny a deje vo vopred stanovených časopriestorových podmienkach a obohatené o objekty (najmä zrkadlo, papier) vkomponované do prírodného prostredia v symbióze s miestnymi prírodninami (zem, obloha, voda). Aj ony predstavujú nevyhnutnú súčasť autorovho úsilia o hľadanie stratenej jednoty s prírodou. Kern sa v nich podobne ako predtým Bartoš stával svedkom, pozorovateľom prírodných procesov, situoval sa podobne ako on do roly diváka, ktorý sa len občas a obradne citlivo pripojí k jej tvorivému aktu v intencii neporušiť jeho priebeh, naopak, len zvýrazniť a podčiarknuť jeho vizuálnu podstatu.

Špecificky významnú ritualizovanú akciu predstavuje potom *Zámok túžob – Skrýša meditácií* z r. 1979, už svojím názvom naznačujúca Kernov individualizmus a romantizmus, ktorého dôležitá súčasť korenila ešte v prostej vynaliezavosti chlapčenských hier. Spolu so synom Michalom postavili na kostre z prútia „stavbu z lopúchov", skrýšu detstva, kam sa možno uchýliť a snívať veľké sny, aby ju potom Kern obradne a symbolicky „deštruoval" na pôvodné elementy a opäť ju „vrátil prírode".

Narastajúci záujem o fotografiu, oprostenie od organického materiálu i objektu a príklon ku konceptuálnemu umeniu viedol Kerna postupne k čírej reflexii videného a jeho postupnej metamorfóze prostredníctvom zrkadla. Vo fotografickej akcii *Hľadanie obrazu I – III* (*Meditácia s Malevičom*) z r. 1980 pracoval v prírode so zrkadlovou plochou vo forme štvorca, ktorý držal v rukách a sklápal v určitom uhle tak, aby evokoval tri stupne maliarskeho videnia: obraz ako „nulovú zónu" – biely štvorec na trávovom pozadí (biele prázdno), cez obraz mimeticky zachytávajúci odraz stromov, až po čierny mĺkvy štvorec na rozmazanom pozadí s jednoznačnými významovými odkazmi na dejiny umenia naznačenými už v názve. Na rozdiel od R. Smithsona, ktorý pracoval s posunmi zrkadiel v prírode tak, že ich umiestnil v rôznych polohách do konkrétneho prírodného prostredia (stáli v piesku, opierali sa o kamene, boli zavesené na stromoch a neustále reflektovali premieňajúce sa dianie), takže prenášali len oblohu na zem a nezaoberali sa ilúziou, Kern sa tu čiastočne oslobodil

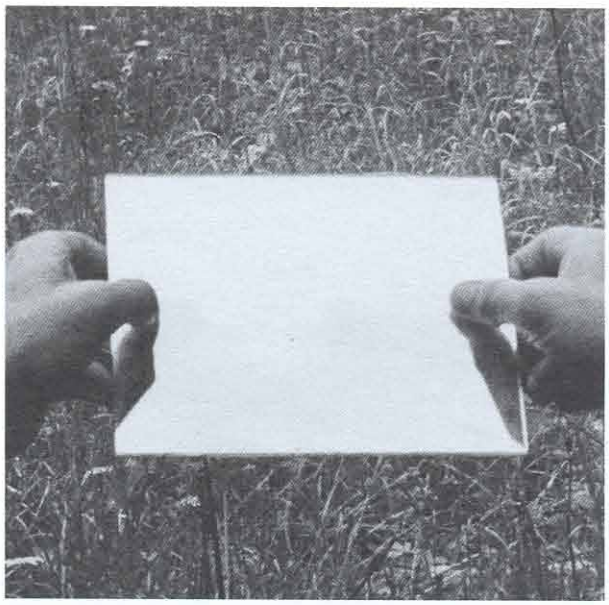
7. Ibidem, s. 188.
8. HRABUŠICKÝ, A.: Ivan Laučík a Michal Kern alebo o odľudštení poľudštenej prírody. In: Galéria. Noviny o umení. 2, 1995, č. 2, s. 8.
9. ŠTRAUS, T.: C. d., s. 112.
10. Z archívu poznámok M. Kerna z 18. augusta 1975.

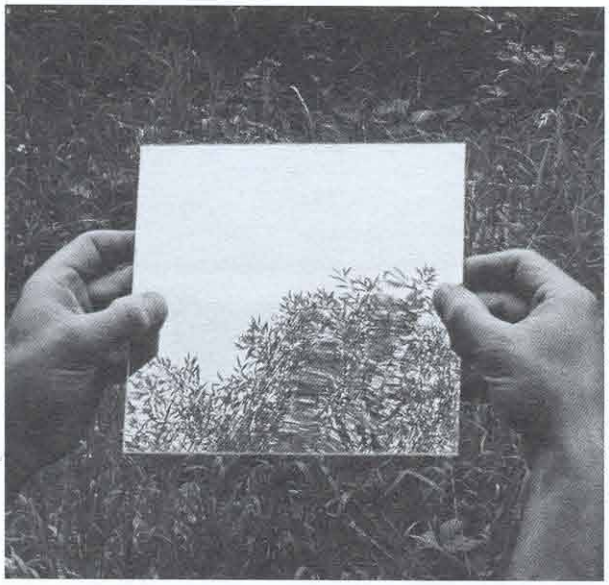
od vizuálne verného odrazu. Použil klasický asociatívny postup a využil fotografický obraz ako prostriedok mystifikácie v zmysle konvergencie medzi reálnym a ireálnym, akčným a konceptuálnym.

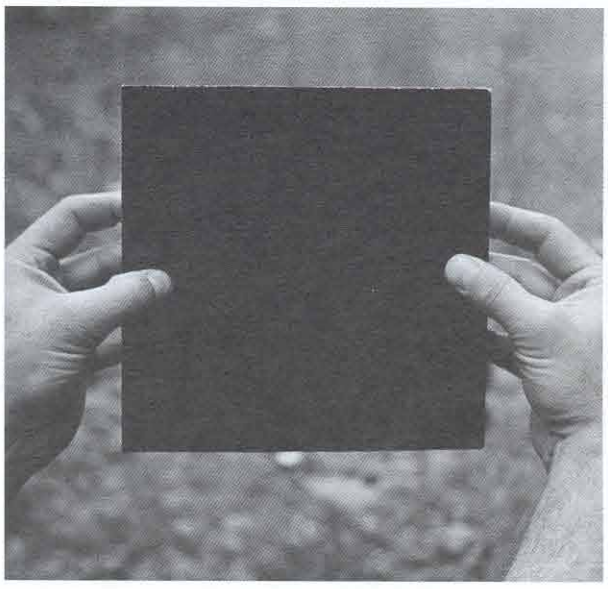
Kern cítil bytostnú potrebu komunikovať s prírodou, s premenlivosťou krajiny, spojiť rytmus svojho tela s rytmom zeme, obradne sa jej dotýkať rukami i telom, zžívať sa s jej terénom v ktoromkoľvek ročnom období. To ho postupne priviedlo k sústredeniu sa na vlastné telo ako jediné výtvarné médium. Dokladom je séria akcií, konceptov a fotomonológov od r. 1982, najmä vyšliapavaní, v ktorých akoby sčasti ožívali rituály dlhých pútí pravekých ľudí za potravou, i pohanská pokora voči zemi – živiteľke. Kern však, prirodzene, nehľadal nasýtenie tela, šlo mu o nasýtenie duše, o zanechanie stopy, o „zvýtvarnenie" svojej púte, oslobodené od výsledného materiálneho artefaktu. V texte k akcii *Vytvoril som líniu* realizovanej vo Veľkej Studenej doline si poznamenal: „Vytvoril som líniu. Sám sebou, svojím telom, napísal som ju, bod po bode, krok za krokom".[11] V *Stretnutí – Piete* navzájom križujúce stopy v snehu vytvorili elementárny znak kríža, ktorého kresťanský symbol autor ešte zvýraznil tým, že miesto kríženia prekryl ruškou. Bezprostredne naň nadviazal r. 1984 *Vymedzovaním priestoru* – vyšliapavaním rozličných symbolov a znakov v snehu (trojuholníka, kruhu, štvorca, hviezdy, kríža) – kinestetickým prežívaním miesta, kde sa krajina a telo stávajú médiami merania rytmu zeme.

Prechádzať sa sám krajinou je forma meditácie umožňujúca pochopiť duch miesta a jeho historickú i súčasnú podobu, zažiť prostredie ako priestorovú metaforu časovej dištancie. Táto bežná ľudská potreba sa v rámci všeobecnej požiadavky osmózy umenia a života stala od konca 60. rokov prirodzenou súčasťou tvorby. „Umelci zviditeľňujú vzťahy. Môžu nás viesť prostredníctvom senzuálnych kinestetických odkazov na typografiu, viesť nás od archeológie a krajinne založenej sociálnej histórie k alternatívnym vzťahom k miestu..., môžu rekonštruovať mýtickú a kultúrnu dimenziu ‚verejného' zážitku."[12] Podobným spôsobom, ako Kern, komunikovali s krajinou vo svete aj iní umelci, „chodiaci sochári", napr. Hamish Fulton, Richard Long, Douglas Huebler či David Wojnarovicz (používal mapy ako „životné línie", aby spojil telo a pracovný úkon, cesty jeho kolážovaných máp sugerujú tok krvi a nervový systém). Z našich umelcov uveďme Mlynárčikove „sadenie šípok" v teréne na mapu zaznamenávanej trasy zastávok po Amerike, Austrálii, Ázii a Európe (*Alouette*, 1980). Nemožno však povedať, že by Kerna tieto diela nejako ovplyvnili. Udržoval kontakty skôr s predstaviteľmi ruského alternatívneho umenia Ivanom Čujkovom, Francescom Infantem, Gorochovskim, Erikom Bulatovom, Monastyrskym, Alexejevom, Panitkovou, Žigalovom.[13]

Napokon, r. 1988 na Festivale Studio erté v Nových Zámkoch Kern realizoval jednoznačne ekologicky vyznievajúcu akciu rozoberanie a rozdávanie hniezda pod príznačným názvom *Všetci sme spojení konárikom opusteného hniezda*.

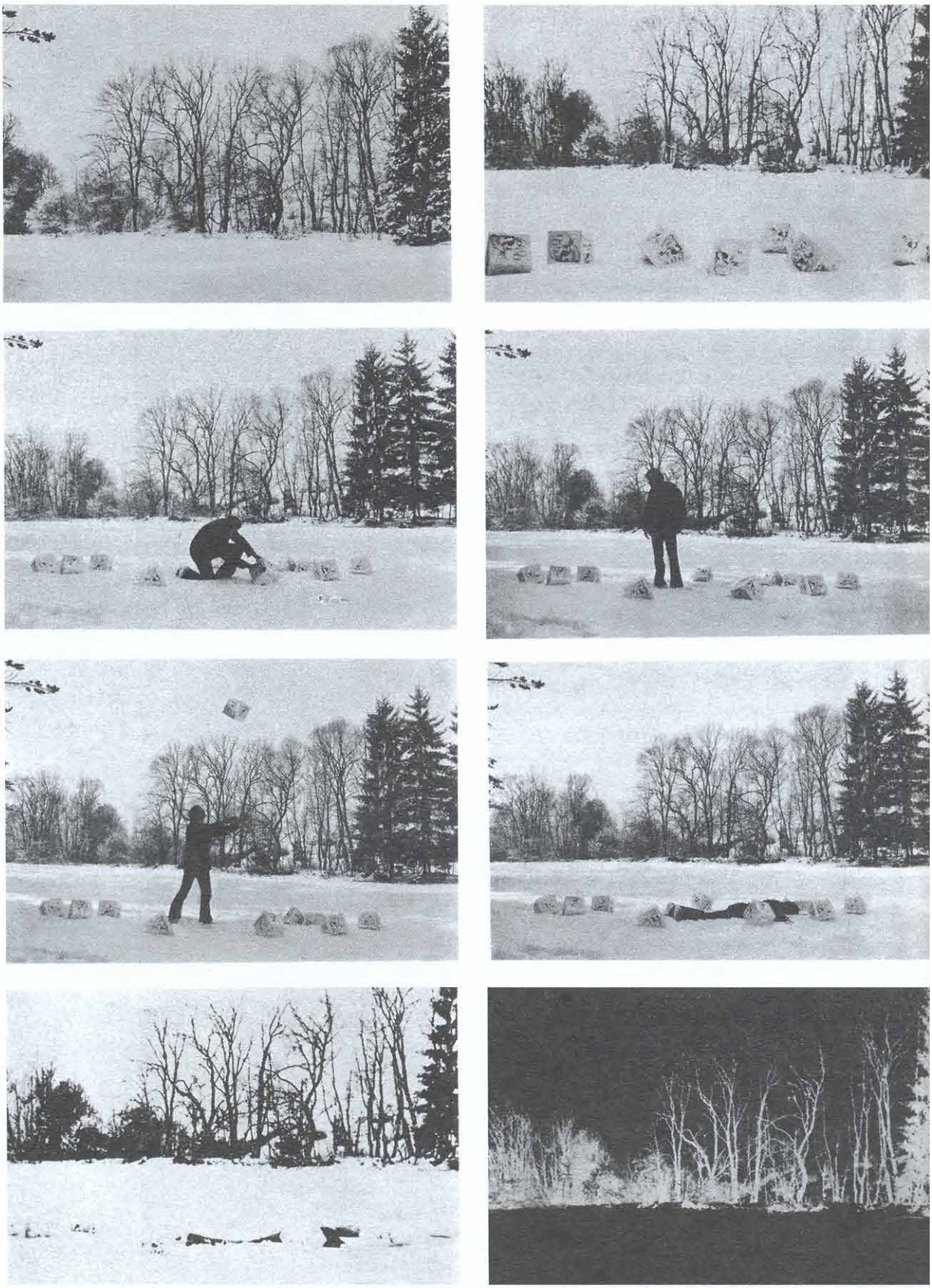






M. Kern: **Hľadanie obrazu I – III. Meditácia s Malevičom / Searching for Picture I – III. Meditation with Malevich.** 1980. Liptovský Mikuláš – Močiare

11. Ibidem.
12. LIPPARD, L. L.: C. d., s. 18.
13. Pozri bližšie: Rozhovor A. Hrabušického s Michalom Kernom: In: VŽ, 1990, 2, č. 35, s. 44.



M. Kern: **Hra s kockami / Play with Cubes.** 1975. Liptovský Mikuláš – Močiare

M. Kern: **Priestor, ktorý si vytváram všade a zo všetkého, čo ma obklopuje / Space I Create Everywhere and from Everything Surrounding Me.**
1979. Liptovský Mikuláš - Močiare

M. Kern: **Prvý sneh – prvý dotyk – prvá stopa / First Snow – First Touch – First Print.** 1983. Liptovský Mikuláš - Močiare

# JURAJ BARTUSZ

Bartusz

Intermediálna tvorba košického výtvarníka Juraja Bartusza sa rozvíjala mimo bratislavského centra a to je azda aj jeden z dôvodov, prečo obsahuje niektoré špecifické prvky, najmä výraznú reflexiu aktuálnych sociologických a socio-politických javov. Možno práve kozmopolitná atmosféra Košíc, mesta, ktoré už v 20. rokoch vstúpilo do dejín slovenského umenia fenoménom tzv. „východoslovenskej avantgardy" orientovaným predovšetkým na urbánnu problematiku, nasmerovala Bartusza už od počiatku k experimentu a objektivizovanej výpovedi v „duchu Kassakovho hesla: Nechajte nás žiť v našich časoch".[1]

Popri dominujúcom sochárskom prejave, vždy smerujúcom za klasicky vymedzené hranice tohto výtvarného druhu, tvorí akcia, rovnako ako koncept v Bartuszovej tvorbe dve logické, paralelné, navzájom sa vyvažujúce línie. Už od polovice 60. rokov sa jeho záujem koncentroval na časopriestorové aspekty diela, dynamizovanie statického organizmu reliéfu a dosiahnutie plastickosti prostredníctvom svetla a tieňa. Od konštrukcií z reflexných kovov, simulujúcich virtuálny pohyb, sa na konci 60. rokov posunul k výrazovej redukcii minimalistickej skulptúry ponímanej ako siločiara rozrážajúca priestor. Jej odvážna mierka predurčila dematerializáciu formy v svetelných slávnostiach, ktoré Bartusz zrealizoval spolu s Gabrielom Kládekom r. 1974 nad večernými Košicami.[2] Kreácia signalizovala záujem o procesuálne momenty tvorby a otvorenie sa smerom k iným médiám výrazu, ktoré zazneli už r. 1970 na Polymúzickom priestore I, kde na pásku nahraný žabí koncert z moravianskych močarísk Bartusz púšťal pri malých umelých jazierkach v piešťanskom parku. Na Polymúzickom priestore I realizovali spolu s V. Popovičom aj „protestnú" akciu: na prístupové asfaltové chodníčky a komunikácie, ktoré viedli k lodi, kde sa konali *Sviatočné hody* Alexa Mlynárčika, nasprejovali kontroverzné heslo *Tretina ľudstva hladuje!*

Odosobnené variabilné časopriestorové objekty generované počítačom, ktorým sa Bartusz venoval v 70. rokoch, vystriedal začiatkom 80. rokov návrat k subjektívnemu gestu, ktoré vysunulo do popredia akcent na individuálne generovanú fyzickú energiu, činnosť. Tok svojich inštinktívnych predstáv uvoľnil v gesticky akčných dielach vytváraných úderom laty (*Úder cez kameň,* 1976), evokujúc niektoré momenty Destruction Artu, ale najmä aktivity japonskej skupiny Gutai z polovice 50. rokov, zapájajúcej ready-made do procesuál-

J. Bartusz: Modré a bílé... / Blue and White... 1989

nych časových akcií (napr. Kozo Shimamoto, 1957, Ushio Shinohara, 1960–1962). Gestickému prejavu predstaviteľov skupiny Gutai zameranému na zachytenie okamihu prudkého pohybu a jeho výtvarnej stopy sú blízke napokon aj *Tehly hodené do tuhnúcej sadry* (1986). V nich sa Bartusz usiloval získať najelementárnejší plastický útvar, ktorý vzniká za stotinu sekundy: v Galérii mladých v Brne hádzal tehly do tuhnúcej sadry a na formát A 4 kreslil časovo limitované kresby pre divákov čakajúcich v rade. Iný variant *Časovo limitovaných kresieb* realizoval tak, že papier poskladal do štvorcového formátu, položil ho na zem a potom do každého políčka v trvaní 1 sekundy gesticky vytvoril kaligrafický znak. Hoci akcia trvala len minútu, maximálne sústredenie a impulzívnosť prejavu pri vytváraní 60 znakov viedli k úplnému fyzickému vyčerpaniu (roku 1987 uplatnil podobný princíp aj na výstave Dialogus IV

1. BESKID, V.: Juraj Bartusz. Úvod v kat. výst. Múzeum V. Löfflera, Košice, 14. 1.-21. 2. 1999.
2. Na margo tejto akcie Bartusz píše vo svojich poznámkach: „Smog nad Košicami a ironicky ladená Galaxia 5-cípej hviezdy... Celý príbeh ako sme sa prebojovali až ku generálovi je neuveriteľný. Potom nám musel sám generál prezradiť, že 30 svetlometov vojenské letectvo v Košiciach nemá, ale len 7. Z toho nám uvoľnili 5 kusov. Svetlomety boli namontované na nákladných V3S-kách. Vojaci nevedeli komunikovať vysielačkami medzi sebou. Tak my sme museli obehať všetky svetlomety a nastavovať ich do správneho uhla..."
3. BESKID, V.: Ibidem.

v Budapešti). Tieto diela „znamenajú intenzívnu katarziu, koncentráciu energie na jeden vstup, na jedno elementárne gesto s fyzickým a mentálnym nasadením. Táto determinácia časom tak paradoxne vypovedá viac o nelimitovanosti tvorivej energie a živelnej vitality, o sile stvoriteľských gest." [3]

Počas totality mali Bartuszove akcie formu sociálnej diagnostiky citlivo zaznamenávajúcej a parafrázujúcej mechanizmy spoločenského a politického života. K jednej z prvých realizácií patria kolektívne pojaté *Kondičné dni* (1971) realizované spolu s Vladimírom Popovičom a Jozefom Kornucikom na Štátnom majetku vo Vlkovej pri Poprade. Stavali z vriec s obilným zrnom vysoké útvary až po strop, manipulovali s nimi a pod. Ako aktéri „pracujúci zadarmo" tak parodizovali nielen brigádnické úderky, ale aj vysielanie výtvarníkov na pracoviská do tovární a do Jednotných roľníckych družstiev, kde mali verne zachytávať našich robotníkov a roľníkov priamo pri práci, vo výrobnom procese.

Sochársky naturel poznačil Bartuszove akcie a performance zreteľným, do priestoru rozihraným scénickým myslením s výrazným antropologickým rozmerom. Vo svojej akčnej tvorbe narába s telom ako bytostný sochár: telo je pre neho hybným momentom - spúšťačom deja, ale aj priestorovým objemom (v zmysle pozitívu i negatívu), materiálovo ozvláštnenou formou, permutačným prvkom, živou skulptúrou oživenou teatrálnymi prvkami a pod. Ľudská figúra ako ústredný objekt oživený činnosťou tu predstavuje základný priestorový fenomén tematizujúci kategórie priestoru a času.

Rané performance *Úradné potvrdenie* (1971) by sme mohli chápať ako akúsi vtipnú sebereflexívnu výtvarnú paralelu Solženicynovho románu Jeden deň Ivana Denisoviča. Bartusz požiadal fotografa Alexandra Jirouška, aby nasnímal jeho činnosti počas jedného dňa, počínajúc ranným vstávaním, hygienou, jedením a pod., a záverečnú dokumentáciu dal overiť pečiatkou na notárstve. Akcia je ukážkou ritualizácie každodennosti, všedných úkonov a zároveň vyňatia určitých okamihov - výsekov skutočnosti - z obvyklého toku života prostredníctvom fotografickej dokumentácie, ktorá fixuje a zviditeľňuje inak banálne momenty činnosti, zasunuté z hľadiska obecných kritérií do nezaujímavej oblasti zážitkov.

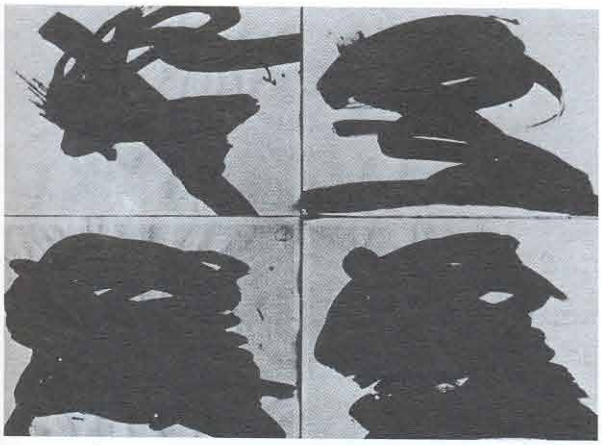
J. Bartusz: **Únik priateľa I. D. / Escape of a Friend I. D.** 1983. Košice, Vnútorný červený breh

Typickou ukážkou sochárskeho východiska je privátny event *Tak, a choď! (Veľká papierová figúra)* z mája r. 1973, ktorá sa konala rovnako ako mnohé iné privátne akcie vo dvore Bartuszovho ateliéru na Vnútornom červenom brehu v Košiciach a bola fotograficky zaznamenávaná Gabrielom Kladekom. Bartusz tu vyliezol na strom a spustil z neho veľkú papierovú figúru v nadživotnej veľkosti so slovami: Tak a choď! Vyjadril tak metaforicky bežný spôsob manipulácie s človekom ako anonymnou bezduchou figúrou.

Problém manipulácie sa premietol aj do kolektívnej akcie *Stupeň víťazov* (august 1974), ktorej sa zúčastnili aj G. Kladek a B. Juhász. Zámerom nebolo, ako v prípade Kollera či Meluzina, vtiahnuť do oblasti umenia športové aktivity, ale ani predstaviť víťazov športových hier, čo je evidentné z typov a oblečenia účastníkov. Išlo skôr o alegóriu spoločenského „postupu vpred", o parodickú schému kariérizmu a úsilia o spoločenskú prestíž. V koncipovaní akcie do istej miery zarezonovala Bartuszova inklinácia k matematickým metódam známa z jeho práce so sochárskym objektom: bola totiž založená na kombinatoricko-permutačnom postupe: všetci traja účastníci sa vystriedali na všetkých troch stupňoch a to vo všetkých možných vzájomných formáciách. Človek sa tu podobne ako figúrka stával len prvkom meniacej sa priestorovej zostavy. Akcia, ktorá vznikla v čase kontaktov s maďarskými akčnými a konceptuálnymi umelcami (napr. stretnutie s Dorou Maurer v ateliéri Dezidera Tótha na Moskovskej ulici v Bratislave), bola fotograficky zdokumentovaná v statických formáciách a dlhou expozíciou vo fáze pohybu jednotlivých účastníkov.

Napokon, sochárske ponímanie akcie, revokujúce v istom výtvarnom zmysle objem, „obalovú krivku" plastiky – tentoraz materiálovo ozvláštneného tela v priestore - revokoval Bartusz v *Súkromnom CO cvičení* (marec 1982). Zúčastnili sa ho štyria členovia rodiny Bartuszovcov a pes Abbé - zabalení do plášťov z igelitovej fólie, previazanej špagátom, skúšali v teréne okolia domu „obranné pozície". Z akcie bol okrem fotodokumetácie natočený film v rozsahu siedmich minút (P. Majerník). Súkromné cvičenie civilnej obrany vzniklo za totality v atmosfére studenej vojny medzi Východom a Západom, keď boli pravidelne organizované povinné cvičenia civilnej obrany a ľudia pripravovaní na prípadný atómový útok zo Západu. Košice patrili do pásma, kde mal byť tento útok paralyzovaný sovietskym obranným systémom. Akcia zosmiešňovala a ironizovala niekedy už na prvý pohľad zbytočné a márne úkony, ktoré odporúčali inštruktori pre prípad nebezpečenstva, ako napr.: „Keď uvidíte prvý záblesk, vždy si ľahnite na zem nohami v smere výbuchu!" Akcia je do-

4. Vlastné akčné aktivity Igora Ďurišina ešte čakajú na umelecko-historický prieskum a zhodnotenie.



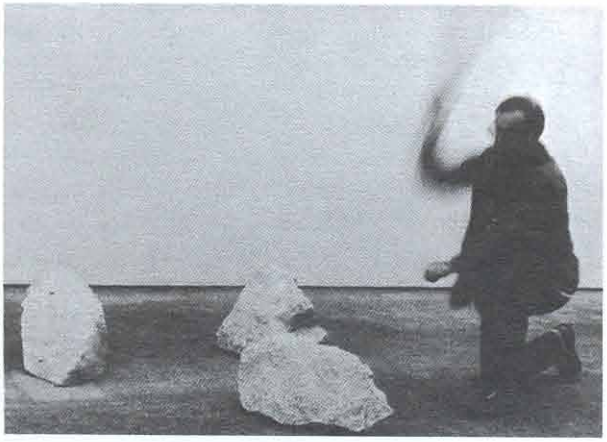
J. Bartusz: **Časovo limitované kresby / Time-limited Drawings.** 1989. Košice

kladom, že Bartusza vždy lákala analýza sociálneho správania sa jedinca v navyknutých, vštiepených vzorcoch, „situačných formuliach", a to nielen chovanie v určitom pragmatickom či vonkajšom zmysle, ale i z hľadiska trvalej vnútornej deformácie človeka, čo sa dá vypozorovať len z roly osoby v jej sociálnom kontexte.

Vo dvore Vnútorného červeného brehu v Košiciach uskutočnil J. Bartusz aj inú akciu, ktorá prezrádza jeho sochárske cítenie v práci s ľudskou figúrou, *Únik priateľa I. D.* (september 1983). Zámer akcie vyplynul z osobného osudu špecifickej postavy košického undergroundu – výtvarníka Igora Ďurišina.[4] Už od čias svojej základnej vojenskej služby, kedy ho za premaľovanie portrétu V. I. Lenina prvý raz uväznili v Ilave, bol neustále prenasledovaný totalitnou mocou. Žil a pracoval v Košiciach v pivničných priestoroch za veľmi tvrdých podmienok. Po jednom z útokov ŠTB, kedy ho pri vypočúvaní zbili a v bezvedomí hodili do Mlynského náhonu, odkiaľ ho vytiahli náhodní chodci, sa rozhodol emigrovať. J. Bartusz pred jeho odchodom usporiadal symbolickú rozlúčku, v ktorej I. Ďurišin preráža fiktívny múr. Do exteriéru umiestnil polystyrénovú dosku, na ktorú nakreslil a vyrezal obrysy jeho postavy. Ten Ďurišin svojím telom vyrazil z plochy a tak obrazne „prešiel" na druhú stranu hranice.

Pri príležitosti výstavy Archeologické pamiatky a súčasnosť r. 1984 vytvoril Bartusz akčnú interpretáciu *Vydrickej brány* – prechádzku spojenú s meditáciou a o rok neskôr inicioval hravú body-artovú akciu prebúdzajúcu „primárne inštinkty" a uvoľňujúcu „emocionálne rezervy" v spontánnom rituáli pod názvom *Blatovisko pre každého*.

Intermediálnu formu výrazu v prepojení s objektom (spev + vibrátor) a parafrázou predviedol Bartusz v individuálnom performance inšpirovanom piesňou *Modré a bílé šátečky...* na slová V. Nezvala a hudbu L. Podéšťa r. 1989 v Klube Východoslovenskej galérie v Košiciach. Okrem zreteľného politického akcentu tu odhalíme poukaz na futuristické dedičstvo akusticko-mašinistických objektov (napr. Ballova *Macchina tipografica*, 1914) využívajúcich stroj ako východisko javiskových kreácií. Autor sedel na odtučňovacom prístroji – vibrátore, pripomínajúcom stroj na hlbokú orbu. Prv, než ho zapol, skrížil v rukách kosák a kladivo, začal spievať a potom, keď sa

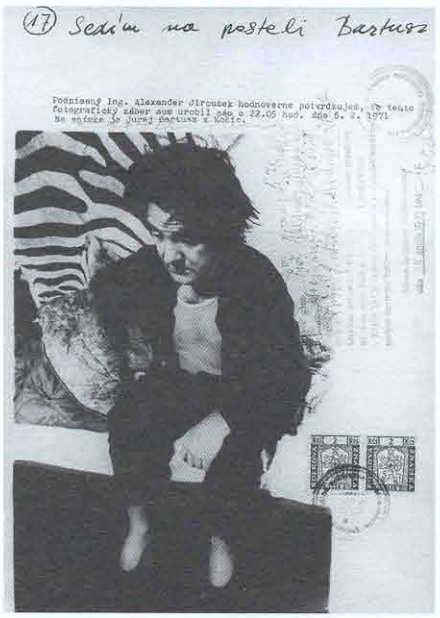


J. Bartusz: **Lámanie cez kameň / Breaking through the Stone I – III.** 1976

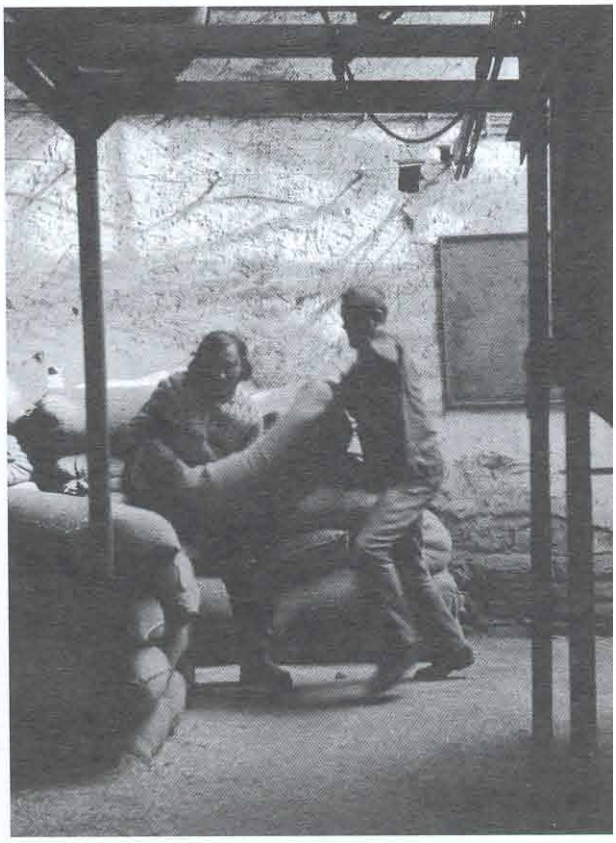
stroj roztriasol, roztriasli sa okrem jeho hlasu aj hrkálky na ňom zavesené. Bartusz, ktorý túto akciu neskôr viac ráz reprízoval (napr. r. 1990 pod Stalinovým pomníkom v Prahe), tu opäť, verný svojmu syntetizujúcemu duchu, vo vzájomnej interferencii rozličných výrazových prostriedkov i významov posunul okázalé symptómy a frázovité momenty komunistickej ideológie a jej symbolického žargónu do polohy frašky. Toto performance sa stalo explikačným modelom spoločnosti, ktorá sa ocitá v stave rozpadu, metaforou hlučného postupného zániku (napriek prikrášľovaniu) nefungujúceho systému.

Akčným a konceptuálnym aktivitám, ktoré predstavujú trvalú zložku Bartuszovho intermediálne zameraného výtvarného prejavu zostal autor verný aj v neskoršej tvorbe.

J. Bartusz: **Úradné potvrdenie / Official Confirmation.** 1971. Košice

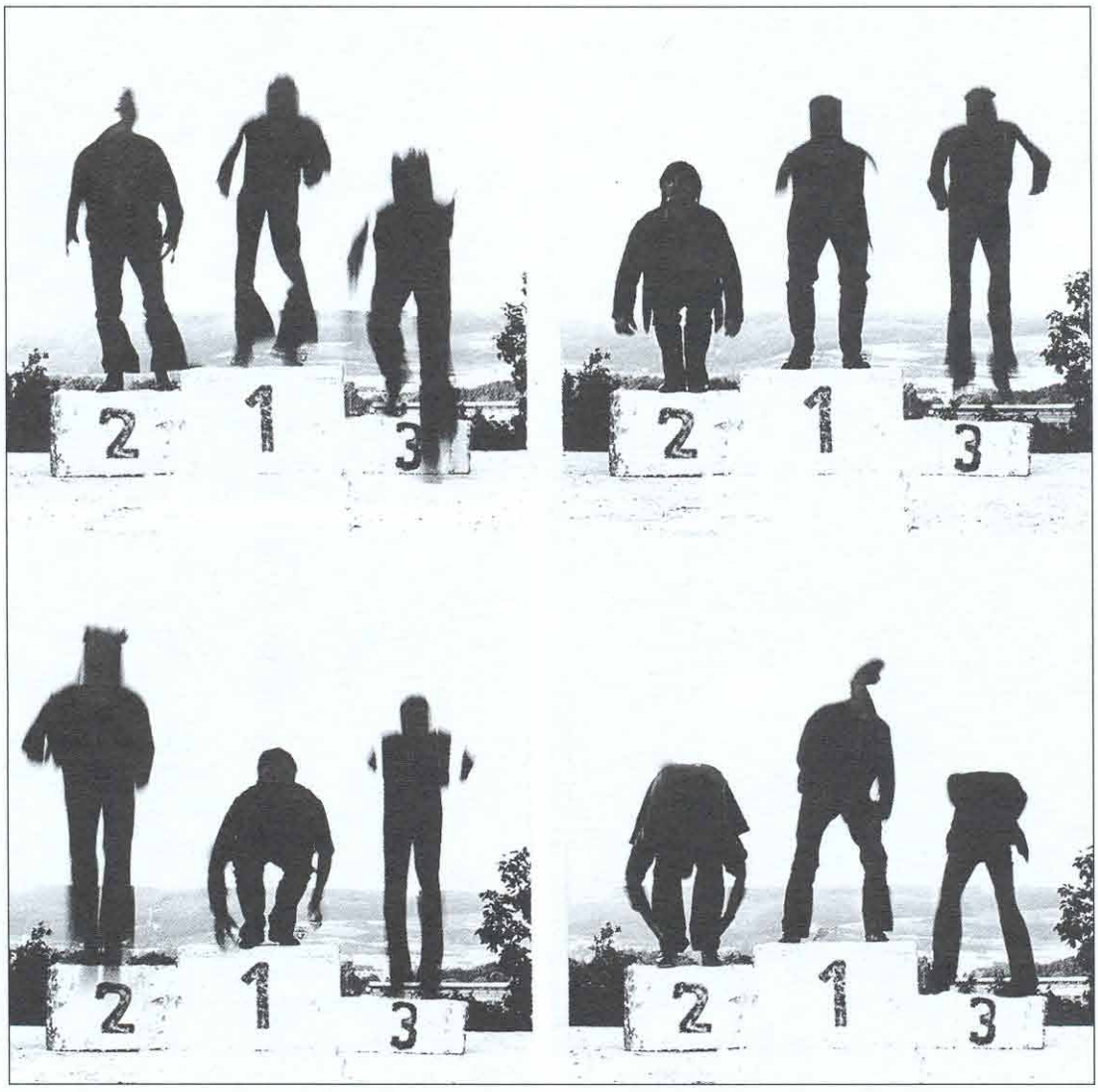


J. Bartusz: **Úradné potvrdenie / Official Confirmation.** 1971. Košice



J. Bartusz, V. Popovič, J. Kornucik: **Kondičné dni vo Vlkovej / Days of Physical Condition in Vlková.** 1971

J. Bartusz: **Súkromné CO cvičenie / Private Civil Defence Exercise.** 1982. Košice




J. Bartusz, G. Kladek, B. Juhász: **Stupne pre víťaza / Platform for Winners.** 1974. Košice

# ĽUBOMÍR ĎURČEK

Ľ. Ďurček: **Posolstvo IV / Message IV.** 1982. Bratislava

Akcie Ľubomíra Ďurčeka patria v kontexte nášho umenia k výrazovo najredukovanejším. Primkýnajú sa k základným fenoménom alternatívneho umenia 70. rokov, k typu „expanded performance",[1] i k body-artu ako „reči tela".[2] Sú zároveň dokladom skutočnosti, že v tomto desaťročí fotografický záznam akcie prestáva byť len rýdzo dokumentárny a stáva sa tesne zviazaný s konceptuálnym umením. Fotografia ako médium, jej minulosť i prítomnosť je stredobodom záujmu mnohých umelcov. Akcia sa často transformuje do podoby „konceptuálneho foto-piece, kde je aktuálna fotografia striktne podriadená myšlienke".[3]

Akčný rádius Ďurčekových kreácií je často len trocha „posunutý" mimo konvenčnú podobu bežných každodenných situácií a typické vzorce správania sa. Niektoré jeho realizácie pripomínajú Brechtove slová: „niekedy sa pozerám z okna a práve letí okolo vták a to je event. Zaznamenám, všimnem si, čo sa deje, čo sa deje v dobe, kedy vták letí okolo. Je to záležitosť smeru podobnosti."[4]

Už na prvý pohľad nájdeme v Ďurčekových tvorivých aktivitách istú duchovnú príbuznosť s Júliusom Kollerom. Je to predovšetkým vyhranený individualizmus (napriek tomu, že niekedy sa zapájajú do kolektívnych akcií), s tým súvisiaci problém sebareflexie vo forme rôznych denníkov, záznamov vlastných pochôdzok, práca s fotografiou - u Ďurčeka aj s filmom a záujem o text, slovnú formuláciu (u Ďurčeka aj poviedky) paralelne a rovnocenne využívanú vzhľadom na výtvarné realizácie a v neposlednom rade práca s vlastným telom v elementárnych pózach. Na rozdiel však napríklad od *Paralell Stress* D. Oppenheima z r. 1970, kde umelec najprv vytvoril veľký kopec zeme a potom sa zavesil tak, aby jeho línia opakovala líniu kopca, u Kollera i Ďurčeka niekedy ide len o púhe dotvorenie už hotovej situácie. Elementárne gesto, prípadne pohyb môže byť niekedy symbolom istého spoločenského javu (napr. Kollerova častá póza poklesnutia v kolenách realizovaná na verejnosti pri rozličných príležitostiach vo variantoch *Skrčenca* ako metafora skutočnosti, že všetci sme sa „krčili" pod jarmom totality). Povedané spolu

1. Pozri bližšie: JAPPE, E.: Performance, Ritual, Process. Handbuch der Aktionkunst in Europa. Mníchov - New York 1993, s. 25 a 40.
2. Americká performerka Carolee Schneemann vytvorila už v r. 1963 privátne akcie, ktoré nazvala Eye Body a ktoré dokumentovala prostrednictvom fotografie. „V týchto telesných „zátišiach", ktoré anticipovali body a performance art, znovuoživila mýtickú imaginácia bohýň, využívajúc vlastné telo ako skulptúru." Pozri bližšie: RUSH, M.: New Media in Late 20-th Century Art. New York 1999, s. 41. Jedným z hlavných a prvých predstaviteľov spájajúcich performance s filmom vo svete bol Bruce Nauman. V r. 1968 zaznamenal sám seba ako model, prípadne detaily a aktivity svojho tela vo filmoch Art Make-up N° 1, Walking an in Exagerated Manner around the Perimeter of a Square a Playing a Note the Violine while I walk around the Studio a pod.
3. LUCIE-SMITH, E.: Art in the Seventies. Oxford 1983, s. 32.
4. BRECHT, G.: Interview mit Robin Page für Clara Liss. Texte zur eine Heterospektive von George Brecht. Kunsthalle Bern, 1979. Citát P. REZKA in: Fluxus, s. 15, samizdat, 1980.

s P. Rezkom, „telo tu už nie je len vecou medzi vecami, ale aj médiom, prostredím, v ktorom sa s vecami stretávame. Telesné, to znamená pôvodné stretnutie, voči ktorému sú všetky ostatné odvodené (spomienka, predstava)." [5] Zatiaľ čo napr. Koller v *Horizontálach U.F.O.* či v *Mimezis* fixuje pohyb v istej fáze, v snahe napodobniť určujúce prvky krajiny, ba až organicky s ňou splynúť, Ďurček, podobne ako Vito Acconci, používa plastické kvality ľudského tela ako alternatívu popísanej stránky, ako ekvivalent textových poznámok, kde je médium slova nahradené rečou „fyzis". Elementárnu formu vyjadrenia v zmysle „živej skulptúry" [6] vkomponúva nielen do mestského prostredia (napr. motív jeho postavy vychýlenej v smere pokrivenej lavičky), ale aj do prírody (napr. *Pieninský hieroglyf*, 1990), kde zachytil jednotlivé fázy pohybu svojho tela vymedzené rastrom vykachličkovanej terasy chaty korešpondujúcich aj s vrchmi v pozadí.

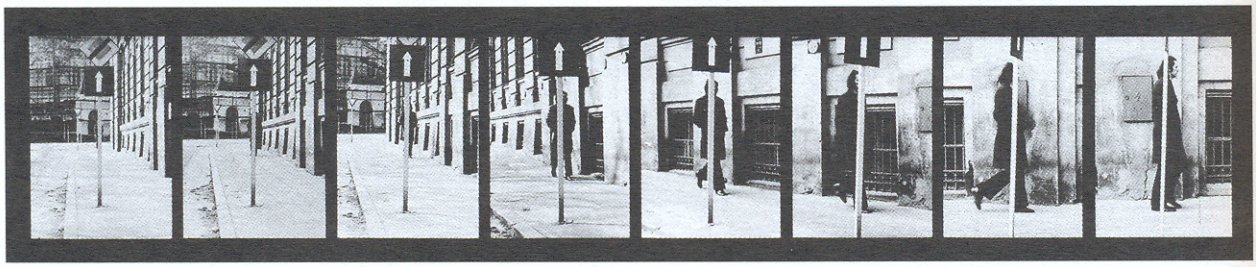
Spomínali sme už, že výraznou súčasťou Ďurčekových prác je fotografia. Niekedy pritom využíva možnosť špecifickej manipulácie s realitou, akú umožňuje fotografický obraz. V jednotlivých snímkach série *Geometrického priestoru* z r. 1975 vidíme jeho postavu kráčajúcu po chodníku, napriek evidentnému pohybu vpred (čo prezrádza postupne iný zorný uhol pohľadu na budovu, ulicu i priblíženie sa a pootočenie postavy), zostáva idúci vždy „alogicky" v stredovej osi, rezaný vertikálou pouličnej značky. Ide tak o akési zvláštne popretie klasického Muybridgeovho pokusu zachytiť následnosť pohybov figúry vo vzťahu k priestoru (pozri napr.: *Descending Stairs* and *Turning Around* zo série *Animal Locomotion*, 1884–1885).[7] Zreteľná je tu „objektivizácia" tvorcu, nie „objektu" v procese tvorby.

Druhú skupinu tvoria pohyby tela, ktoré sa viažu na nejaký význam, sú určitou konkrétnou metaforou autorovho vnútorného postoja voči vonkajšiemu svetu. Rovnako ako Acconciho práce aj na niektoré Ďurčekove eventy možno nazerať v súvislostiach psychologického pojmu „power field" (silové pole), ktorý Kurt Lewin opísal v *The Principle of Topological Psychology.* Podľa neho každé indivíduum vyžaruje vlastné silové pole, ktoré zahŕňa všetky možné interakcie s inými ľuďmi a objektmi v špecifickom fyzickom priestore.[8] Ide o situácie, kedy sa divák, okoloidúci, hocikto na blízku, nevdojak stáva fyzicky súčasťou miesta, aktivity produkovanej umelcom. V tejto súvislosti uveďme Ďurčekove na verejnosti opakované tzv. *Simultánne eventy*, napríklad moment, kedy si prikryl rukou polovicu tváre presne v zlomku sekundy, keď náhodný japonský turista stlačil spúšť aparátu. Ďurček sa tak vedome zároveň „vydelil z masy", podobne ako v prípade, keď sám robil „živú skulptúru" alebo keď koncipoval kolektívnu „geometrickú figúru".

Ďurčeka pritom stimuluje, a teraz odcitujem slová, ktoré si poznamenal na margo projektu *Zabudnuté objekty – periférne umenie* z r. 1975, kedy sa mu „život zmenil v rozporuplnú skutočnosť": „...na jednej strane snaha o vlastný obraz sveta (s úctou k vnútorným impulzom) a na druhej strane obraz sveta vnucovaný ako štátnymi inštitúciami tak jednotlivcami (s úctou k vonkajším impulzom)." Pričom, ako ďalej pokračuje Ďurček: „prijať ho, podľahnúť iba jednému obrazu, vonkajšej sile, by znamenalo priznať nekompetentnosť vlastnej osobnosti." [9]

Ďurček spočiatku na dokumentáciu nepomýšľal, a to aj preto, lebo ako dokladajú jeho vlastné slová „jednou z dôležitých podmienok tejto aktivity bola anonymita".[10] Anonymitu by sme však mohli označiť aj za inú obdobu „ufónstva", inakosti, „prikrytia svojej identity". Ak Koller unikal do „ufónskych" paralel bežných situácií, tzv. univerzálnych futurologických operácií (*U.F.O.*), kde všetko normálne nadobúdalo skrytý podtext „sci-fi situácie", absurdity a naopak, všetko absurdné sa stávalo normou, teda aby ukázal, že v danom spoločenskom živote sa hranice „normálnosti" stierali, Ďurček (podľa vlastných slov) utekal z mesta, „no nie do prírody", pohyboval sa „v periférii, na hraniciach mesta a vidieka, územia nikoho, ... kde skončili všelijaké nepotrebné veci", ktoré „degradovali prírodu na kus mŕtvej pôdy, na cintorín, na smetisko."[11] Napokon, sem situoval aj akciu *NFRMC – Informácia... o rukách a ľuďoch* (1982), ktorú označil ako „divadlo, hru pre 16 účastníkov". Zdokumentoval ju nielen na magnetofónovej páske, knihe s diapozitívmi a v textoch, ale aj na 16 mm filme.

Minimalizovaný pôdorys akcie však Ďurčekovi nebránil vtiahnuť do deja rituálne prvky, vtláčajúce jeho aktivitám magický rozmer. Napríklad, v permanentnej, dodnes neukončenej *Demonštrácii* z r. 1977 (ku ktorej datovaniu autor pripojil znak nekonečna – ležiacu osmičku) zastavoval návštevy odchádzajúce z jeho bytu s prosbou o niekoľko minút. Pred ich prekvapeným pohľadom bral do rúk predmety v izbe a umiestňoval ich do stredu obývacieho priestoru v akejsi improvizovanej inštalácii. Potom obradne prikryl bielu skrinku čiernym plátnom, sklom a bielym papierom. Za prítomnosti mikrofónu a zosilňovača si vyzul topánky, vstúpil na čierne



Ľ. Ďurček: **Geometrický priestor / Geometrical Space.** 1975

5. REZEK, P.: Tělo, věc a skutečnost v současném umění, Jazzpetit, Praha 1982, s. 91.
6. Živá skulptúra, pojem spojený s menom Piera Manzoniho, Chrisa Burdena, Gilberta a Georga, Stefana Wewerku a pod., sa vo svete objavovala v rôznych podobách už od polovice 60. rokov. Reč tela v rámci performance sa presadila najmä na výstave „Körpersprache v Berlíne r. 1975–1976, kde sa predstavili Bruce Nauman, Nan Hoover, Klaus Rinke demonštrujúci vo foto a video prácach skulpturálne vlastnosti svojho tela alebo jednotlivých jeho častí. Spočiatku boli takéto práce rozvíjané v ateliéri, predvádzané len pred kamerou." In: JAPPE, E.: C. d., s. 25.
7. RUSH, M.: C. d. s. 10-11.
8. Pozri bližšie: GOLDBERG, R. L.: Performance Art. From Futurism to the Present. Reprint, New York 1993, s. 156.
9. In: Poznámky k projektom. Archív autora.
10. Poznámky z osobného rozhovoru s autorom.
11. In: Poznámky k projektom. Archív autora.

plátno a vytvoril sústredenú gestickú kresbu, ktorú potom opečiatkoval, zapísal čas a mlčky ponúkol prítomným. Táto performance prezrádza maximálnu psychickú a fyzickú koncentráciu na jednoduchý úkon, vracia bežným veciam obradnú funkciu, spomaľuje rýchlo bežiaci čas, dáva mu nový psychologický rozmer, núti nepripraveného diváka zastaviť sa v bezprostrednom toku života, na pár minút upriť zrak na čosi, čo je, a predsa nie je všedné. Je to „zastavenie", aké požadoval Brecht v súvislosti s fluxusovým gagom, okamih, povedané spolu s Rezkom „kedy sa zastavíme v štádiu „medzi".[12]

Na rozdiel od Kollera sú Ďurčekove akcie existenciálnejšie, vyznievajú osudovejšie, zmrazujú, majú v sebe niečo z Dostojevského *Zápiskov z mŕtveho domu*, niečo z Kafkových literárnych vízií. Explicitnou ukážkou je Ďurčekova akcia *Návštevník* (1980) evokujúca orwellovsky fatálnu manipuláciu s človekom prostredníctvom politických ideí. Ďurček v nej vykonal niekoľko návštev svojich priateľov, pričom mal ústa zapchaté novinami (Pravda) s jasne čitateľným titulkom Ústredný výbor. Neurobil nič, len zazvonil pri dverách, pár sekúnd postál pred prekvapeným hostiteľom a odišiel. Vo vyhrotenej situácii vtedajších často opakovaných vypočúvaní na ŠtB sa niektorí vyľakali, iní to pokladali za varovný signál, „že sa niečo chystá". Ďurček neodpovedal na vyslovené otázky, lebo jeho ústa boli vyplnené „pravdou", zvrtol sa a po chvíľke odišiel. Obmenu tejto performance, ktorú si môžeme vysvetliť ako metaforu nemožnosti hovoriť to, čo si človek naozaj myslí, skutočnosti, že sme sa v atmosfére strachu často stávali len „hlásnou trúbou" naočkovaných ideí (alebo sme mohli mlčať), predstavuje privátna akcia len pre jedného človeka (autora samého) *Prijímanie I – III (Stotožnenie)* z r. 1980. V troch fotosekvenciách vidíme obmenu Ďurčekovej tváre s otvorenými ústami: v prvej v nich sa jeho hlava akoby skláňa k čejsi ruke, ktorá drží hostiu (azda vyzýva k prijatiu). Pri bližšom pohľade si všimneme, že „hostia" je falošná, že je vlastne papierovým oválom v tvare roztvorených úst, ktorý v druhej sekvencii vypĺní otvor medzi perami, takže v nich má vkolážované nakreslené „zavreté pery" (azda symbol mlčanlivosti, uzavretosti). V tretej sekvencii olemujú otvorené Ďurčekove ústa nakreslené zuby, akoby mu v nich „zamrzol" cudzí smiech. A. Hrabušický na adresu tejto akcie napísal, že Ďurček „tu spája protirečivé svetonázorové kontexty – kresťanský (odkaz na sväté prijímanie) a komunistický, no v širšom zmysle aj kontext modernej civilizácie, plnej informačných šumov".[13] V tejto súvislosti treba vyzdvihnúť fakt, že práve tento typ performance je v našom umení výsostne autentický, podstatne súvisí so situáciou v našej krajine v období normalizácie, kedy polícia ostro sledovala akékoľvek, čo len najmenšie kolektívne aktivity a hľadala v nich otvorenú provokáciu voči socialistickému režimu. Zároveň – len z hľadiska formálneho – Ďurčekove privátne eventy pripomínajú niektoré z prvých body-artových pieces Bruce Naumana, ktoré vznikli len v spoločnosti jeho kamery (napr. *Standing, Sitting, Leaning, Bending, Squatting, Laying down* z r. 1965) a hologramy *Making Faces* z r. 1968.[14]

Z podobných psycho-sociologických motivácií vyrastajú aj Ďurčekove pouličné akcie z r. 1979 pod názvom *Rezonancie*, niektoré realizované aj s Jánom Budajom a jeho *DSIP – Dočasnou spoločnosťou intenzívneho prežívania*. Podľa autorom vopred stanovených propozícií mali prebiehať nasledovne: „Na vymedzenom území mesta sa bude počas niekoľkých hodín nachádzať asi dvadsaťčlenný kolektív (oblečenie každodenné). Jeho aktivita zameraná na vytváranie psychologicko-sociálnych situácií bude prechádzať opätovne raz jednou, raz druhou fázou: 1. stotožnením sa s masou chodcov 2. vyčlenením sa z tejto masy (vytvorenie niektorej z „geometrických figúr" znamená súčasne vytvorenie konkrétnej situácie). Čas sformovania geometrickej figúry má byť čo najkratší. Každý chodec, ktorý sa bude podieľať na tvorbe situácií, dostane kartu s čiastočnou informáciou."[15] K tejto pouličnej intervencii existuje presná konceptuálna schéma možných permutácií a variácií pohybu zúčastnených s obrazcami jednotlivých geometrických figúr. Akcie, v ktorých organizátori v priebehu niekoľkých hodín vytvorili v bratislavských uliciach určité situácie prostredníctvom premenlivých konfigurácií a kontaktov s chodcami Ďurček ďalej členil na „dynamické" *(Aureola, Pochodeň, Pasáž-ulita, Idol, Uzol, Monument, Pevnina, Duna)* a „statické" *(Kotlina, Exil, Fantóm, Chrám, Chumelica, Besiedka, Lavína )*. Napr. v dynamickej *Aureole* dvadsaťčlenný kolektív sformovaný do tvaru kruhu obkolesil chodca, pričom jeho tvar rešpektoval smer, ktorým išiel chodec. Keď ten pocítil narastajúcu obavu a hrozbu, skupina sa ako vo filmovom strihu v okamihu rozpadla. Cieľom bola katarzia, ktorá nastala, keď si chodec uvedomil, že išlo o hru. Inokedy to bol koridor z postáv, ktorým ľudia prechádzali, alebo múr z tiel zatarasujúcich cestu, cez ktorý museli prejsť, prípadne pasáž, na jednom konci uzavretá a pod. V „statických" akciách, ako napr. v *Chumelici* mal tvar „geometrickej figúry" rotovať vzrastajúcou rýchlosťou a pod.

Tieto „intervencie" blízke pouličnému divadlu, sa zakladali na inštrukciách, ktoré Ďurček zúčastneným spoluhráčom rozdal vo forme xeroxu. Ďurček starostlivo dbal na to, aby neprekročil mieru kontaktu, principiálne vylučoval fyzický dotyk a po fáze „vyčlenenia" rozdával divákom a „postihnutým" chodcom kartičky s upozornením, že šlo o fikciu. V zásade ide o analytické štúdie vzťahov človeka a sveta v rámci daného spoločenského systému, pokus vyprovokovať psychické reakcie chodca na neočakávaný zvrat v bežnej situácii na verejnej komunikácii. Ďurčekove práce s publikom by sme mohli čiastočne prirovnať aj k situácii šamana v určitej uzavretej societe. Aj jeho kontakt vyžaduje skúsenosti publika, ktoré sa podieľa na kolektívnom „rituáli", kde telesný pocit je najintuitívnejšou skúsenosťou. Rovnako ako šaman v primitívnych kultúrach aj Ďurček skúmal „kolektívny pól" – problém vzťahu medzi indivíduom a skupinou, alebo presnejšie, medzi „určitým typom indivíduí a určitými nárokmi skupiny... aj medzi ním a publikom sa nastoľuje systém opozícií a korelácií",

12. REZEK, P.: C. d., s. 133.
13. HRABUŠICKÝ, A.: Rozlúčka so sedemdesiatymi rokmi. In: Umenie sedemdesiatych rokov. Zborník prednášok. VŠVU-SNG, Bratislava 1997, s. 50.
14. Sekvenčné budovanie obrazu s troma autoportrétmi pripomína prácu poľského performera Wincenty Dunikowski-Duniko, *The Hold I – Duniko's Wind.* 1976. Pozri: In: Lucy-Smith, E.: C. d., s. 33. Napokon, v širších súvislostiach sú Ďurčekove performance *Návštevník* i jeho variant *Prijímanie* kompatibilné s niektorými prácami Ha Schulta, najmä s jeho sebareflexívnou *Lovelov* (1969), zachytávajúcou vo fotodokumentácii muža s dolnou časťou tváre prikrytou antiseptickou maskou. S Ha Schultom zbližuje Ďurčeka aj všeobecné chápanie umenia ako diskurzu, presvedčenie, že je potrebné zviditeľňovať každodenné veci, vybrať ich z okruhu bežných vzťahov a v ozvláštnenej podobe prinútiť diváka, aby sa nad nimi zamyslel.
15. In: Poznámky k projektom. Archív autora.

jeho „psychické univerzum" je v čase akcie rovnako ako u šamana, „projekciou sociálneho univerza".[16]

Ďurčekove pouličné akcie sú duchovne príbuzné aj niektorým raným happeningom A. Kaprowa, ktorý o svojich výskumoch komunikácie hovoril, že sú „v istom zmysle umením a v istom zmysle sociológiou s dynamickým nábojom",[17] nonverbálnej komunikácii s verejným publikom W. Vostella, ale i behavioristickým performances 70. rokov vo svete. Z podobného, hoci opačného princípu sociálnej komunikácie vyvolanej posunom mimo „normy správania" vyrastal aj pouličný event *Horizontálny a vertikálny pohyb – Transfigurácia* (1979), kedy sa Ďurček ako autor sám stal „obeťou": na chodníku Obchodnej ulice v Bratislave, uprostred davu chodcov sa postavil na svoje ruky a opakovane sa pokúšal vstať. Fotografia zachytáva okrem dvoch fáz Ďurčekovho pohybu aj tvár chodca, ktorý sa, potom ako si dodatočne uvedomuje, že videl čosi nezvyčajné, obzerá a s údivom sleduje Ďurčekovu postavu v pozícii, ktorá je paradoxne aj symbolom jeho vlastnej pozície „nemohúcnosti". Ďurček tu zároveň prekročil prezentáciu „Ja" na mestskej ulici, ktorá je podľa Henninga Becha „zvyčajne len prezentáciou povrchu": „V živote mestskej ulice sú si ľudia navzájom iba povrchmi. Chodec si razí cestu stredom prehliadky povrchov, ktorej je sám účastníkom – prechádzka mestom je prehliadkou expozície povrchov, kde ten, čo sa prechádza, je sám exponátom." [18] Škoda, že niekoľko Ďurčekových projektov pre *Týždeň pouličného divadla* ako i pre Budajove *Tri slnečné dni* zostalo nerealizovaných. Z pouličných akcií na princípe boja-hry vyrástol aj projekt pre nerealizovanú *Dynamickú maľbu (Biela a Čierna)* či *Prosím, obráťte ma správnym smerom*. Ako skonštatoval Tomáš Štraus, pripomínajúci tradíciu ruskej revolučnej scénografie ulice – Jevremova, Mejercholda, Altmana, Annenkova: „Ďurčekove scenáre sú osobitým vizualizovaným dejom, alebo inak: dramatickou a oživenou (temporálne rozskicovanou) kresbou, obrazom či sochou. Usídlenie na pokraji druhu, mapovanie jeho hraníc a presah do iných, dosiaľ menej vyskúšaných oblastí umeleckej tvorby".[19]

V privátnej akcii *Mechanické pohľady* (1980) počas osláv 1. mája Ďurček vytvoril obdobu „video guerilly" – pouličnej práce s kamerou, keď si priviazal k ruke fotoaparát a v trvaní hodiny, medzi 10. a 11. v neuvedomených intervaloch dvíhal mierne ruku a stláčal spúšť. Išlo mu o akési mimovoľné pohľady „do kúta", ako keď človek oddychuje, a tak sa stalo, že fotoaparát zaznamenal napríklad symbol hviezdy pod nohami demonštrantov. Zámer zachytiť udalosť bez osobnej angažovanosti potvrdil využitím náhody, keď vďaka rozsypaniu diapozitívov vytvoril ich „nový časový sled" tým, že každý dia už na zemi označil poradovým číslom a uložil do zásobníka.[20]

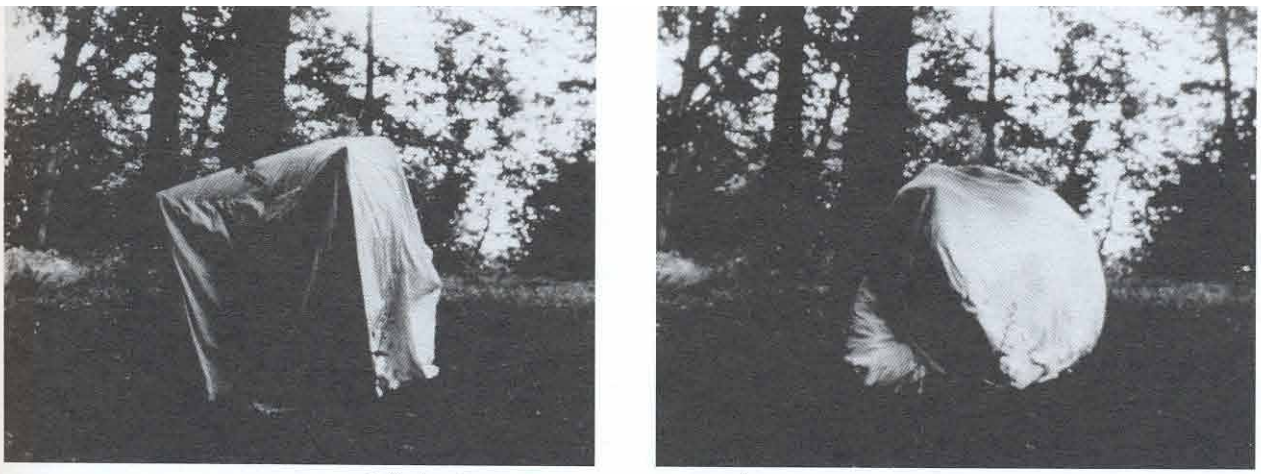
Špeciálnu oblasť Ďurčekových akčných realizácií predstavujú filmy *Domov* a *NFRMC Informácia...o rukách a ľuďoch.* Sú koncipované ako kolektívne akcie s analytickým zámerom. V *Domove* (1983) ide popri odkaze na mýtickú Odysseu aj o hravo-vážne skúmanie fyzickej, ale i psychickej výdrže zúčastnených. Skupina štyroch ľudí s previazanými očami bola odvedená na zalesnený kopec, kde cez úzky otvor vošli do kocky z plátna zvnútra čiernej a zvonka bielej. V tomto ušitom textilnom kubuse sa pohybovali lesom na bratislavskej Železnej studienke, padali a vstávali, pripomínali zvláštneho slepého tvora, ktorý sa potkýnavo a ťarbavo posúva vpred. Akciu zvukovo zaznamenával magnetofón, zvonka ju snímali dve kamery a zvnútra fotoaparát. Účastníci sa stávali zároveň súčasťou útrob živej skulptúry a zároveň aktérmi obradu putovania, ktorého priebeh bol sčasti nepredvídateľný. V tomto spojení objektu a akcie sa skúmalo nielen správanie dobrovoľníkov, ale prostredníctvom meniacej sa morfologickej kvality prevaľujúcej sa hmoty, masy, objemu sa zviditeľňoval pohyb sám o sebe ako fyzikálna veličina. Divák pozerajúci sa na film, má napokon možnosť konfrontovať dva možné pohľady, zvonka i zdnuká, jeho pozornosť sa sústreďuje nielen na vonkajší tvar telesa vo vzťahu k prostrediu, terénu, ale i na jeho vnútrajšok (mäkké útroby).[21] Objekt sa tu stal ozaj „živou skulptúrou", ktorá mení v čase svoj tvar i miesto. Napokon, na záver, pri ceste kam dorazili, skončila jeho púť. Po rozrezaní objektu sa čierno-biele zrelativizovalo, vonkajšie a vnútorné sa spojilo, tí, čo boli vo vnútri, sa premiešali s tými, čo boli vonku. Fotoaparát a magnetofón neustále snímali a dokumetovali celý priebeh, pokým sa všetci nerozišli v meste - akcia skončila záberom na námestie SNP.

V r. 1982 v hre pripomínajúcej divadlo pod názvom *NFRMC Informácia... ...o rukách a ľuďoch* (ktorú Ďurček zdokumentoval nielen na magnetofónovej páske, knihe s diapozitívmi a v textoch, ale aj na 16 mm filme) situovanej na bratislavské smetisko v blízkosti ulice a áut, vychádza autor z „prerieknutia": „už je to akosi tak, že ruky sú prvé, ktoré potvrdzujú domnienku o existencii iných". Išlo o sprostredkovanie empirickej skúsenosti, o výskum dotyku ako základného fyzického kontaktu medzi niekoľkými ľuďmi: „pri stole sa ich zišlo šesť/ krát dva/ teda dvanásť/, nevedeli, kde sa nachádzajú/ nevideli na seba navzájom/ nerozprávali sa/ možnosť poznania a dorozumenia bola daná iba rukám, ale s tým/ že neopustia hranice stola: hra sa skončila, účastníci sa rozišli domov bez/ toho/ aby uvideli miesto hry/ aby sa videli navzájom/ aby sa rozprávali".[22] Ďurčekovi sa tak podarilo v elementárnej „cudnej" hre zdôrazniť pojem dotyku v spoločenskej komunikácii a zároveň zmyslový orgán hmatu a jeho význam v živote človeka, ktorý je často potláčaný prevahou zraku, relatívne objektívnym obrazom zvádzajúceho vizuálna. Problém zmyslov v tom čase rezonoval v akčnom umení u nás i vo svete (napr. *Touch activity* moravského umelca J. H. Kocmana).

Pre Ďurčeka, rovnako ako pre šamanov v primitívnych spoločnostiach bola vždy ústredným problémom skúsenosť publika, správanie sa ľudí. Akciu organizoval v rozpätí dvoch pólov, z ktorých jeden tvorí vnútorná neprenosná skúsenosť jednotlivca a druhý kolektívny konsenzus. Ďurček tak svoj záujem o vzťah medzi indivíduom a skupinou, alebo presnejšie medzi určitým typom indivíduí a určitými nárokmi skupiny realizoval na ulici i v prírode, v exteriéri i v presne, „existenčne" vymedzenom interiéri.

Dotyk rozšírený z plochy rúk na celé telo ritualisticky zdôraznila performance pod jednoduchým názvom *Akcia* (1982),

16. LÉVI-STRAUSS, C.: Štrukturálna antropológia I. Bratislava 2000, s. 187.
17. REZEK, P.: C. d., s. 133.
18. BAUMAN, Z.: Úvahy o postmoderní době. Praha, 1995, s. 107.
19. ŠTRAUS, T.: Umenie kontestácie. VŽ, 35, 1990, č. 10, s. 25.
20. V tejto polohe sa jeho konceptom predchnuté eventy blížia Dieterovi Meierovi a jeho *Zeitspur* (vychádzke po Mníchove trvajúcej od rána do večera, po každej minúte sprevádzanej zastavením a fixovaním daného miesta označením s menom dátumom a pečiatkou ako i telefonickým oznamovaním svojej polohy vždy po dvoch hodinách).



Ľ. Ďurček: **Domov / Home.** 1983. Bratislava, Železná studienka

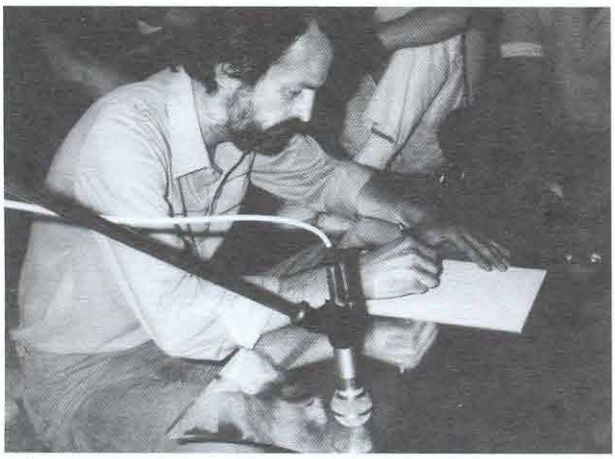
realizovaná v rámci akčného zoskupenia *Terény* na Somárskej lúke v Bratislave, ktorej dokumentácia je zachytená v čiernej knižke - fotografickom albume. Tentoraz nešlo o vzájomné dotyky ľudí, ale o dotyk jediného človeka - autora s rôznymi materiálovými substanciami (papier, tráva, zem) a energiou-ohňom. Performance sa odohrávalo pred očami jediného diváka (ktorý robil aj fotodokumentáciu) a ktorý nesmel prekročiť vzdialenosť 5 metrov. Ďurček najprv písal na papiere, ktoré pokrčil, urobil z nich kopu a podpálil ich. Potom vlastným telom oheň prevalcoval. Na jeho bielom tričku zostali stopy, s ktorými vyšiel do bratislavských ulíc. Dotyk teda bezprostredne zdokumentoval aj šiframi posolstva - „výtvarnými" gestickými stopami ohňa ako média na svojom tričku.

Tematizácia dotyku, maximálnej koncentrácie a gesta evokujúceho gestické kaligrafické záznamy umenia Ďalekého východu sa v inej podobe vrátila aj v *Posolstve IV.* (1982), spoločne vytváraných tušových kresbách niekoľkých postáv (Ďurčeka a jeho študentov), ktorých ruky sa navzájom držia a vytvárajú akúsi vertikálnu „reťaz", na konci ktorej je „výtvarný nástroj" a pod ním plocha papiera. Výsledných šesť znakov nebolo produktom súčasne sa pohybujúcich rúk, ale odvíjajúceho sa postupného pohybu, „spusteného" najvyššie položenou Ďurčekovou rukou, ktorá vydala impulz a ten sa šíril smerom dolu k naspodnejšej ruke držiacej štetec. Pri porovnaní s pouličnými modelmi situácií tu autor v inej rovine skúma pocitový prah, hmatovú vnímavosť, schopnosť vedome sa prispôsobiť kolektívu, zaznamenať a ďalej motoricky odovzdať pôvodné posolstvo, teda v konečnom dôsledku vlastne prenos informácie.

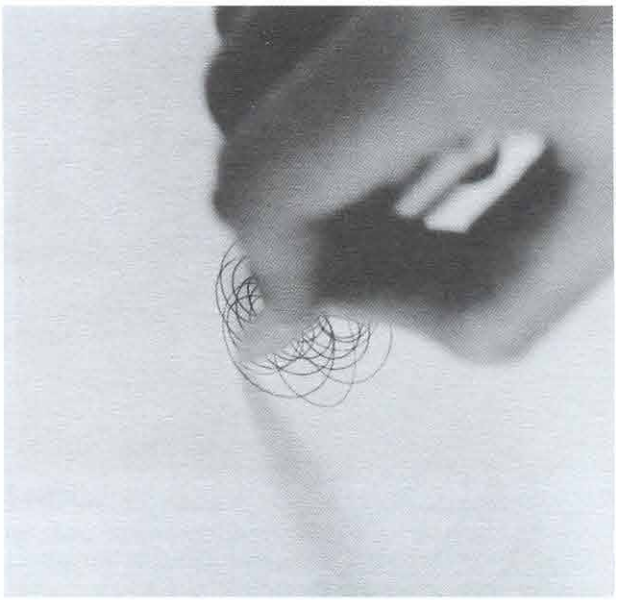
Ako sme už spomínali, Ďurček sa zúčastňoval činnosti akčného zoskupenia *Terénov* v rokoch 1982-1985. Dodatočne, po ukončení *Terénov* Meluzinovým hravo-ironizujúcim *Pohrebom Terénu* z r. 1985, reagoval na výzvu P.O.P. vytvoriť „pomník (poctu) mŕtvemu *Terénu* (podpisy xeroxované) *IDA E*", na „prácu s neobmedzenými formálnymi a materiálovými možnosťami." [23] Ďurček akceptoval túto výzvu ako poctu „mŕtvej avantgarde" - etablovaným avantgardistom a vážne vyhlásil, že to bude jeho „prvá monumentálka". Potom ako oboslal v máji 1985 „zasvätených" a vyzval ich na kolektívnu spoluprácu (vo februári 1986 získal poslednú odpoveď), prišlo k „realizácii - tzv. budovaniu pomníka" (1986-1987) a napokon v auguste1988 k jeho adjustácii v exteriéri. Ďurčekova výzva a realizácia sa svojou mail-artovou povahou a tvorivou metódou primkýna skôr ku konceptu, resp. konceptuálne východisko (ktoré svojím využitím trojice bodov A,B,C pripomenie Bartošovu dlhoročnú „fixnú konceptuálnu ideu"), vedie v tomto prípade, po spracovaní podkladov od jednotlivých účastníkov k výslednej realizácii trojdimenzionálneho objektu.

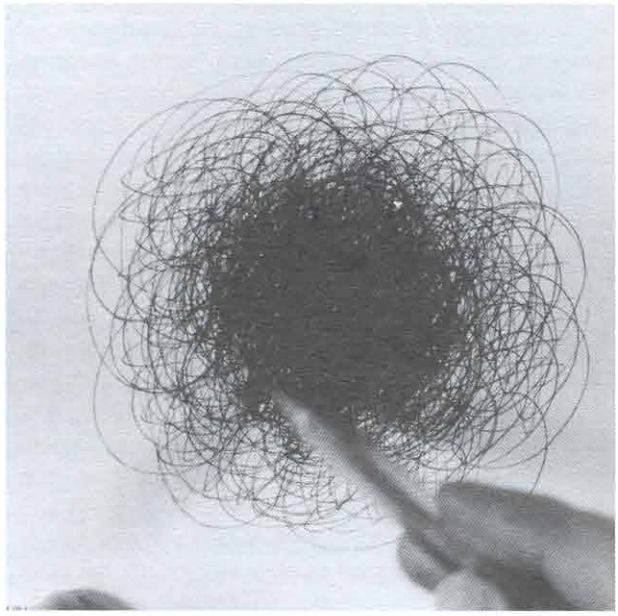
Ďurčekove aktivity sú aj po r. 1989 poznamenané tesnou symbiózou akčného a konceptuálneho prístupu. Základom jeho kreativity zostávajú projekty, filmy a performance redukované na moment totálnej koncentrácie, spojené s výskumom psychických a fyzických možností tvorcu i diváka.

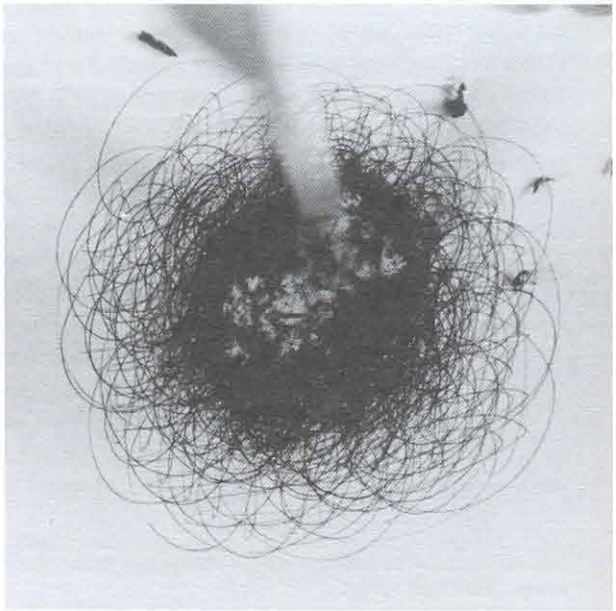
21. V iných súvislostiach sa skúmaniu pohybu v priestore s dôrazom na gravitačnú dezorientáciu venovala newyorská performerka Trisha Brown, napr. *Walking on the Wall*, 1970.
22. In: scenár akcie v archíve autora.
23. MATUŠTÍK, R.: In: Terén. Alternatívne akčné zoskupenie 1982-1987. Bratislava 2000, s. 201-209.

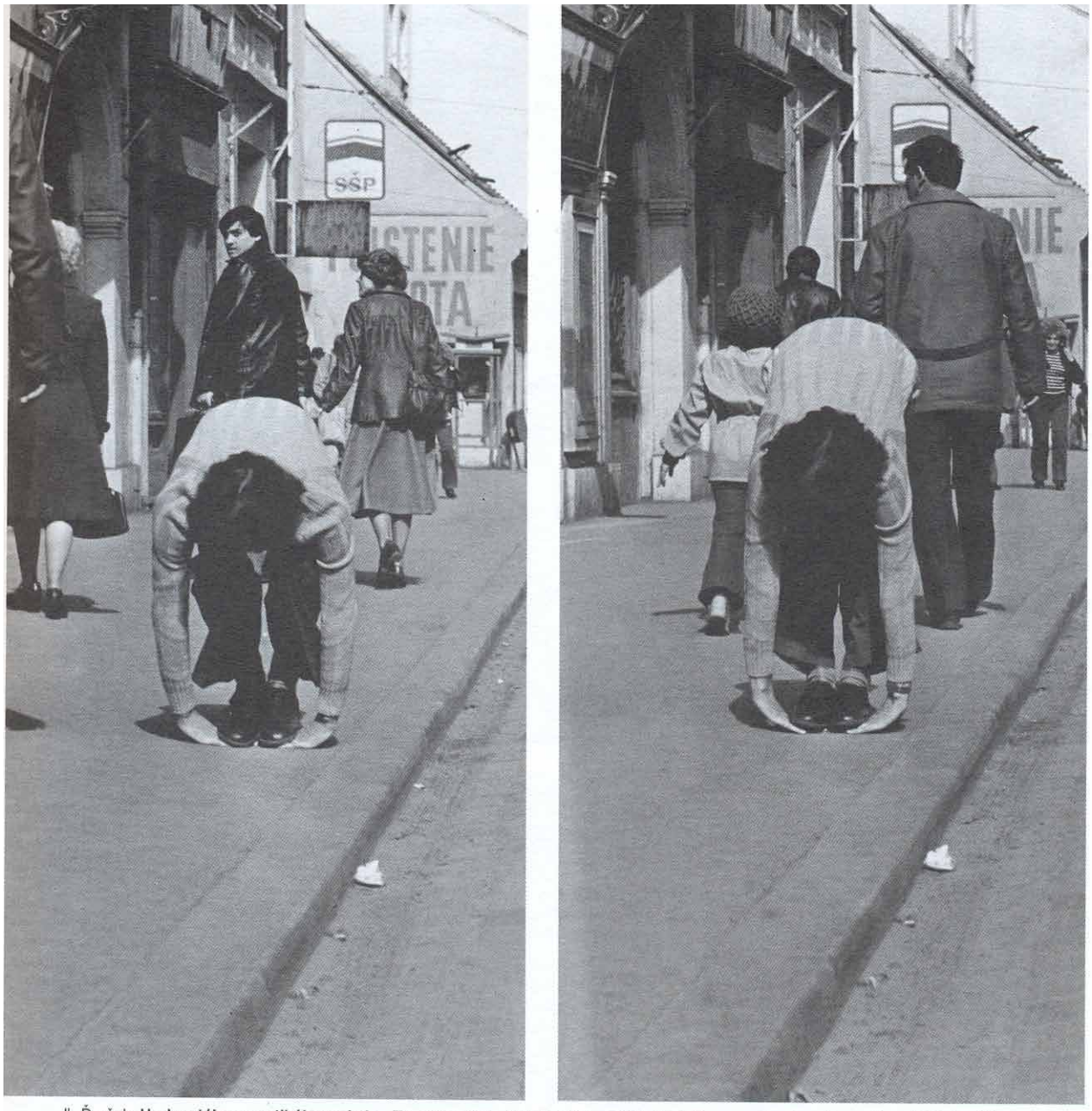


Ľ. Ďurček: **Demonštrácia / Demonstration.** 1977

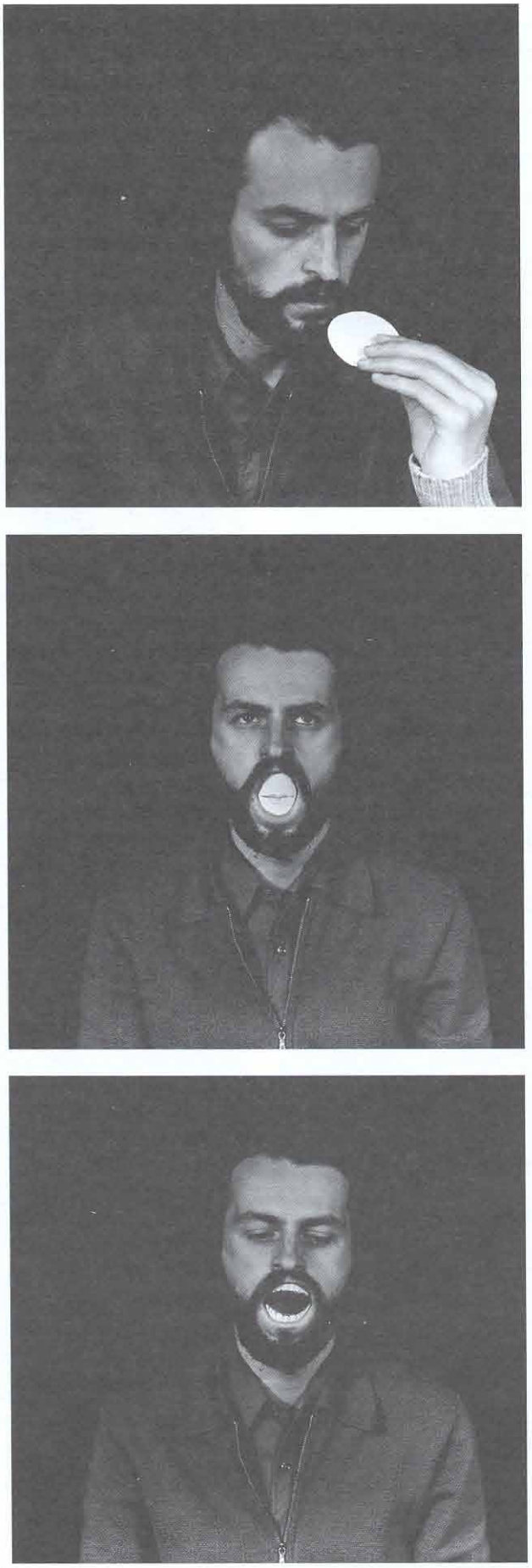




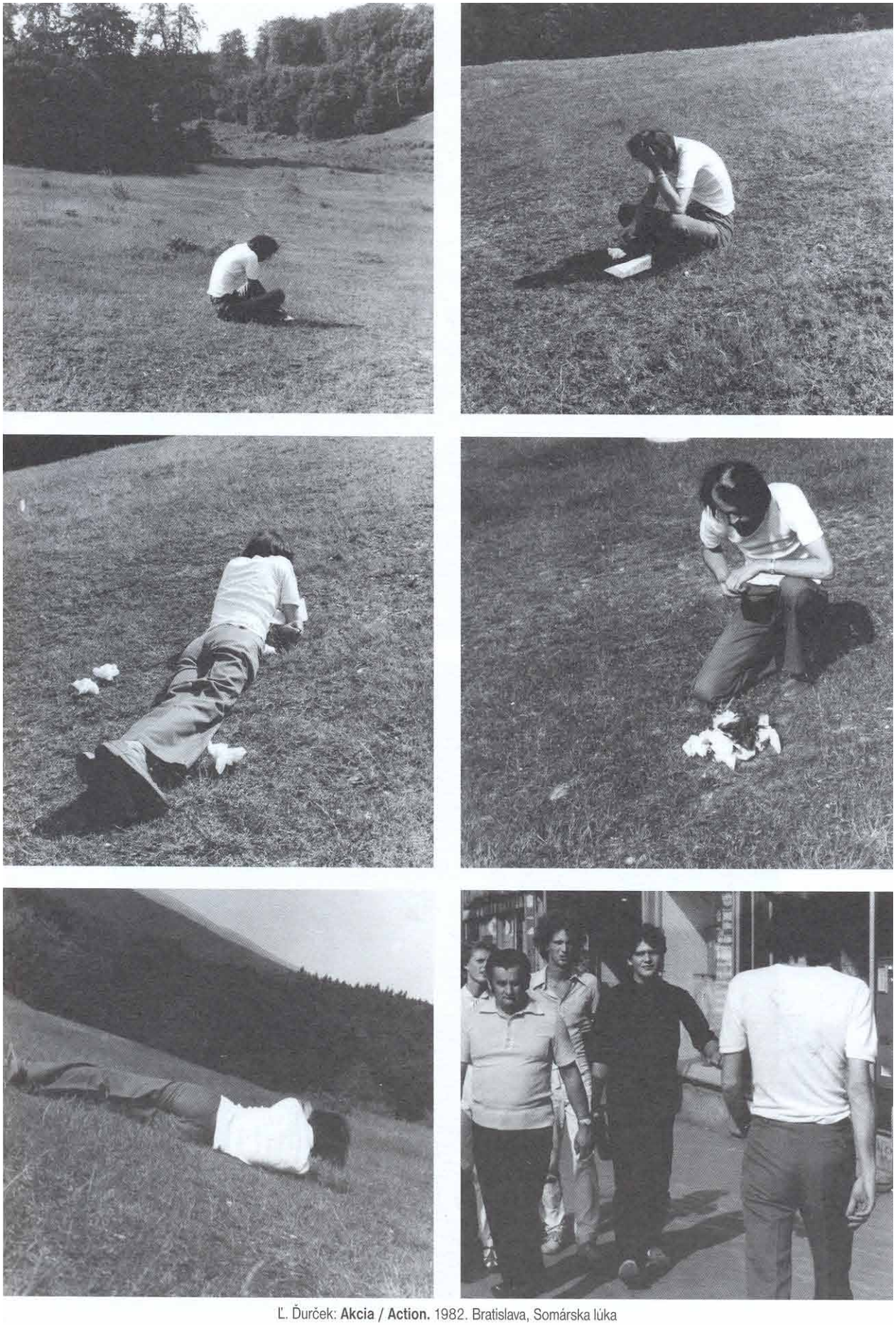





Ľ. Ďurček: **Horizontálny a vertikálny pohyb – Transfigurácia / Horizontal and Vertical Movement – Transfiguration.** 1979. Bratislava



Ľ. Ďurček: **Prijímanie I – III. Stotožnenie / Acceptance I – III. Identification.** 1980



Ľ. Ďurček: **Akcia / Action.** 1982. Bratislava, Somárska lúka

Ľ. Ďurček: **NFRMC.** 1982

# JÁN BUDAJ

J. Budaj: **Pouličná akcia s divadlom Labyrint / Street action with the theatre Labyrinth.** 1979. Bratislava

Po r. 1970 postupne na našu kultúru naplno doľahli dôsledky okupácie z r. 1968. V súvislosti so známym dokumentom Poučenie z krízového vývoja v strane a spoločnosti po XIII. zjazde KSČ, ktorý sa stal záväznou ideologickou smernicou ďalšieho vývinu v ČSSR, sa presadila tzv. „konsolidácia" a „normalizácia". V období nastupujúcej totality sa akčné umenie, rovnako ako ostatné formy alternatívneho prejavu, dostali do ilegálnej pozície voči štátom presadzovanej revitalizovanej doktríne socialistického realizmu. Pre oblasť výtvarného umenia bol zásadným zlomom predovšetkým II. novembrový zjazd ZSVU r. 1972, v rámci ktorého sa „otvorene a nekompromisne" označili „nepriatelia, ktorí vedome dezorientovali výtvarnú obec a snažili sa posunúť vývoj nášho umenia na slepú koľaj formalistického umenia." [1] Ako vtedy výstižne napísal zvonka sa prizerajúci Mike Parr: „Československo je bezpochyby spoločnosťou s mnohými ťažkosťami (akokoľvek sa o tom mlčí) - chápem, že Rusi sa snažia o nadvládu, ale je to neudržateľné, nezdôvodniteľné, napriek tomu si myslím, že títo umelci nechcú a nie sú ‚disidentmi'... nemôžu nimi ani byť z rovnakého dôvodu, ako nemôžu byť proti socializmu... No i vďaka tomu, že existujú represie, „štrbiny" dostávajú nový význam (ako zdroj pokračujúcej kultúrnej a psychologickej identity)." [2]

Postupne akčná tvorba stratila nielen svoju utopickú, sláv-nostnú, bezstarostnú podobu kolektívnych rituálov, hier a spoločne zdieľaných situácií. Po r. 1972 prevládli v zásade dve podoby akcie: jedna sa viazala na prezentáciu v rámci ateliérov, bytov, prázdnych priestorov, odľahlých prímestských či prírodných teritórií a druhá sa stala súčasťou života na ulici - niekedy len ľahko porušiac jeho každodenné situácie vo forme individuálnych intervencií či kolektívnych performances.

Druhý typ - pouličné akcie - organizované v našich uliciach koncom 70. rokov najmä Ľubomírom Ďurčekom, Jánom Budajom a jeho *Dočasnou spoločnosťou intenzívneho prežívania* nesúviseli len s odporom voči totalitnému režimu, ale rezonovali v nich aj idey hippies a provos, či politických akcií európskych situacionistov.[3] Aktivity situacionistov mali význam najmä pre podnietenie študentského hnutia a májovú revolúciu v Paríži r. 1968 pod vedením protagonistu francúzskych happeningov Jeana Jacquesa Lebela. Práve jemu sa podarilo v spolupráci s najvýznamnejšou americkou skupinou kontra-kultúry - *Living Theatre* - napomôcť zatvoriť divadlo Odeon v Paríži. Ich provokatívne predstavenia sa stali politickou bázou divadelnej avantgardy. Členovia *Living Theatre* hosťovali v mnohých európskych mestách, medzi inými aj v Prahe (písal o nich Sergej Machonin).[4]

Prirodzene, ak v USA spoluvytvárali atmosféru a formu protestu idey hippies, najmä Allena Ginsberga, Jerry Rubina, Abbie Hoffmana a ich koncepcia demonštrácií ako „divadelného inscenovania", kde sa rozdávali kvety policajtom, politikom i novinárom, kde sa objavovala nevinná „nahota", a kde „životný štýl, energia a radosť z demonštrácie sú exemplárnym príkladom toho, ako sa človek môže vysporiadať so situáciou strachu a ohrozenia",[5] u nás takéto radikálne formy prejavu jednoducho neboli možné. „Ventily sa otvárali" celkom iným spôsobom.

Od ostatných akčných aktivít nášho umenia odlišuje Jána Budaja v tom čase predovšetkým skutočnosť, že jeho akcie nesmerovali z galérie na ulicu alebo do prírody, ale že sa zrodili priamo na ulici. Sám totiž nevyšiel z prostredia výtvarného umenia, ale dostal sa k nemu z opačného pólu od bezprostredných reflexií spoločenskej problematiky, iniciatív ochra-

1. In: Zborník materiálov Za socialistické umenie. SSP, Bratislava 1974, s. 220. Medzi osobnosťami 60. rokov boli kritizovaní aj A. Mlynárčik a R. Matuštík.
2. PARR, M.: Mimo medze. Úvahy o umení performance. In: Aspect-Art and Literature, vol. 3/4, 1978, samizdat.
3. Prvá Situacionistická internacionála (S. I.) bola založená 28. júla 1957; druhá, po jej zániku vznikla v južnom Švédsku. Zatiaľ čo parížsky okruh (Guy Debord, Vaneigein, Michéle Bernstein) pripisoval umeniu propagandistickú úlohu, René Vienet inicioval nové akčné formy proti politike a umeniu a v r. 1968 dosiahla organizácia svoj zenit. V priebehu r. 1963 založil v Nemecku Dieter Kunzelmann skupinu Subversive Aktion, ktorá okrem výlučne politicky motivovaných akcií plánovala masívne nepokoje pri príležitosti otvorenia Documenta 3 v Kasseli. V r. 1967 sa v Nemecku vytvorili prvé komúny. Nasledovala Beuysova utopická Fluxus Zone West, Immendorfove hnutie LIDL, Vostellove a Chris Reineckove výtržnosti na Documente 4, zatiaľ čo v stratégii hippies a provos bola sabotáž jej tlačovej konferencie.
4. PROVO - názov časopisu, ktorý prvý raz vyšiel v Amsterdame r. 1963, kde bola ohlasovaná prognóza atómového zničenia zeme a beatnici ako vzor. Happeningy holandských provos R. J. Grootwevelda a M. Kogers nastoľovali aj ekologické a sociálne otázky. Pozri bližšie: HOFFMAN, J.: Destructionkunst, c. d., s. 167.
5. Adrian Henri predstavil v knihe Total Art Hoffmanovu koncepciu „Theatre of Confrontation", kde boli politické aktivity interpretované ako divadelné kusy. Pozri bližšie: GINSBERG, A. In: Hoffmann, J.: C. d., s. 168.

nára, ktorý reagoval na ohrozovanie základných životných hodnôt zo strany totalitnej spoločnosti. Nie je preto náhoda, že jeho prvou „akciou" bola výzva k záchrane cintorínov, podnietená likvidáciou pomníkov Ondrejského cintorína a pasivitou ľudí, ktorí voči tomuto barbarskému nivočeniu neprotestovali. (K tejto „akcii" sa zachoval rad Budajom zhotovených fotografií, zachytávajúcich surovo „označkované", na zrušenie určené pomníky). Z týchto dôvodov sa Budaj začal hlbšie zaoberať vzťahom jedinca a spoločnosti, zaujalo ho psychologické a sociologické pozadie konformizmu ako spoločenského javu. V jeho textoch z tých čias sa objavuje presvedčenie, že „osoby, ktoré majú nízke sebavedomie, značne ľahšie podliehajú tlaku skupiny. Teda, kto je presvedčený, že nemá schopnosti vykonať úlohu, alebo že ich nemá vôbec - toho náchylnosť ku konformizmu vzrastá. Konformná reakcia je ďalej častejšia v skupine, v ktorej skúmaný človek nikoho nepozná. Dôležité je tiež to, či jednotlivec má v danej situácii pocit bezpečia..." a pod.[6]

Budaj stál mimo tradičný romantický ideál umelca modernizmu, ktorý bol presvedčený, že umením možno prispieť k prebudovaniu daného spoločenského systému. Skôr veril v možnú premenu jedinca prostredníctvom „intenzívneho zážitku životnej udalosti". V tomto zmysle pokladal skupinu za základný prostriedok osobnostnej zmeny. Rekonštrukcie vzťahových relácií vo vzťahu „Ja k tomu, čo nie je Ja" ho zaujímali vcelku „v troch rovinách": Ja - spoločnosť (poruchy sociálneho správania), Ja - Ty (poruchy interpersonálnej výmeny „dávania a brania", Ja - iná podoba Ja (neurózy). Za zásadnú metódu pokladal „stimulovanú situáciu (očistenú, zosilnenú alebo novovytvorenú)." [7]

Budajom organizované akcie v uliciach, založené na tejto potrebe stimulovanej situácie sa stali svojskou, v našich pomeroch odvážnou a riskantnou (hoci z pohľadu zahraničia možno „krotkou") formou vzbury proti konvenciám. Ak totiž na liberálnom Západe prerástli akcie z revolty voči komerčným mechanizmom umenia a konformizmu do otvoreného (zväčša ľavicovo) orientovaného politického boja, u nás boli obmedzené otvoreným i skrytým násilím v podmienkach okupovaného štátu. Akékoľvek, čo i len elementárne náznaky „iného myslenia" sa pokladali za prejav nepriateľstva voči režimu a za dôvod na trestné stíhanie.

Hoci sa teda pouličné aktivity Budajovej *DSIP* (*Dočasnej spoločnosti intenzívneho prežívania*) a niektoré Ďurčekove akčné príspevky tohto typu pohybovali na hranici z dnešného pohľadu nevinnej provokácie (napr. zatarasenie ulice), minimálne prekročenie tejto hranice znamenalo oveľa väčší postih (prinajmenšom niekoľkohodinový výsluch na *ŠtB*), ako na Západe akákoľvek otvorená výtržnosť a deštrukcia verejného majetku. Názov *Dočasná spoločnosť intenzívneho prežívania* výstižne charakterizuje ráz akcií, ktoré toto voľné združenie aktivistov organizovalo, kde jeho členovia vystupovali spola ako herci, spola ako organizátori „situácii" vťahujúcich diváka do nepredvídaných okolností, do „autentického konania".[8] Aktivity *DSIP*-u možno vnímať aj ako reakciu na danú spoločenskú štruktúru, na organizovanie života jednotlivca „zhora", na jeho riadenie mocenskými pákami, ktoré ho včleňujú do presne vymedzenej siete vzťahov, takže stráca schopnosť slobodného prejavu mimo inštinkty determinované stádom. Pretože „prekročenie... konformity je možné vlastne iba v konkrétnom človeku. Ak sa konformita prekračuje masovo, je v tom určite prejav konformity nového odtieňa." [9] Keďže sa reakcia ľudí na uliciach nedala predvídať, ako iniciátori pouličných akcií sa členovia *DSIP* dostávali do dvojsečných situácií, v zásade riskovali v hre s otvoreným koncom a niekedy sa sami stávali jej obeťou. Ako konštatuje Tomáš Štraus, ktorý Budajove aktivity nazval „umením kontestácie": „Osobné poetické vyznania, často nie nezaujímavé a nie bezcenné, sú v priebehu ich akcií - predstavení devalvované vlastnými autormi... Autori sa nerozpakujú namieriť proti sebe nervozitu publika, o ktorého priazeň sa spočiatku zdanlivo uchádzali." [10]

Skúmanie reakcií publika založené na inscenovaní situácie, ktorá vyjadrovala odchýlku z normy, sa naplno rozvinulo v *Týždni pouličného divadla*. Budaja zaujímala predovšetkým reakcia ľudí vytrhnutých z každodenného diania drobnou provokáciou, niekedy odvážnou, inokedy takmer nepostrehnuteľnou intervenciou performerov do mestského diania. Príkladom môže byť zahatanie úzkej uličky spájajúcej Námestie 4. apríla (dnes Hlavné námestie) s Primaciálnym námestím, kde si aktéri priečne políhali na zem a bránili svojimi vystretými telami v chôdzi prechádzajúcim ľuďom. Akcia, na ktorej sa zúčastnili aj niektorí výtvarníci a na záver ktorej R. Cyprich realizoval miniakciu so psíkom, bola fotograficky zaznamenávaná Ľ. Ďurčekom a skryto snímaná kamerou. Prechádzajúci ľudia dostali kartičky s textom: „Zúčastnili ste sa jednej z akcií divadla na ulici." Iný variant pouličného „šoku" pripravilo *DSIP* pre nič netušiacich okoloidúcich na rohu dnešnej Laurinskej a Sedlárskej ulice, kde míňali bez vysvetlenia postavu „Ráchela" - Vladimíra Archleba pripútanú k mrežiam. Naopak, príkladom hravej intervencie sú *Obedy I, II* , neokázalé hostiny za spoločným stolom situované do stredu mesta (v parčíku na Námestí 4. apríla v Bratislave) alebo priamo na betónové parkovisko na sídlisku, pred očami ľudí bojazlivo sa prizerajúcich z okien panelákov. Preľnutie reálneho a fiktívneho, normálneho a kvázi-normálneho nadobúdalo z hľadiska konformizmu a spoločenskej ostrahy ráz deviácie.

Skúmanie reakcií publika založené na inscenovaní situácie, ktorá vyjadrovala odchýlku z normy, sa naplno rozvinulo aj v *Týždni fiktívnej kultúry* (Bratislava, 21. 1. - 3. 2 1979). Príkladom môžu byť pútače, plagáty a bilboardy informujúce o neexistujúcich výstavách (napr. René Magritta), ale i transparenty umiestňované na zastávkach (*Letecká doprava je najlacnejšia*). Sčasti evokujú surrealistickú vedomú mystifikáciu. Aj surrealisti klamali publikum napr. tým, že na plagá-

6. In: text v bulletine Info DSIP - Pre vnútornú potrebu, Bratislava 1981, nepag.
7. Ibidem.
8. Fenomén pouličného divadla poukazuje ešte na Vostellove fluxusové aktivity, na jeho akciu pod názvom *Das Theater ist auf der Strasse* z r. 1958 vyzývajúcu v prvej časti partitúry okoloidúcich k intenzívnemu napodobňovaniu plagátového útržku: choďte po ulici a čítajte priebežne texty a písmená na potrhaných plagátoch. Blíži sa aj *Following piece* Vita Acconciho realizovanej v rámci IV. série pouličných akcií *Street Works* IV v New Yorku r. 1969 (vybral si osobu na ulici a sledoval ju kam šla, hocijako dlho alebo ďaleko, až pokým niekde nevošla).
9. In: text v bulletine Info DSIP - Pre vnútornú potrebu, Bratislava 1981, nepag.
10. ŠTRAUS, T.: Umenie kontestácie a kontestácia umenia. In: VŽ, 35, 1990, č. 10, s. 25.
11. ZHOŘ, I. - HORÁČEK, R. - HAVLÍK, V.: Akční tvorba. Olomouc 1991, s. 13.

toch svojich akcií uvádzali vystúpenie Ch. Chaplina, ktorý o tom nemal tušenie, a s ktorého účasťou nik nepočítal.[11]

Napokon, podobné iniciatívy vstupovania minimalizovaného, takmer nenápadného body-artového performance do pouličného toku života v českom umení v tom čase realizoval Jiří Kovanda (napr. *Divadlo*, *Bez názvu*, Václavské nám., 1976),[12] spriaznený s okruhom P. Štemberu a J. Mlčocha.

V súvislosti s týmito aktivitami sa zdajú byť výstižné a priliehavé slová Milana Knížáka, klasika pouličných akcií realizovaných ešte v 60. rokoch v rámci Aktualu: „človek tam bol skôr organizátorom a iniciátorom udalostí ako samostatným aktérom, hercom. Niektoré akcie boli iba vpúšťaním do života. To znamená, že pozorovanie, odhadnutie situácie tam bolo primárne... organizátor sa snažil dokonale odhadnúť mentalitu ľudí, aby vývoj akcie smeroval určitým smerom, pretože vývoj prebiehal spontánne a súhlasne v určitej štruktúre. A využívanie polarity, spontaneity a organizácie tak, aby ani jedna neprevažovala na ktorúkoľvek stranu."[13]

V týchto akciách na rozdiel od iných, telo performera nevstupuje do rituálu so skrytými symbolickými hodnotami. Sú založené na priamej, bezprostrednej prítomnosti človeka, kde telo prekračuje hranicu symbolickej reprezentácie a samo sa stáva zároveň objektom i subjektom umenia, dielom i divákom samým.

Pouličné akcie *DSIP* bezprostredne súviseli i s aktivitami bratislavských divadiel, s experimentálnou scénou divadla Labyrint, „ktorý mal s vystúpeniami na ulici už najväčšie skúsenosti".[14] Boli to najmä „happeningové etudy *Faust*, *Pegasnik*, *Pomimo*". Napríklad: „niekoľko aktérov sa navzájom omotalo bielym papierom, vytvárajúc tak v strede toku ulice znaky... Obďaleč na trávniku ležal muž so zviazanými rukami a nohami..." [15]

Budajove v tom čase odvážne a provokatívne aktivity myšlienkovo súviseli nielen s jeho aktívnou prácou na poli ekologických iniciatív, s jeho inklináciou k riešeniu „vecí verejných", ale i s jeho výtvarným záujmom viazaným na médium fotografie. Dokladá to i séria fotograficky zaznamenávaných akcií, ktorých absurditu si stačilo len prisvojiť (napr. *Červené tribúny*), inokedy spola režírovaných, spola voľne sa odvíjajúcich situácií. Príkladom môže byť reakcia, resp. skôr nevšímavosť ľudí k sliepke vypustenej autorom v centre mesta Bratislavy, v pouličnom vírivare a hluku áut, sledovanie jej púte, ktorá skončila - pod taktovkou náhody ako jedného z hlavných činiteľov spolutvorby - v Pipi-grile na bývalej Jiráskovej ulici. Symbolicky vyznievajú práce, ktoré sa pohybujú na pomedzí inscenovanej fotografie a body-artových eventov, akýchsi „alegórií", napríklad „alegória lásky" - na lavičke sediaca dvojica muža a ženy omotaná dovedna drôtom ako „súsošie", alebo „ruka tvoriaceho umelca" - predlaktie obložené klobásami a pod.

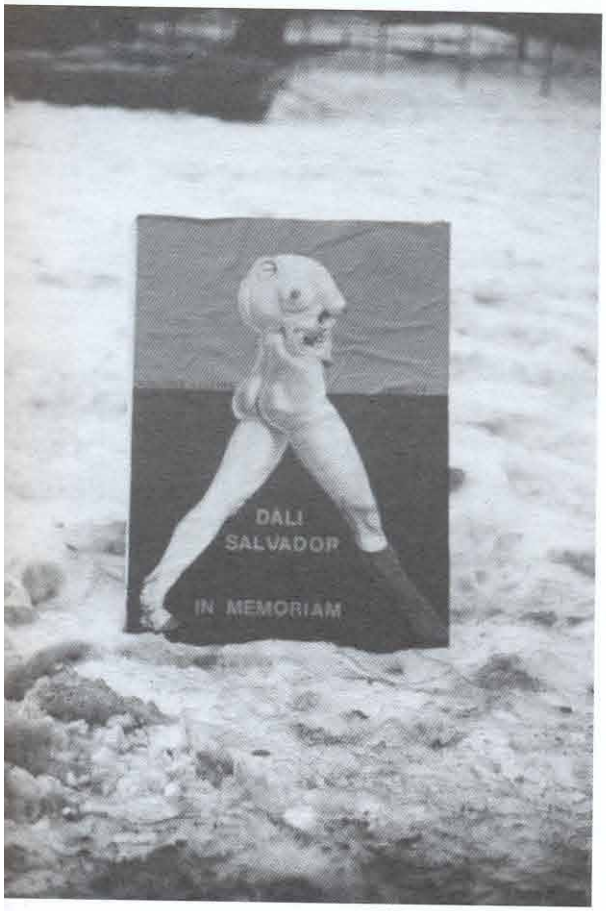
Na základe pouličných foriem divadla sa zrodila aj Budajova myšlienka uskutočnenia podujatia *Tri slnečné dni* (3SD) v máji r. 1980 v Medickej záhrade v Bratislave, ktoré „štruktúrou účastníkov i typom prezentácie smerovali k jedinému cieľu: vytvoriť situáciu kontaktu... medzi jednotlivými skupinami tvorcov, ale tiež medzi výtvarníkmi a divadelníkmi, medzi procesuálnymi umelcami a napr. hudobníkmi, medzi nimi všetkými a ekológmi, kontakty verejnosti so sebou samotnou (bol to pokus o vytvorenie autentickej verejnej udalosti)." [16] Na tomto podujatí mali byť realizované projekty Ľ. Ďurčeka, R. Cypricha a pod. Napriek tomu sa *3SD* nekonali. „Prišlo k zabaveniu a zničeniu celého nákladu bulletinov *3SD*, zákazu činnosti divadla Labyrint, dokonca zákazu činnosti V - klubu a prepusteniu jeho profesionálnych zamestnancov... Prišlo k afére s ‚trojlístkom formalistov' na Vajnorskej ulici, k sledu zákazu výstav a filmov (D. Hanák, J. Jakubisko) a pod.[17] V súvislosti s V-klubom (vysokoškolským klubom v Bratislave) treba spomenúť aj „tvrdú", akciu, kedy si účastníci *DSIP* priviazali v zatmenej miestnosti osvietenej len stroboskopickými zábleskami nohu o stĺpy a pokúšali sa vykročiť do priestoru, čo jednoznačne znamenalo bolestivý pád.

Sám Budaj pripisoval svojim „situáciám" cieľ „zasahovať do sféry poza vedomie a poza spôsobilosť praktickej psychológie". Ako sa priznal, nemal „obmedzenia profesionálnych terapeutov, aj keď isté etické normy existujú aj tu",[18] pričom z toho, prirodzene, nevynechával ani problém sebarealizácie. Aktéri *DSIP* chceli priamo v danom toku života vytvoriť podmienky pre vzájomnú konfrontáciu performera a diváka „vytvoriť pre seba, svojich blízkych alebo neznámych situáciu intenzívneho prežívania s pozitívnym a konkrétnym zámerom... a nie je možné konštruovať čosi také a sám sa predtým nezaoberať sebou samým, alebo sa od vykonštruovanej situácie dištancovať." [19]

J. Budaj: **Obed / Lunch** . 1978. Bratislava

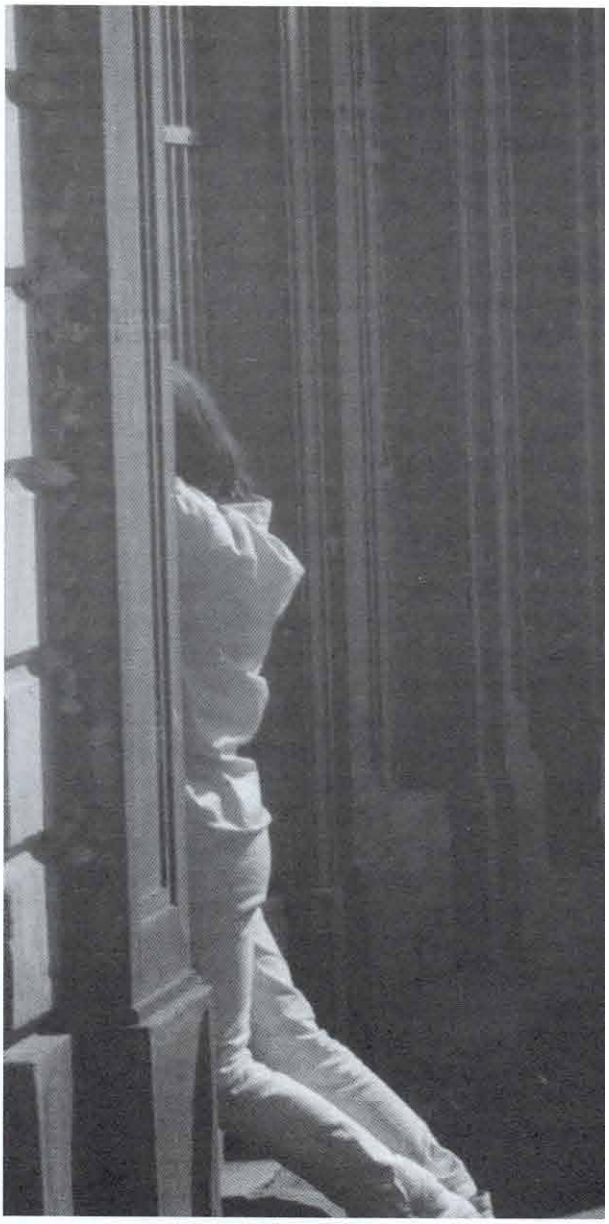
12. Pozri bližšie: MORGANOVÁ, P.: Akční umění. Praha 1999, s. 123-124.
13. KNÍŽÁK, M.: Umenie má byť normálne! In: VŽ, 35, 1990, č. 10, s. 6.
14. ŠTRAUS, T.: C. d.
15. Ibidem.
16. Pozri bližšie: BUDAJ J.: 3SD (Tri slnečné dni), s. 2-3. Ako samizdat vznikol r. 1981, rozšírené a rozmnožené vydanie vyšlo r. 1988 v Bratislave.
17. Ibidem.
18. Ibidem.
19. In: bulletin Info DSIP - Pre vnútornú potrebu, nepag.

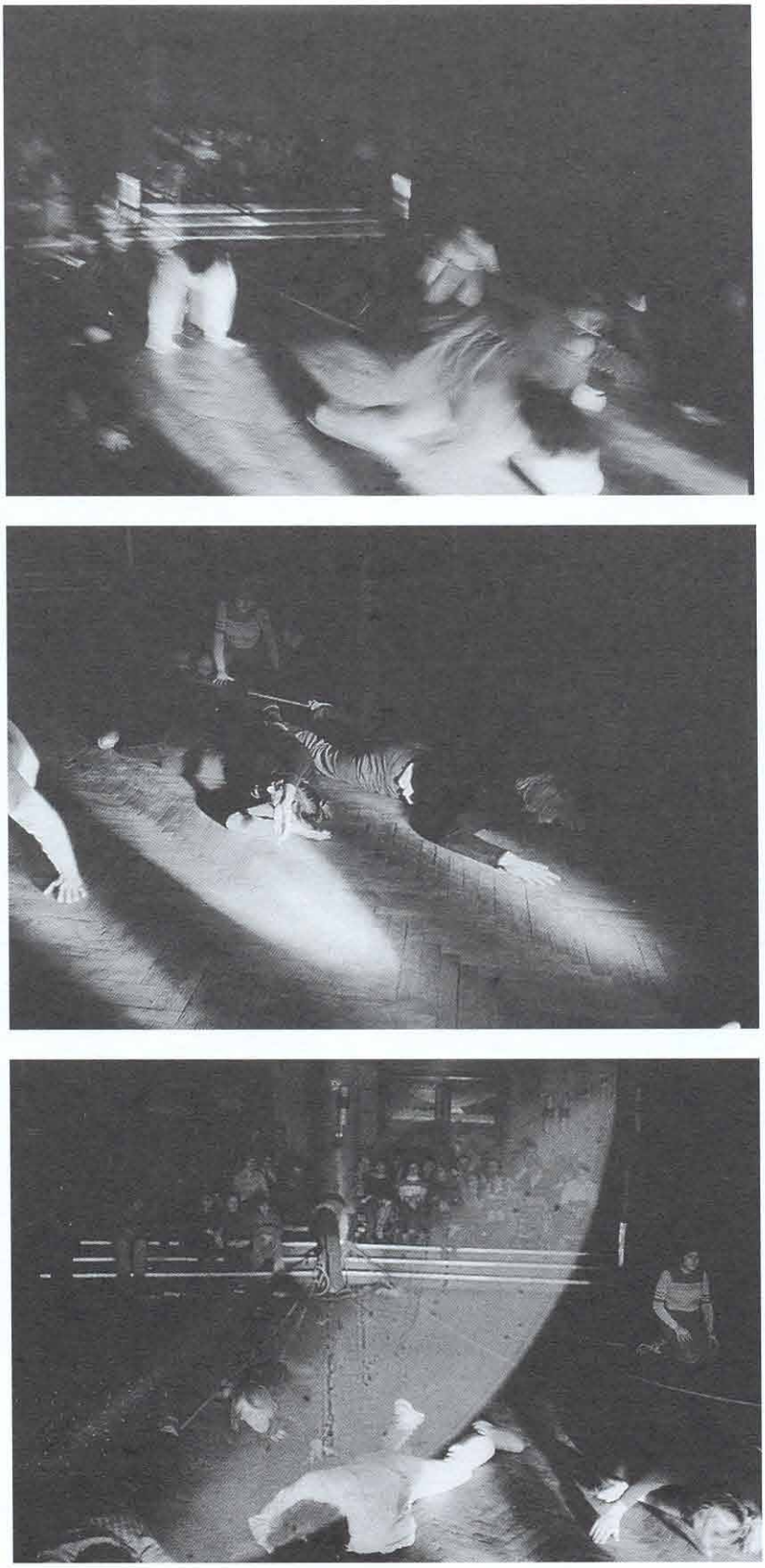
J. Budaj: **Obed / Lunch II.** 1978. Bratislava – Petržalka



J. Budaj a Dočasná spoločnosť intenzívneho prežívania (DSIP) / Temporary Society of Intense Experiencing:
**Týždeň fiktívnej kultúry / Week of Fictitious Culture.** 1979. Bratislava

J. Budaj: **Pouličná akcia: V. A. (Rachel) priviazaný k mrežiam / Street action: V. A. (Rachel) Tied to the Bars.** 1978. Bratislava





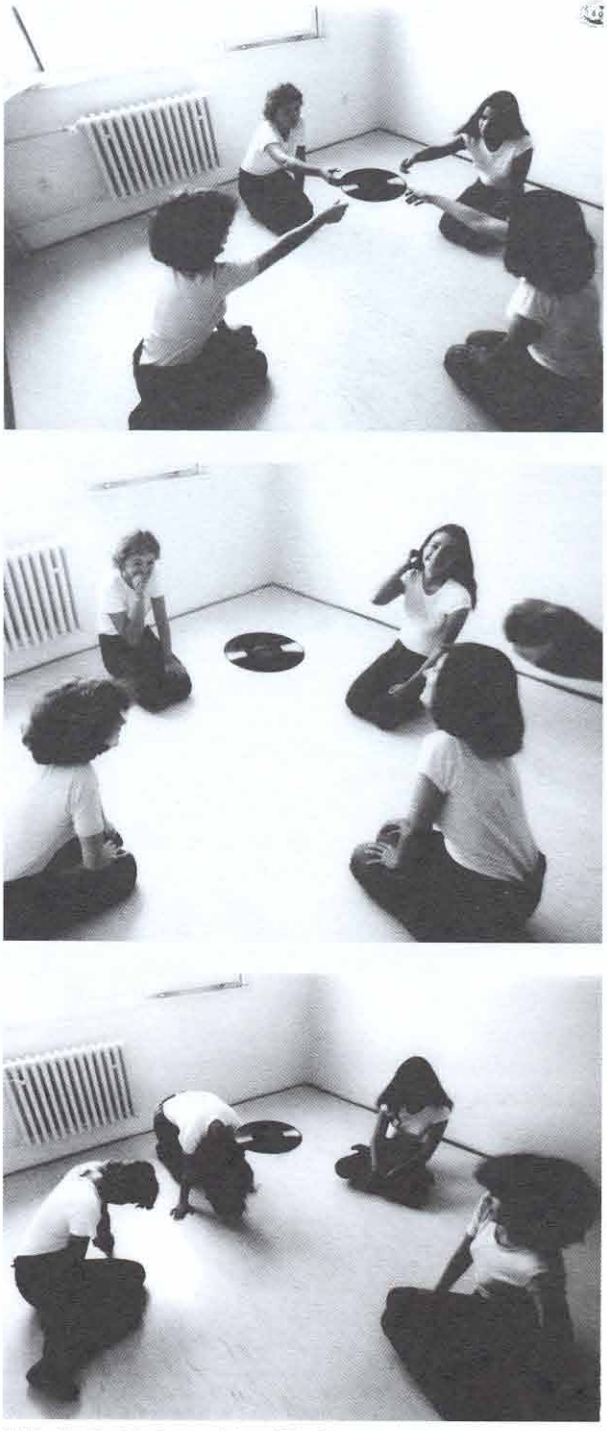
J. Budaj: **Akcia vo Vysokoškolskom klube /Action in the University Club.** 1979. Bratislava

# VLADIMÍR HAVRILLA

V tvorbe Vladimíra Havrillu predstavuje akčný prejav len jednu z oblastí alternatívneho prejavu. Hoci autor sám jej dnes neprikladá mimoriadny význam, ako svojská spontánna činnosť predstavuje sféru úniku a emocionálnej ventilácie popri jeho vážne zameranej sochárskej, grafickej a konceptuálnej aktivite. Aj v nej, rovnako ako v týchto jeho bazálnych činnostiach, totiž odhalíme okrem prirodzenej hravosti hlavné znaky Havrillovho umeleckého genómu: prvky presakovania mikrosveta „inej reality", ktorá akoby sa skrývala za clonou javového súcna.

Havrilla patril k skupine autorov, ktorí sa koncom 70. rokov stretávali (Ján Budaj, Ľubomír Ďurček, Robert Cyprich, Juraj Mihalík, Peter Thurzo, Jaroslav Štuller, Ľuba Lauffová, Tomáš Petřivý, teoretik Tomáš Štraus a i.) v bytoch i vo voľnej prírode ako bratstvo ľudí, ktorých spájal rovnaký svetonázor, predovšetkým však, povedané spolu s Huizingom, „pocit byť spolu v akomsi výnimočnom postavení, spoločne sa odlišovať od iných a vymaniť sa z obecných noriem."[1] V lete r. 1978 uskutočnili viaceré akcie happeningového typu v prírodnom prostredí Čunova a Rusoviec. Všetky dnes možno čítať ako výraz kolektívneho uvoľnenia v spontánnosti a nezáväznosti hry, v aktivitách mimo okruh priamych hmotných záujmov, v manipulácii s určitými efemérnymi výtvormi. Jednou z nich bola improvizovaná akcia na podnet Petra Eliáša, ktorý chcel púšťať šarkana a Havrilla ho pomaľoval. Inokedy položili na štrkový svah dva päť metrov dlhé papiere, po ktorých púšťali drobné kamienky, čím sa vytvárala nielen pozoruhodná, premenlivá vizuálna konfigurácia, ale aj akustická hra zvukov. Túto kreáciu možno rovnako, ako všetky ostatné v prírode realizované hravé činnosti, vnímať ako obrannú reakciu voči cynizmu vtedajšej vládnucej moci a ako výraz pocitu občianskej i umeleckej bezmocnosti.

Tento pokus uchrániť si v nedobrovoľnej spoločenskej izolácii intaktný svet svojich snov bol zároveň aj pokračovaním všeobecného príklonu k čistému prameňu mýtickej reči, ktorá sa s novou silou objavila ako princíp v umení už okolo r. 1960, takmer paralelne s vyjdením Barthesovej Mythologie *Quotidienne* (1957). Autor v nej hovorí, že nielen tradičné elementy mytológie, ale aj každodenné predmety – televízor, alebo auto – môžu byť nositeľmi mýtickej výpovede, pretože mýtická štruktúra nášho vedomia existuje nezávisle od starej mytológie" a veci obsahujú výrazovú hodnotu, tzn. významy (signifikanty), ktoré nie sú uchopiteľné vo svojom exaktnom opise. V hre sa tu odhaľujú mýtické prototypy všetkých ľudských činností. V umení, najmä u autorov so sochárskym východiskom, sa prejavila inklinácia k manipulácii s objektom,



V. Havrilla: **Druhá strana platne / The Reverse of an LP Record.** 1981

1. HUIZINGA, J.: Homo ludens, c. d., s. 19.

či už nájdeným alebo vytvoreným v zmysle fetiša. Fetiš sa tak stáva časťou, ktorá náhrádza chýbajúci celok.[2]

Práve na sochárske súvislosti Havrillovej tvorby poukazuje ďalšia z tohto typu akcií, *Plávajúci objekt*, (spoluúčasť Ľ. Ďurček, J. Mihalík, J. Budaj a i., ktorej fotodokumentáciu vytvorila Ľ. Lauffová). Išlo o Havrillov nápad, aby si každý zo zúčastnených pripravil vlastné body-artové kreácie v súvislosti s plávaním vo vode. Keďže Havrilla sa v tom čase venoval konštruktivistickým sochám, rozhodol sa jednu z nich koncipovať ako plávajúci objekt. Na konštrukciu z pyramidálnych kovových tyčí pripevnil nafúknuté igelitové vrecúška, vtiahol ju do vody a ponechal ju vlastnému pohybu na hladine. Podobné mini-akcie realizovali aj ostatní (napr. prepichnuté vrecúška striekajúce vodu na spôsob fontány a pod.). Takéto akčno-objektové procesuálne kreácie, pri ktorých objekt menil formu, pohyboval sa, konvertoval do environmentálnych polôh a pod., neboli v tom čase výnimkou ani inde vo svete (napr. Jan Dibbets a jeho *Zväzok s neónom* z r. 1968 - kombinovaný s raždím, vodou z kaluže, haluzami alebo Renate Weh a jej *Zasypávanie fúrika* z r. 1970) a od čias Kounellisovej prezentácie koní v galérii L' Attico v Rime vstúpili do dejín umenia pod pojmom „situácia".[3] Procesuálne momenty mala aj Havrillova akcia *Bratislavské mačičky a iný underground* (1982), pri ktorej sa na roztiahnutej plachte roztápali farebné kúsky ľadu a zanechávali rozpitú viacfarebnú stopu.

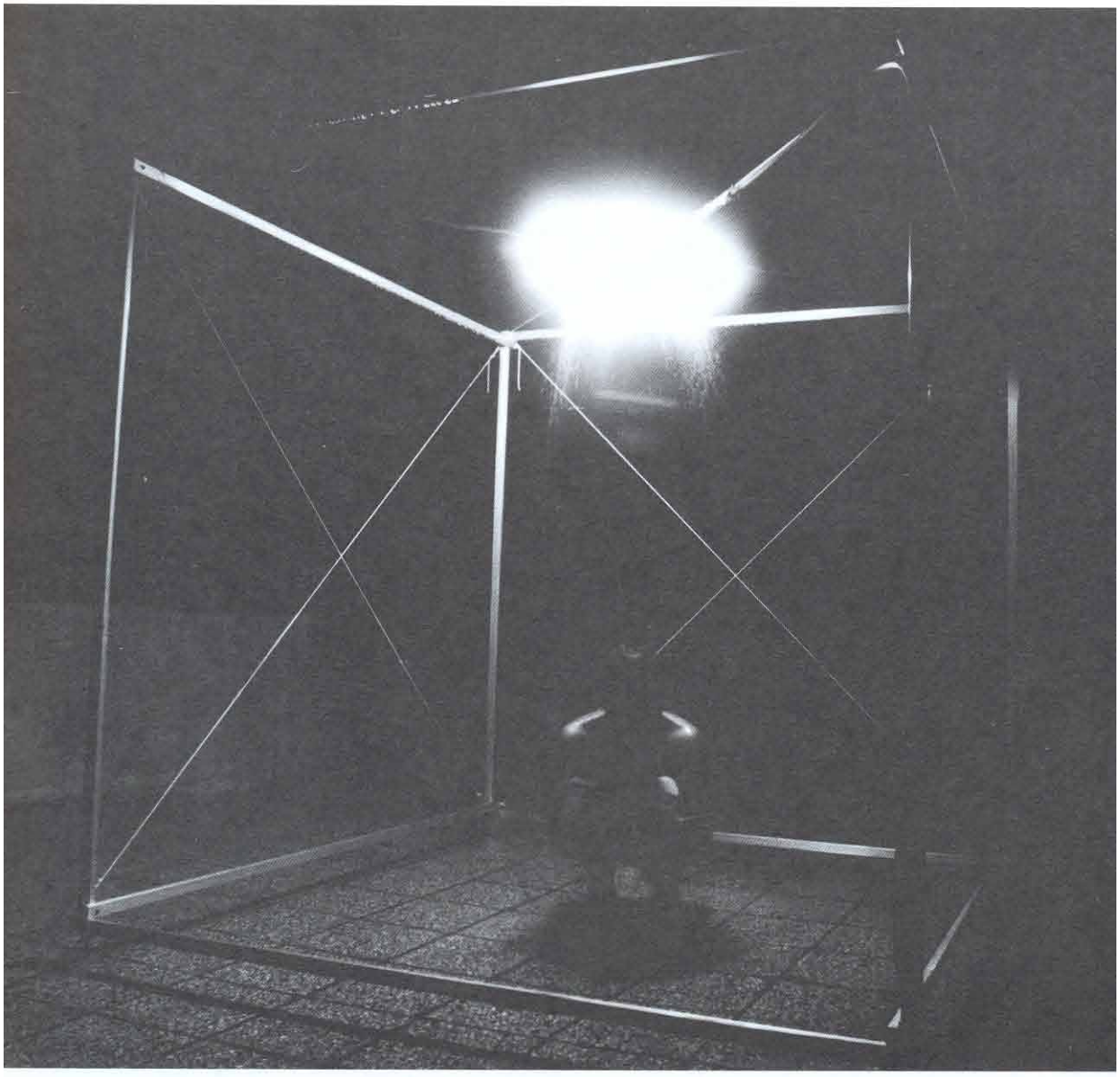
V mestskom prostredí realizoval Havrilla aj iné akcie. V r. 1981 na podnet Pepa Schöttla pripravil výstavu grafik v jeho novom byte v Petržalke. Do prázdneho bytu sa dostavilo asi 40 ľudí. V jednej izbe bola nainštalovaná séria Havrillových serigrafií z dielne Petra Eliáša *Druhá strana platne* a v druhej izbe autor zinscenoval obsahovo zodpovedajúci happening: Na zemi kľačiace štyri mladé dievčatá si rituálne hádžu gramofónovú platňu. Aj táto „nevinná akcia", rovnako ako mnohé iné z tých čias, však vyvolala nevôľu vládnucej moci. Do bytu napokon vnikla ŠtB (presnejšie „Zrzek") a v nasledujúcich dňoch boli všetci zúčastnení predvolaní na výsluch.[4] V Na margo tejto akcie napísal L. Snopko: „Často ho počuť ako spoluhráča voľného združenia, ktoré si vraví naivný džez (pri rôznych stretnutiach v ňom hrajú kameraman M. Krmíček, archeológ E. Krekovič, psychológ G. Bianchi, sociológ G. Dobrovodský, huslista M. Tedla, maliar I. Minárik...)" [5]

Okrem vlastných kolektívnych akcií však Havrilla spolupracoval aj s J. Budajom a jeho *Dočasnou spoločnosťou intenzívneho prežívania* a vytváral príležitostné individuálne performances. Na rozdiel od happeningov sa v nich prejavila existenciálna, metaforická výpoveď, blízka svojou viacvrstvovou symbolikou jeho sochárskej tvorbe, konceptu a literárnej činnosti.

Na biblický obsah Nočného rozhovoru (v ktorom sa farizej Nikodém opytuje Ježiša: „Ako sa môže človek narodiť, keď je už starý? Nemôže predsa vstúpiť do tela svojej matky a po druhý raz sa narodiť? Ježiš mu odpovedá: „Kto sa nenarodí z ducha a z vody, nedostane sa do kráľovstva Božieho. Čo sa narodilo z tela, je telo, čo sa narodilo z Ducha, je duch." atď., (*Ján 2-3*), sa viaže existenciálne motivované individuálne performance *Nikodémova otázka* z 11. 7. 1979. V duchu špecifickej individuálnej interpretácie klasickej ikonografie Nočného rozhovoru,[6] bežnej najmä v baroku, sa tu postava vynárala z vody fontány. Paralelne autor pomocou sugestívneho zdroja svetla v tme a prúdu padajúcej vody simuloval „duchovné" zrodenie. Ide presne o ten druh rituálu, kedy sa podľa M. Grütericha „performance a demonštrácia prejavujú ako fenomenologické techniky psychickej estetizácie, ktorá odvodzuje svoje metódy z potreby „novej dialektiky".[7]

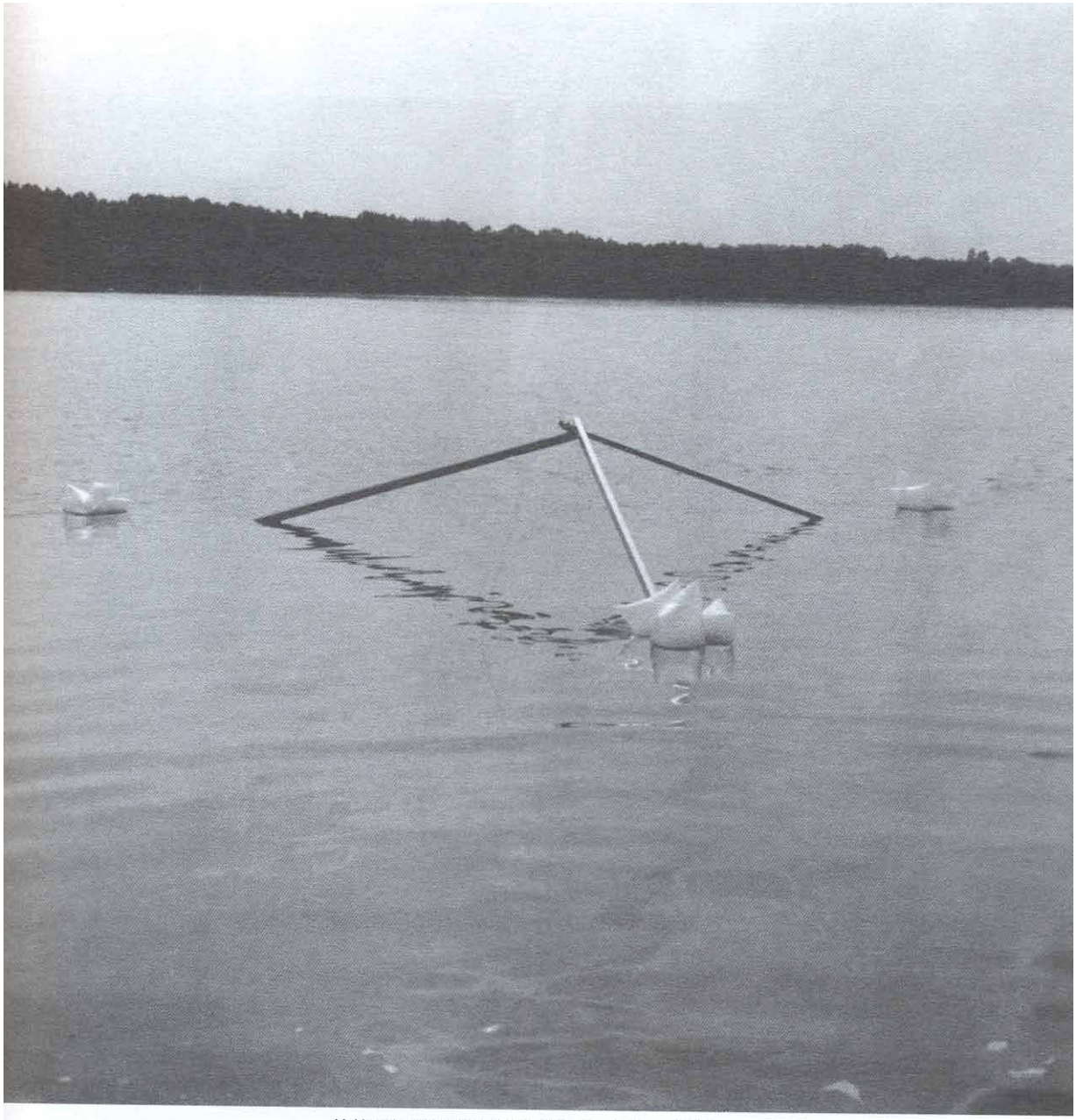
Havrilla patrí aj k prvým tvorcom nášho undergroundového filmu (*Vtáčia žena*, 1972; Lift, 1973-1982; *White*, 1973; *No limit,* 1976; *Bábika*, 1982, a pod). Okrem hravosti v nich možno odhaliť zvláštnu metafyzickú dimenziu, ktorá je typická pre jeho sochárske a literárne práce. Vyžaruje z nej hlboký zmysel pre dodržiavanie etických zákonov a mravného štandardu, ktoré sú pre Havrillu bytostnou podstatou umenia. Vtelil ich do svojej predstavy „inej reality", kontinentu obývaného zvláštnymi osamelými magickými bytosťami. Tieto vízie boli výzvou nedokonalému svetu, budovaním plytčiny v mori chaosu, absurdity a nezmyselnosti. Súvisia s Havrillovou konceptuálnou tvorbou, ktorá je sedimentom permanentného procesu uchovania si vlastnej autentickosti, čo je interpretačný kľúč k analýze jeho poviedok i filmov, kde sa pohybujú bližšie nešpecifikované postavy označené ako v Kafkových románoch len iniciálami. Sú „vynorením sa ‚cudzieho' z vlastného ja". Ľudská bytosť fatálne vymedzená súradnicami miesta tu má vždy len krátke expozé, medzi príchodom a odchodom zo scény, jej existencia je ambivalentná ako janusovská tvár: odráža v mnohoznačnej podobe tajomné, magické a „cudzie" a zároveň jej druhá strana ponúka čosi dobre známe. Havrilla tak hľadá vo svojich filmoch novú, projektovanú identitu, novú významovú štruktúru vyskladanú zo známych znakov, symbolov a ich fragmentov. Aj jeho tvorbu, rovnako ako ostatné umenie konca sedemdesiatych a začiatku osemdesiatych rokov, poznačila postmoderná skepsa voči prítomnosti i budúcnosti. „Na jednej strane radosť z nachádzania nových významov a na druhej strane strach z votrelca, lsti, podvodu a násilia." [8]

2. In: HOFFMANN, J.: Destructionkunst, c. d., s. 182.
3. OHFF, H.: Anti-Kunst. Düsseldorf 1974, s. 43.
4. Podľa autorského libreta k akcii.
5. SNOPKO, L.: Vladimír Havrilla. In: Dotyky a spojenia 6. ObKaSS Bratislava III. Vajnorská č. 21. 1. november 1987, nepag.
6. Nie je bez zaujímavosti (vzhľadom na Havrillove plastiky), že podľa legendy „bol Nikodém aj sochárom, ktorý vytvoril krucifix Volto Santo uctievaný v Lucce. Ten patrí k tzv. dielam „rukou neutvorených" (acheiropoieten), pretože podľa spomenutej legendy - zatiaľ čo Nikodém spal - vytvoril ho sám Kristus, či tvár Krista vyrezal anjel." Pozri bližšie: RUSINA, I. - ZERVAN, M.: Príbehy Nového zákona. Ikonografia. SNG, Bratislava 2000, s. 90.
7. GRÜTERICH, M.: Performance-Musik-Demonstration. Kunstforum International I, Bd. 13, 1975, s. 131.
8. BAUMAN, Z.: Úvahy o postmoderní době. Praha 1995, s. 112.

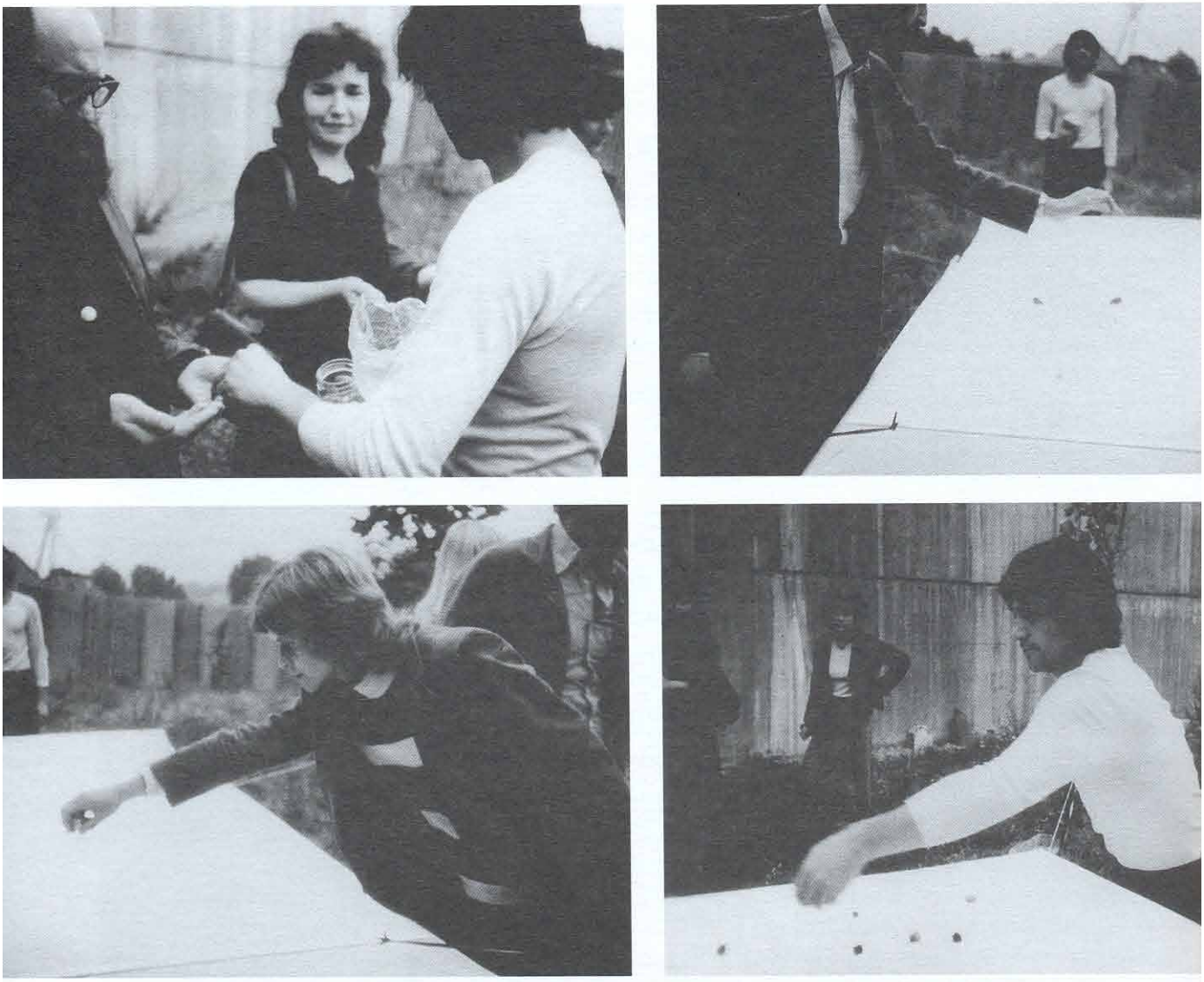


V. Havrilla: **Nikodémova otázka / Nicodemus' Question.** 1979

V. Havrilla: **Plávajúci objekt / Floating Object.** 1978



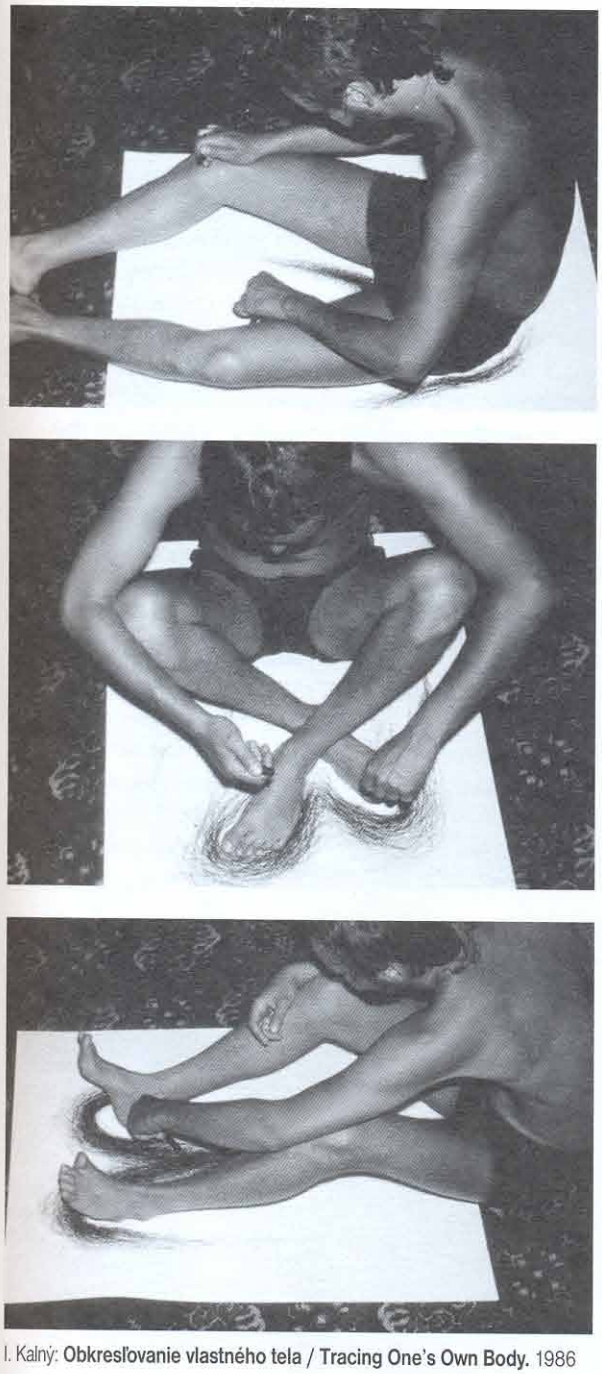
V. Havrilla: **Plávajúci objekt / Floating Object.** 1978



V. Havrilla: **Bratislavské mačičky a iný underground / Bratislava Chicks and Other Underground.** 1982

# IGOR KALNÝ

# JOZEF SCHÖTTL



I. Kalný: **Obkresľovanie vlastného tela / Tracing One's Own Body.** 1986

V rámci neoficiálnych prezentácií upútal na rozraní 70. a 80. rokov svojím svojským prejavom Igor Kalný, „rimbaudovský zjav, ktorý sa rozhodol ukončiť svoj život po niekoľkých rokoch intenzívnej tvorby".[1] Jeho tragický individuálny osud a krehká revolta svojsky „zapadli" do obdobia vrcholiacej totality. Kalného akčné príspevky, ktoré sa od začiatku kmeňovo hlásili k fluxusovému prieniku médií, pôsobia s odstupom času ako zvláštna zmes extrovertných a introvertných impulzov, v ktorých je umelec zároveň subjektom i objektom procesu. Popri tom, že na začiatku 80. rokov vystavoval s Klárou Bočkayovou a Milanom Bočkayom, patrili do blízkeho okruhu jeho priateľov aj osobnosti späté s Budajovou *Dočasnou spoločnosťou intenzívneho prežívania*: Pepo, Ráchel, Olin, Petřivý, Olič.[2]

Už r. 1982 založili spolu s Jozefom Schöttlom (Pepom) hudobné teleso *CUCU*, ktorého prezentácia „bola viazaná najmä na priateľské stretnutia a vernisáže výstav, pričom v mnohom ťažila z duchovných výdobytkov performance... Okrem klasických hudobných nástrojov (gitara, klavír) používali členovia CUCU pri svojich vystúpeniach predmety a nástroje bežnej dennej spotreby (pingpongové loptičky, sklo, detský mlynček, pasty, krém na topánky), ale aj základné médiá, ako svetlo, ľudský dych a pod." [3]

Kalného kresby vznikajúce obkružovaním vlastného tela sa zrodili v záverečnom období, kedy najmä v rámci *Majstrovstiev Bratislavy v posune artefaktu* obkresľoval aj neživé predmety. Rodovo, geneticky patria do širokej rodiny transformácií zvnútra vyvierajúcej existenciálnej energie, do blízkosti „koncentrácií" P. Bartoša alebo prác Ľ. Ďurčeka tematizujúcich dotyk, impulz ruky.

Po raných olejomaľbách naznačili gestickosť už Kalného razítkove práce, otvárajúce dimenziu časovej stopy. Zavŕšila ju však až v našom kontexte svojská subjektivizovaná poloha kresby spojenej s telom. Pri bežnej kresbe vzniká línia za účelom vymedzenia určitého tvaru, teraz sa stáva nielen stopou aktivity ruky, ale aj záznamom druhotne, násobene spojeným s určitou časťou ľudského tela.[4]

Ľudské telo predstavuje jeden z najstarších klasických modelov tvorby, je objektom mimezis i predmetom stvárnenia. Bolo nielen obkresľované, ale sama jeho plocha sa stávala plochou pre kresbu v rámci ritualistickej výzdoby. Kalného kresby stoja kdesi uprostred: mimezis sa v nich pretavuje do priamej súčasti kreativity, bezprostredne vrastá do

1. VALOCH. J.: In: Úvod v kat. výst. A-R. Bratislava, Dom umenia, 1992.
2. Pozri: BOČKAY, M.: Príbeh I. K. In: KŽ, 16, 1991, č. 1, s 14.
3. SNOPKO, L.: Dotyky a spojenia 9. ObKaSS Bratislava III, Vajnorská, 21. 10. decembra 1988, nepag.
4. Akcent na fyzickú stopu tela, hoci v inom duchu, využíval napr. aj Uwe Poth, ktorý písal kriedou okolo svojho tela ležiaceho na dlážke.

záznamu duševnej koncentrácie, maximálneho sústredenia, zároveň obsahuje niečo z obradnosti očistnej obete. Je výrazom duchovnej i fyzickej sebareflexie, objavovania magickej „živej" priestorovej i časovej kvality vlastného tela. Fixovanie siluety nohy, kolien, trupu so zdvihnutou rukou je vlasne druhom antropometrického rituálu, z formálneho hľadiska sa blíži *Antropometriám* Yvesa Kleina, nahrádza však moment spontánneho otlačku inej osoby sústredením sa a opakovaným fyzickým aktom vymedzovania fyzickej stopy v priestore cez šablónu vlastného tela. Metóda evokuje sčasti surrealisticky vznikajúcu automatickú kresbu, sčasti vymedzenie priestoru vlastnej existencie ako „pars pro toto". Výsledok pripomína obrys tieňa a zároveň prehistorické kresby na stenách jaskyní a ťažko povedať, či pri nej bol dôraz položený viac na rituálny moment „diania", „prenosu informácie", komunikáciu so svojím telom alebo na konečnú znásobenú siluetu, ktorá je zároveň reliktom akcie i plnohodnotným artefaktom v klasickom slova zmysle. Mohli by sme aj povedať, že autor sa tu v intímnej chvíli vlastnej performance nesnímal videom (ako napr. Bruce Nauman či Vito Acconci), ale prostredníctvom kresby. Tesne pred smrťou „už nepotrebuje nápisy Ja, ktoré necháva miznúť zo svojej hrude, už neskrýva citáty z klasikov, už nemusí nechávať postupne miznúť nápis večnosť. Už do nej vstupuje."[5] Ako sa pri príležitosti výstavy Igora Kalného r. 1988 výstižne spytoval Jiří Olič: „Byl to pokus o vyjádření reality v proměnlivosti tvaru, jakýsi totální realismus svého druhu? Anebo to byl umělecky sebezáchovný experiment o obnovu prožitku archetypy kreativity automatizmu a gestického tranzu?" [6]

**Jozef Schöttl**, autor českého pôvodu, ktorý sa realizoval skôr v oblasti hudobných eventov, začínal svoje akčné aktivity v kontexte českého výtvarného umenia. Uveďme spoluprácu s Janom Steklíkom na land-artovo motivovanej akcii *Vítanie jari* r. 1977, kedy Steklík v Brne a Schöttl v Bratislave (v záhrade u hudobného skladateľa T. Andrašovana) paralelne pripravovali symbolický kosoštvorec pôdy, „aby tam príroda niečo zasiala". Schöttl často dopĺňal Kalného idey svojimi intervenčnými eventmi založenými na zvuku a úspornom geste.

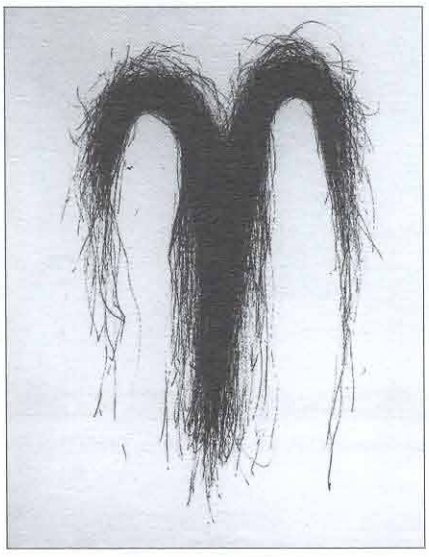
Ich spolupráca podnietená spoločnou orientáciou na alternatívne formy umenia začala už r. 1984 počas jednodňovej Kalného výstavy v Primaf klub-e (vysokoškolský klub Prírodovedeckej fakulty) manifestačným vystúpením. Na dvore realizovali akciu spolu s R. Cyprichom - ktorú pripravili už predtým: púšťali nahrávku „vážnej debaty o filovcoch" (skupina výtvarníkov okolo Rudolfa Filu). Akcia bola založená na paralelných, prekrývajúcich sa činnostiach, ktoré sa navzájom mali „rušiť": zatiaľ čo Cyprich vyliezol na skalu nad klubom a čítal text o Kalného výstave, Schöttl púšťal zvuk pingpongovej loptičky, ktorý sa zosilňoval, až v ňom Cyprichov hlas celkom zanikol. Jednoznačná ironizácia „vážneho umenia" a hodnotových kritérií okruhu tvorcov okolo kultovej osobnosti nášho umenia tých čias dokladá názorové polarity, ktoré sa, prirodzene, vyskytovali aj medzi predstaviteľmi allternatívnej scény. Zneváženie však postrádalo agresivitu a aroganciu, šlo skôr o symbolické vydobytie si práva na priestor pre „inú kreativitu".

Pre Schöttlove eventy bol príznačný minimalizovaný, úsporný a koncetrovaný prejav vo forme krátkej intervencie do už prebiehajúceho deja, pričom často využíval moment šoku, prekvapenia, kombináciu dejov v rôznych časových úsekoch a rovinách: včlenenie zvukovej nahrávky minulého deja do prítomného deja, ktorý má svoj vlastný čas a priestor. Príkladom môže byť event realizovaný počas výstavy r. 1986 vo vysokoškolskom klube v Mlynskej doline, kde Kalný vystavoval svoje kresby obkresľovaním kontúr vlastného tela. Keď diváci vstúpili do priestoru, odrazu zhaslo svetlo a po chvíli začal po Kalného visiacich dielach „maľovať" svetelný lúč. Náhle sa vynorila živá Schöttlova tvár prikrytá rukou a keď ju stiahol, zostali mu na nej stopy čiar ako sekundový vizuálny ekvivalent ku Kalného kresbám. Vzápätí Schöttl rýchlo zmizol a včlenil sa medzi ľudí, ktorí zostali mierne dezorientovaní a šokovaní.

Podobné koncentrované plnovýznamové symbolické gesto rozlúčky s priateľom realizoval pod názvom *Tak to tedy ne, tedy ne!* počas vernisáže Kalného posmrtnej výstavy r. 1988 (v spolupráci s R. Cyprichom, ktorý púšťal zvuk - báseň nahranú na kazetu). Schöttl sa vyzliekol, nahý a bezbranný pristúpil k jednej z Kalného grafík inštalovaných na stene a na povrchu jej skla urobil jedinú čiaru, ktorej vytvorenie vydalo stonavý zvuk.

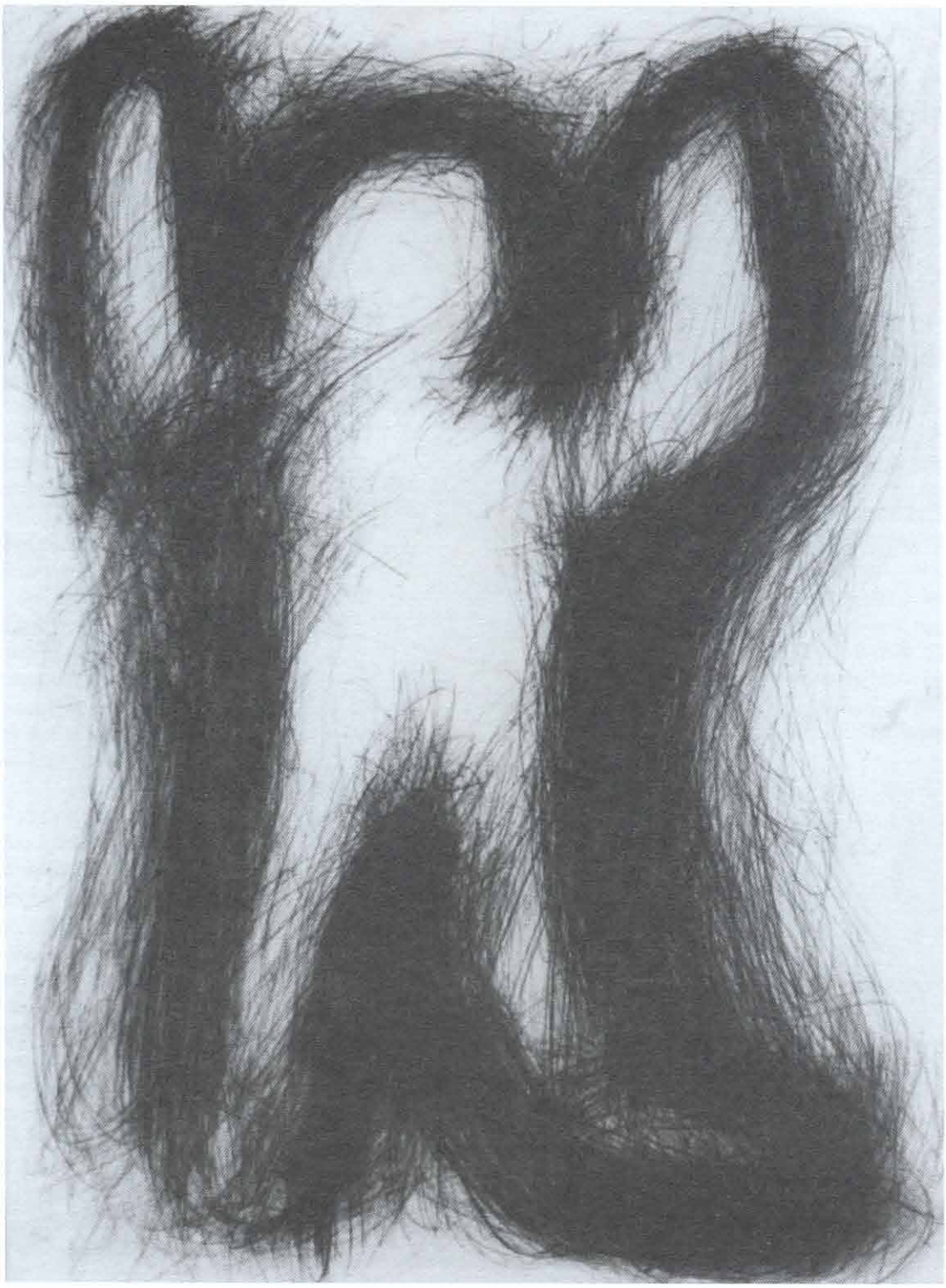
Zhustený efekt paralelnej evokácie časového prvku, zvuku a svetla, využil Schöttl v r. 1986 v ObKaSS-e na Vajnorskej ulici v rámci *Malého a veľkého tresku.* Opäť zapojil do eventu nahrávku, tentoraz klepot idúceho vlaku, ktorý sa zosilňoval, až napokon vyvrcholil v rachote prehlušujúcom hlas dievčaťa recitujúceho báseň „...nemám rada vlaky", do ktorého Schöttl vstupoval opakovaním slov „já taky". Na záver tejto dramaticky vystupňovanej performance sa symbolicky objavili tri záblesky (fotoaparátu) a zazneli tri výstrely.

Fascinácia zvukmi, najmä civilizačnými, zaznela aj počas vernisáže A. Horváthovej vo Vysokoškolskom klube v Brne r. 1989 (kde Schöttl nahrával zvuky celej cesty - najprv autobus z bytu do mesta, potom vlak), pričom potom tieto zvuky opäť prekryl recitáciou úryvku básne „...nemám ráda vlaky". Problém zahltenia zvukmi, informačných šumov, dorozumenia (i porozumenia) tento raz prekrývanie hlasov i jazykov, priameho slova i tlmočenia reflektoval Schöttl aj v akčnom príspevku na Medzinárodnom festivale experimentálneho umenia v Nových Zámkoch r. 1989.



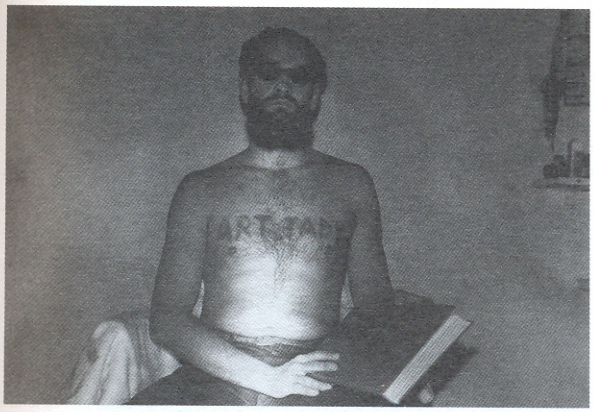
5. MATUŠTÍK, R.: z textu libreta I. Kalného k výstave Umenie akcie 1965-1989, SNG, Bratislava 2001.
6. OLIČ, J.: Igor Kalný. In: Úvod v kat. výst. PGU, Žilina 1994.

I. Kalný: **Akčné rituálne kresby / Action Ritual Drawings I – IV.** 1986



I. Kalný: **Akčné rituálne kresby / Action Ritual Drawings I – IV.** 1986

# PETER MELUZIN



P. Meluzin: **Art tady.** 1981. Bratislava

Na báze rozvíjania skepticko-ironických hier a metafor súvekého spoločenského diania vstúpil na začiatku 80. rokov do oblasti akčného umenia Igor Peter Meluzin. K akcii sa dostal od maliarskych počiatkov cez záujem o plastiku a nájdený objekt. V mnohom nadviazal na odkaz predchádzajúcich dekád, ale v mnohom akciu posunul do zložitejšie štruktúrovaných socio-kultúrnych a socio-politických súvislostí. Od raných prác, stimulovaných najmä dadaistickým gagom, výrazovou persiflážou a športom sa Meluzinove akcie vyvíjali smerom ku kolektívnej akcii typu happeningu, k mrazivým podobenstvám a spoločne prežívaným situáciám testujúcim psycho-fyzickú spôsobilosť jedinca. Hra v nich stratila svoju nevinnú podobu i utopickú dimenziu typickú pre obdobie 60. a začiatok 70. rokov a stala sa súčasťou mimikry všedných dní, rafinovaným inotajom, tým, čo Eugen Fink nazval „koreniacou prísadou k ťažkému pokrmu nášho bytia".[1]

Hoci Meluzina, ako viacerých iných autorov, už od počiatku priťahoval dialóg s dejinami umenia, neriešil ho len formou tradičnej pocty. Jeho reflexia niesla pečať polemiky nielen s umeleckým odkazom minulosti, ale i s dobovo živými fenoménmi, dotýkala sa vnútorných kontradikcií výtvarnej tvorby i hladiny ich spoločenského dopadu a svoj vlastný prejav vnímal sčasti ako sebaspytovanie v rámci týchto súvislostí. Už v jednej z prvých kreácií, v *Grillage* (1980), ku ktorej prizval Júliusa Kollera, spojil Meluzin ironizujúcu interpretáciu Gauguinovho obrazu A zlato ich tiel... s opekaním na rošte, s „gastronomickou úpravou umožňujúcou strávenie „nonkonzumného umeleckého diela" (narážka na pop-artom nastolený problém konzumnej spoločnosti, konzumného umenia, konzumného umelca). Klasická, v slovenskom výtvarnom umení 60. a 70. rokov obľúbená „hommage", sa tu stala parodickou akčnou persiflážou obohatenou o Meluzinov typický sarkastický komentár.

Z porovnávania situácie za hranicami a toho, čo existovalo v tom čase u nás, inscenoval Meluzin individuálne, ale i kolektívne parafrázy, v jadre ktorých presvitala dávka trpkosti generačného údelu počas spoločne zdieľanej totality. V rámci Posunu r. 1981 prezentoval v „interpretačnom" duchu reakciu na *Čitateľskú pozíciu pre popáleninu 2. stupňa* Dennisa Oppenheima z r. 1970, reprodukovanú v knihe Art Today. Akcia vychádzala z Oppenheimovho dlhodobého „zaujatia telom" a konštatného fyzického kontaktu „s veľkým telom zeme", kedy šiel na pláž na Long Islande, vystavil svoje telo slnku a na hruď si položil veľký kožený zväzok knihy nazvanej Tactics.[2] Meluzin nereagoval len na opaľovanie samo, na akt prirodzenej „samomaľby" tela kožným pigmentom. V Oppenheimovej akcii našiel viaceré momenty pre možnosť komparácie situácie umelca na Východe a umelca na Západe a zároveň pre jemný, ale zásadný posun. Poukázal nielen na svoje východisko akademického maliara, ktorý sa dal „maľovať" slnkom, inšpiroval ho aj názov knihy (v prekl. Taktiky),[3] namiesto pri mori sa opaľoval pred horským slnkom v pivnici na hrudi s otvorenou knihou „západného umenia", takže *Art Today* sa zmenilo na *Art Tady*. Akcia je dokladom, že v Meluzinovom sarkazme (namierenom aj voči sebe samému) sa už od začiatku vynára schopnosť obrazne transformovať kultúrne javy v duchu voľnej interpretácie.

Jeden z príkladov toho, ako sa Meluzin v umeleckých aktivitách postupne presúval smerom k „novému spôsobu prežívania existencie" k „športovému a festivalovému zmyslu života",[4] predstavuje r. 1980 kolektívna akcia pod názvom *R. Muttácia*. Veľkonočný futbalový turnaj sa mu stal nielen zámienkou pre rozihranie širokej škály významových alúzií medzi športovým a umeleckým, vecným a symbolickým, mýtizovaným a banálnym, sviatočným a všedným, ale i pre opätovnú polemiku s odkazom dadaistických a pop-artových postupov. Interpretáciu Duchampovho slávneho ready-made *Fountain* prepojil Meluzin s typickým „výtvarným" atribútom Veľkej noci – maľovanými vajcami. Tie nahradil bežnými naftalínovými dezodoračnými vajíčkami, na ktoré natlačil sieťotlačou pečiatky a rozdal spoluhráčom, aby ich „vyzdobili". Potom ako sa uloži-

1. FINK, E.: c. d., s. 10.
2. LIPPARD, L.: Six Years of Dematerialisation, s. 185. Z Reading Position for Second Degree Burn D. Oppenheima sa zachovali dve fotografie: jedna ukazuje umelca ležiaceho na pláži pred opaľovaním a druhá po ňom, bez knihy. Na mieste, kde bola kniha, vidno neopálený obdĺžnik. Pozri bližšie aj: HEISS, A.: Dennis Oppenheim. Selected Works. 1967–1990. 1992.
3. Podľa ironických poznámok k akcii „taktikou nášho umelca je pozorné štúdium moderného umenia Art Today, nasávanie informácií – ich skeptické filtrovanie cez čierne ochranné okuliare, meditácia – pretavovanie, nie bezduché preberanie, poučenie – nepodliehať módnym výstrelkom, ale usilovať sa o vlastný výraz". In: archív autora.

li do pisoáru a posvätili močením, nasledoval futbalový zápas. Meluzin napokon urobil z celého priebehu akcie, ktorá je zachytená na fotografiách v albume (bielym povrchom pripomínajúcim kachličky v sanitárnych zariadeniach), zápisnicu. Ak Duchamp deklaráciou povýšil pisoár na umelecké dielo, Meluzin mu vrátil význam objektu každodennej potreby. Akt návratu ready-made z vysokej sféry umenia späť k lapidárnej funkčnosti predmetu potvrdil aj posunom „artefaktu" dekoratívne zdobenej kraslice (konkrétne príspevok V. Jakubíka, ktorý obsahoval vo vnútri ukryté naftalínové vajce) smerom k úžitkovej hodnote „naftalínu". Pre Meluzina je príznačné, že proces transformácie z „vysokého" do „nízkeho" je u neho vždy sprevádzaný strmým obratom od „kultivovanosti" k ostentatívnej ľudskosti, telesnosti, živočíšnosti. Tu ho naznačil nielen mechanickým „signovaním" výrobku, ale aj záverečným dehonestujúcim rituálom močenia (kontrapunktom k rituálu veľkonočnej oblievačky), ktoré je, napokon, opäť len rýdzo funkčným, obvyklým úkonom pred športovým zápasom.

Jednou z oblastí, ktoré Meluzin reflektoval, bola v rámci herne motivovaných akcií športová súťaž ako konštatný spoločenský jav „organizovanej činnosti". Na prvej akcii tohto druhu pod názvom *Edvantyč* (1980) sa podieľal príznačne skúsený tenisový aktér Július Koller. Nešlo však už len o „kollerovský" športový zápas potvrdzujúci program vtiahnutia situácií bezprostredného života do umenia (a naopak), či o demonštráciu hry v rámci fair play. Ironický akcent vlastný obom autorom poznamenal duel drobnými symbolickými prvkami s reverzibilnými konotáciami: v rámci tenisovej hry využil každý svoju „výhodu" v prospech minimalizovaného gesta zľahka parodujúceho hodnoty umenia i športu. Meluzin dával autogram: namiesto umeleckého podpisu (ktorým, ako vieme, Duchamp povýšil všedný predmet do sféry umenia) signoval ready-made (Kollerovu raketu) nalepovaním neosobnej pásky so svojím vytlačeným menom a nahradil tak ručnú „signatúru" umelca mechanickou rozmnoženinou (tým ho posunul tiež do sféry ready-made). Koller zasa v duchu slovnej hračky zbavil športový nástroj identity značkového tovaru, keď zamaľovaním prípony -tis zostalo zo značky Artis len „vznešené" Art a predmet sa – vďaka zásahu ruky umelca – „povzniesol" do sféry umenia.

Narastajúci trend k presunu umeleckých aktivít zo sféry „high" do sféry „low", sprevádzaný „kontamináciou hry a opravdivosti" (Huizinga), priviedol Meluzina r. 1981 k zorganizovaniu rozsiahlej kolektívnej akcie vo forme priateľského zápasu: *UFOtbal* – (stretnutie vo futbale medzi TJ Súperbójs ŠUP a U.F.O. Lamač). Tento dlhotrvajúci, časovo rozfázovaný, viacúrovňový a rozvetvujúci sa kolektívny happening so zložito štruktúrovaným pôdorysom je v našom umení v tom čase ojedinelý. Rozsiahla dokumentácia, zreteľne poznačená konceptuálnym myslením, do ktorej voľne vstupovala improvizácia, náhoda a približovala ho čoraz tesnejšie, „ozajstnému životu", sa zachovala v U.F.O. kronike – „veľkej a ťažkej, ručne viazanej knihe". Jej mottom bolo: „UFO-m za hranice všedných dní, venované 80. výročiu organizovaného futbalu na našom území." Skratky U.F.O. nie sú náhodné. Veď čo mohlo predstavovať ideálnejšiu a príťažlivejšiu metaforu absurdít doby ako „UFOsituácie"? Ako prezradil Meluzin v rozhovore s Jánom Budajom, akcia bola „čiastočne poctou J. Kollerovi, ktorý sa „odvďačil poskytnutím U.F.O. licencie".[5] Okrem samotnej športovej hry môžeme akciu čítať ako verné podobenstvo socializmom vyzdvihovanej „ušľachtilej činnosti" so všetkými znakmi typickej štandardnej klímy viažucej sa na „vysokú výkonnosť", ktorá zamorila každodenný život svojimi falošnými optimistickými tézami a poznačila politickou propagandou a byrokratizmom všetky odvetvia ľudskej činnosti. Prostredníctvom členitej štruktúry UFOtbalu, spojeného s „priateľskou odvetou", v plastickom priblížení „zákulisia" tohto športu evokoval Meluzin manipulácie v rámci športových klubov (doklady a zmluvy o prestupe hráča, preddavky vo forme úradných listín na hlavičkovom papieri, práva a povinnosti, paragrafy a pod.). Zápas v telocvični obohatený o prídavné rekvizity (transparenty, výzdobu, ceny atď.), kde všetci umelci dostali možnosť realizovať sa aj „výtvarne", prerástol do široko rozvetvenej alegórie každodennosti s prvkami rôznych modelových situácií. Akcia vynaliezavo a vtipne reagovala na štátne sviatky, uvádzacie politické rituály, reprezentatívne portréty, kultúrne vložky, všetok balast, pozlátko a cynické triky zastierajúce duchovnú chudobu socialistickej reality. Okrem tričiek s nápismi oboch tímov, tradičných transparentov s obsahovo vyvetranými heslami, nechýbal, napríklad, ani obligátny „Mikulášsky balíček" (hygienické a kozmetické prípravky ako protiplesňový zásyp, prezervatív, fotorožky a pod.), zásady členov brigády socialistickej práce, „devízák", kalorické a pod. Bohatá fotodokumentácia UFOkroniky zachytáva proces podpisu zmluvy, preberanie dresu: trička s logom UFO a tenisiek. Všetci hráči boli „evidovaní", postupne dochádzalo k ich prestupom, predaju. Starostlivo je dokumentovaný aj samotný zápas s hlavným rozhodcom R. Cyprichom, „oddielovými funkcionármi" (Meluzin, Koller), zábermi „zo šatne", rozhodcovským zápisom, zápisnicou o zdravotnom stave hráčov, záznamom psychológa, „ohlasmi v tlači". Fotografie približujú aj odvetný zápas so slávnostným nástupom, choreografickou UFO vložkou, antidopingovou kontrolou a pod. Irónii sa nevyhli ani vlastné výtvarné aktivity (napr. R. Sikora na hlave s páskou označenou svojimi typickými výtvarnými znamienkami – hviezdička, šípka, krížik, otáznik, Kollerovo tričko s vytlačeným otáznikom, Laubertova úprava podlahy telocvične šmirgľami, „reprodukcie" umelcov, Kordošova Ufo-fuška „pre kolektív pozvaných" a pod.), vrátane teoretickej formulácie klišé o súvekom umení z pera popredného slovenského teoretika. Špecifickú časť tvorila potom „predajná výstava" s reprodukciami umelcov za prítomnosti hostí – teoretikov a výtvarníkov, manželiek, priateliek, záverečný ceremoniál v školskej triede zavŕšený udeľovaním UFO cien za športový výkon (napr. vstupenka do opery pre V. K. s priateľkou). Akcent na absurditu zavŕšilla „UFOcena pre dobrého hráča" udelená O. Laubertovi (Udelená Faktografická Otissea) vo forme pobytu v Plaveckom Štvrtku a návštevy hlavného mesta Bratislavy (teda mesta, kde vtedy býval), obedom v pivárni, s výletom propelerom po Dunaji atď.[6]

Aj keď akcia, ako si v rozhovore s Meluzinom všimol už J. Budaj, rezignovala na pokus o široký kontakt s publikom, „celá udalosť aj s pozadím našej spoločenskej a kultúrnej si-

4. GASSET, O. Y: Úkol naší doby. Praha 1969, s. 66.
5. Rozhovor je súčasťou dokumentácie U.F.O. kroniky v majetku SNG.
6. Ďalšie UFOceny predstavovali napr. cena za individuálny výkon (Utopické Fiktívne Očarenie) s prihliadnutím k 1. zápasu: sušený grafický list – R. Sikora, cena za dve žlté karty (Un Fair Ocenenie): škraboška – M. Meško, cena za strelecký výkon (Ukážkové Fest Ostreľovanie): komorná plasti-

tuácie, ktoré ju svojím spôsobom spôsobilo, je jednou ešte nedokončenou akciou... Čím môže byť akcia posolstvom v budúcnosti pre všetkých, ktorí tam neboli... je samotná podstata faktu, že akademickí umelci na Slovensku si obliekajú dresy a hrajú spolu futbal... je to iná duchovná koľaj, ktorá sa s touto realitou zdanlivo míňa – no v skutočnosti je jej alternatívou a hovorí o tejto realite veľa." [7]

V rámci športovo koncipovaných akcií nadviazal Meluzin okrem tenisu a futbalu vo svojom intímnejšie ladenom *Joggingu* aj na akčný model „prechádzok" či „pútí" („walking" B. Stanleya, H. Fultona, D. Hueblera, D. Wojnarovicza a pod.), pričom ani tu, ako naznačuje názov, sa nevyhol ironizácii vtedy módneho fenoménu amerického „behania" vo voľnej prírode. Na Nový rok 1. januára 1982, v zime a nečase, ho realizoval vo forme „orientačného obiehania kunsthistorikov" – so zastávkami v byte u J. Kollera, I. Gazdíka, R. Matuštíka, R. Cypricha, kde zakaždým robil kliky (odpočítavané ako v boxe) a od ktorých si dal vždy potvrdiť a zaznamenať čas.

Meluzinova spolupráca s Matuštíkom pokračovala prizvaním k hravej akcii v zasnežení prírode (narážka na kruté ruské zimy), s valením snehovej gule, varením ruského čaju v „ešuse" na poľnom variči pod názvom *Čo robia asi naši teraz...* (1982), ktorá bola reakciou na výzvu Mlynárčikovej *Alouette* (cestu okolo sveta so sadením šípok z r. 1980–1981 a na jeho stretnutie s I. Kabakovom v Moskve).

Permanentné sledovanie umelcov zo strany ŠTB bolo jedným z hlavných stimulov pre vytvorenie úzkeho zoskupenia akčných umelcov (P. Meluzin, P.O.P., J. Želibská, J. Koller, A. Mlynárčik, Ľ. Ďurček, D. Tóth, R. Matuštík, R. Cyprich, M. Kern, V. Kordoš, M. Krén). Keďže jeho aktivity sa sústredili do exteriérov okolia Bratislavy, zastrešili ho spoločným názvom *Terény*.[8]

Predznamenal ho aj do „terénu" situovaný Meluzinov body-artový „prostocvik" (vzper s rukami na zemi) pod názvom *Even-tualita* (1982) realizovaný na okraji cesty označenej trojuholníkovou značkou poruchy, v blízkosti uháňajúceho autobusu. Tento obrazný prototyp človeka „mimo situáciu", ktorý sa na ulici nevedno prečo prehýba, zatiaľ čo ľudia niekam cestujú a život beží v navyknutých rytmoch pokojne ďalej, je vlastne akýmsi „logom" Meluzinovej tvorby, sústredenej najmä na stav vychýlenia, anomálie, ohrozenia, na hraničné situácie, na reflexiu jedinca, ktorý sa ťažko dokáže prispôsobiť a celkom kapitulovať v daných podmienkach.

V akčných aktivitách účastníkov Terénov sa výrazne prejavovala konceptuálna lekcia, ktorá už od začiatku 70. rokov vplývala na akčné umenie všade vo svete. Do Meluzinovej tvorby sa premietol predovšetkým vplyv schém, meraní a exaktných postupov prevzatý z vedeckých metód, ktorý dôverne poznal počas štúdia na elektrotechnickej fakulte. Nárast významu konceptuálnej zložky dokladajú predovšetkým názvy jednotlivých akcií, ktoré neraz obsažnosťou navodzujú a dopovedávajú samotný dej. Na textový projekt *Holografickej metódy* (1980) nadviazala *Aplikácia termografickej metódy na radikálne vyšetrenie karditídy* (1982). V tejto akcii, ktorá vtipne paralelizuje maliarsky akt a zmenu farby termografickej snímky pri vyšetrení chorého miesta, Meluzin príznačne vyzval alternatívneho umelca, takrečeno „z druhého tábora", zástancu výtvarnosti a estetizmu, maliara Rudolfa Filu, aby sa podrobil preventívnej lekárskej prehliadke po dovŕšení päťdesiatky s následným humorným posunom pri vyplnení lekárskeho nálezu a správy.

V *Pokuse o pracovnú analýzu vlastného tieňa* (1982), počas ktorého postupne, podľa pohybu slnka, Meluzin vykopával zem čakanom v obryse svojho vrhnutého tieňa až do tvaru výsledného „vejára", starostlivo, exaktne zaznamenával čas, priebeh pracovného úkonu a kóty výkopu. Tieň je tu zbavený všetkých psychologizujúco-jungovských archetypálnych súvislostí, je pochopený vecne, „pracovne", ako od subjektu dôsledne oddelený „objekt", predmet činnosti, ktorý má určité meniace sa časopriestorové kvality, ktoré možno zaznačiť, odmerať, vymedziť voči okoliu. Aplikáciu fiktívnych metód vedy na oblasť umenia spojenú s úsilím o inventarizáciu predmetov, ich klasifikáciu, etiketovanie, fotografovanie nazval Günther Metken r. 1977 vo svojej knižke Spurensicherung – zabezpečovaním, uchovávaním stôp. V porovnaní s estetizujúcou prezentáciou reliktov a faktov často poznačenou osobnými reflexiami väčšiny predstaviteľov tohto prúdu, sa nám Meluzinove akcie zdajú byť ostentatívne neemotívne, neosobné. Pod nánosom zdanlivej neúčasti, odstupu sa však skrýva prenikavá citlivosť, schopnosť šifrovať v zdanlivo jednoduchých úkonoch hlbšie významy, ktoré majú spoločné jadro. Sú ním kodifikované, často neúprosné mechanizmy spoločenského systému a pod nimi sa „chúliaci" niekedy bezbranný, inokedy otupený, unavený či beznádeji sa vzpierajúci jedinec.

P. Meluzin: **Event-ualita.** 1981. Okolie Bratislavy

ka a puzdro, obsahujúce žetóny na strelnicu v lunaparku – M. Mudroch a pod. Pri záverečnom rituáli nechýbalo ani Neznáme majstrovské dielo – Obraz UFO – prázdny rám vyzdobený otáznikmi od J. Kollera, atď.

7. In: UFOkronika: Rozhovor Budaja a Meluzina: Máte radi futbal?... Horúce dialógy Kordoš s Meluzinom o športe a inom a pod.

Po Mlynárčikovi bol Meluzin vlastne druhým umelcom, ktorý nadviazal na široko koncipovaný happening, teda na vedome štruktúrovanú sociálnu hru. Na rozdiel od Mlynárčika, ktorého najvýznamnejšie akcie sa odohrávali v rozmedzí rokov 1966–1972, ju však už nekoncipoval (a z ideologicko-politických dôvodov ani nemohol) pre okruh širšej verejnosti, ale len pre vybranú skupinu dôveryhodných priateľov a kolegov. V *Sklomozaike* (1982) vyšiel z reálnej objednávky na zhotovenie umeleckého diela, konkrétne zo zmluvy SFVU, kde typickú oficiálnu „monumentálku" nazývali „akciou", a paragraf, podľa ktorého autori boli povinní vytvoriť dielo „osobne". Táto „výtvarná akcia" sa stala jadrom kolektívnej činnosti priateľov (aj neumelcov, v duchu teamworkovej vízie „staň sa aj ty tvorcom!"), pozvaných na „stretnutie s umením" do ZDŠ v Lamači. Ich spoluprácu na vytváraní mozaiky sprevádzal zošit s evidenciou zúčastnených (s dátumom ich príchodu a odchodu, číslom občianskeho preukazu) kniha prianí a sťažností, fotodokumentácia zachytávajúca vykladanie mozaiky, osadzovanie, kolaudáciu, ba nechýbali ani portréty všetkých zúčasnených ako „vzorných pracovníkov", ktorí „dobre vykladali". Súčasťou akcie s boli aj ironizované objekty, ako napr. „Rubikova kocka" (vtedy veľmi obľúbená hračka) ktorej steny tvorili mozaikové štvorčeky, či „zvieracie kazajky" – ironizácia socialistického finišovania k danému termínu.

Pri príprave akcií strávil Meluzin veľa času obhliadkami „terénu" v okolí Bratislavy. Starostlivo vyberal pre svoje akcie miesto, ktoré ho osloví, niečo, čo by ho inšpirovalo svojím „genius loci" podobne, ako keď maliara inšpiruje motív. Zvyčajne to boli prímestské oblasti, dunajská krajina poznačená zásahmi industrializácie, opustené rozostavané stavby, veľké betónové šalungy, potrubia. Miesto – „place" v jeho ponímaní konvenovalo súvekému postmodernému kriticizmu, kde slovo „space" reprezentovalo desentimentalizovanú dehumanizovanú verziu prírody. V zmysle všeobecného trendu tzv. behavioristickej akcie do nich Meluzin vsadzoval absurdné deje a sledoval vzorce chovania. Rovnako stimulujúcim prvkom boli pre neho dni sviatkov, výročia, čas, ktorý rezonuje v kolektívnej pamäti a vyznačuje sa istými viac či menej vžitými rituálmi. Príkladom Meluzinom starostlivo vyhľadávanej súhry času a miesta je najmä pôsobivá *Koincidencia* (1983), ktorá sa udiala na Veľkonočný pondelok 4. apríla a teda zároveň v deň oslobodenia Bratislavy. Meluzin ju situoval do stavebnej jamy, pričom využil súhru náhod, kedy sa cirkevné sviatky v zvláštnej zhode previazali s politickými oslavami „socialistickej prítomnosti". Podstatu *Koincidencie* tvorila teda hravá symbolická paralela sakrálneho a profánneho, súhra náhod spájajúca v jednom dni biblickú udalosť - Kristove Pašie až po záverečné Ukrižovanie – a politické výročie. „Kalvária" rozvrhnutá do deviatich bodov scenára kolektívnej akcie situuje Meluzina do roly mučeníka. Potom, ako ho „hliadka avantgardy" pristihla, ako ráno „vylepuje plagát k výročiu na vchodové dvere paneláku", je za svoje previnenie „odvedený" k hlbokej, ešte nezašalovanej jame, musí sa vyzliecť do červených trenírok, vedúci P. O. P. (Ladislav Pagáč) riadi jeho „priväzovanie na kríž", a „veľkonočnými korbáčmi je mu odrátaných 38 rán" (38. výročie oslobodenia Bratislavy). Nasledovala „očista po vyšibaní" so „šampónovaním hlavy" a aplikácia telového spreju. Očistený si navliekol na červené trenírky (alúzia na červenú farbu zástav) „čisté biele spodky" (biela ako symbol nevinnosti), obliekol sa a vyšiel „za pomoci hliadky von." Hoci sa v tejto akcii Meluzin odvoláva na tradičnú ikonografiu Ukrižovania ako na jeden z najčastejších motívov výtvarného umenia už od stredoveku, roztvára jej symbolicko-významové momenty mimo tradičné interpretačné teritórium maľby či fotografie. Vracia sa skôr k podobe Pašií vo forme teatrálnej ritualistickej verejnej oslavy známej zo stredovekých mystérií. Aj tá je však vzdialená chápaniu Ukrižovania ako primitívnej vášnivej obeti spojenej s mýtom Vykúpenia ako ju poznáme z kreácií rakúskeho akcionistu H. Nitscha. Ironicko-humornou transformáciou jednotlivých úkonov, ich aktualizáciou prostredníctvom prvkov každodenného života a zvykoslovím Veľkonočných sviatkov „obrúseným do mestskej podoby" tradičným „šibaním" a „polievaním", ich Meluzin, naopak, situuje do desakralizovaných kontextov dneška. Scény, ktorým sa prizerali stovky ľudí, sú tu príslovečne redukované na kradmé úkony „podivnej hry" inscenovanej za chrbtom husto obývaného sídliska.

Meluzinove kolektívne akcie zo začiatku 80. rokov (*Perníková chalúpka, Black Hole, Schwarzes Loch, Sitting Bull*) pripomínajú svojou členitosťou, ale najmä politickou a existenciálnou evokáciou doby, Vostellove happeningy. Aj Meluzin, podobne ako Vostell, „manipuloval" s participantmi akcie, „riadil ich" návodmi a inštrukciami a tak metaforicky modeloval nielen absurdnú atmosféru, ale aj širšie sémantické pozadie spoločenského diania. Zatiaľ čo však Vostell upozorňoval na teror, nemravnosť a hrôzy koncentračných táborov – teda na tieň minulosti – Meluzin výrazovou hypertrofiou načrtával kontúry doby, v ktorej sám žil, monolitický tlak totality na jedinca, pocit stiesnenosti, izolácie, márnosti s prvkami individuálnej psychodrámy pretavenej niekedy až do polohy frašky. (Najmä tá ho, napokon odlišuje, napríklad, od radostnej hedonistickej polohy pocty alebo akcie-slávnosti Mlynárčikovho typu, ktorá je tiež kolektívnym happeningom). Podobne ako Vostell volil, inscenoval a zvýrazňoval symbolické aspekty absurdity niekedy až v drastickej podobe, aby navodil asociácie vyhrotených spoločenských situácií, pričom sa reálne akoby prelínalo s ireálnym, vecné s imaginatívnym. Obaja akcentovali význam prostredia, kde sa akcia deje, ako „totálneho environmentu", prepožičiavali si dané reálie miesta, kalkulovali so všetkými časopriestorovými okolnosťami vrátane počasia a prepájali tak koncept s realitou. Ak jeden napr. využíval hmlu, dážď a ponurosť (Vostellov happening *You*, 1964), druhý integroval medzi výrazové prostriedky noc, zimu, mráz (Meluzinova *Perníkova chalúpka* z r. 1983). Obaja vopred zúčastnených inštruovali, aby prišli na určité miesto (napr. vo Vostellovej akcii *Dogs and Children not alloved* mali účastníci prísť metrom do určitej stanice, zatiaľ čo v Meluzinovej *Perníkovej chalúpke* zasa dostaviť sa v noci na autobusovú zastávku za krematóriom) a robili určité úkony. Akcie oboch pripúšťali a integrovali náhodu ako prirodzený

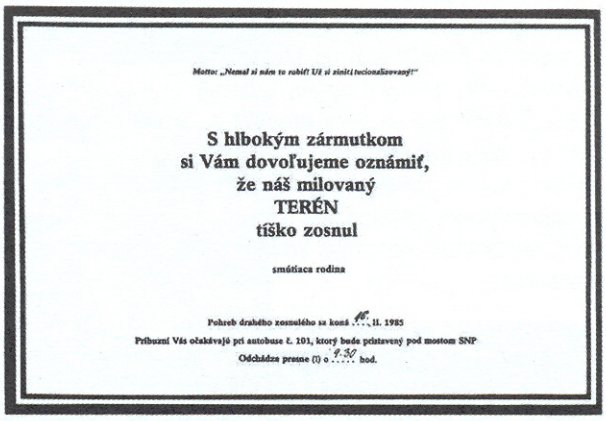
8. Na význam činnosti Terénov v rámci „organizácie happeningu, eventu a preformances osemdesiatych rokov" ako i na jeho dôraz na „komunikáciu o vývinových problémoch" umenia poukázal predovšetkým teoretik a jeden z aktívnych participantov tohto akčného združenia R. Matuštík v publikácii Terény, založenej na disentových samizdatoch.
9. Napr. G. Maciunas už v r. 1976 uviedol do chodu kolektívny flux-labyrint a sériu 14 fluxusových ciest po N.C.Y., jeho príspevok tvorili aleje, uličky, suterény, na rozdiel od amerických zväčša hravých a poetických pieces.
10. REZEK, P.: Tělo, věc a skutečnost v současném umění. Jazz petit, Praha 1982. s. 74.

princíp spoluvytvárania deja. Metafyzicky povedané, často práve náhoda, vstup reálneho života, akoby dokresľovala a kontúrovala celý priebeh akcie a obohacovala ju o viacvrstvové sémantické referencie. V súvislosti s *Perníkovou chalúpkou* môže byť príkladom integrácie náhodného prvku neznáma, o samovraždu sa pokúšajúca žena, ktorá sa práve na zmienenej zastávke – kde čakal Meluzin odetý v čiernom gumenom plášti – vyskytovala, a ktorá nevdojak dodávala celej akcii tragický existenciálny prvok. To, že pozvaní boli v zmysle „do it yourself" inštruovaní, aby si sadli do smradľavej búdy, jedli jej autorom pripravený „obklad" – knackenbrot natretý lekvárom, nasadili si slúchadlá a počúvali z rádia prenos Husákovho prejavu, naznačuje ďalšie súvislosti medzi Vostellom a Meluzinom – Vostel (popri televízii) často využíval aj rádio a tranzistory nastavené na vysokú hlasitosť. Cieľom oboch bola koncentrácia aktivity na hromadnú a zároveň aj individuálne (podľa vlastných osobnostných predpokladov) prežívanú jedinečnú nezabudnuteľnú skúsenosť. Podstatný rozdiel medzi oboma umelcami je však v tom, že Vostell sa usiloval „prepierať svedomie" a možno vtedy ešte čerstvý pocit kolektívnej viny oživením reminiscencií na časovo (koncentračné tábory) alebo miestne vzdialené udalosti (vietnamská vojna), zatiaľ čo Meluzin zosilňoval kontúry a umelecky exponoval absurdné črty drsnej spoločensko-politickej reality, ktorej bezprostredne (rovnako ako aj všetci participujúci) každý deň čelil, a z ktorej nebolo úniku.

Ak vo Vostellovom *You* diváci len čiastočne videli, kam kráčajú v bahnistom poli, pričom ich v očiach ešte štípal dym, v Meluzinových akciách *Schwarzes Loch* či *Sitting Bull* (1984) sa skrčení posúvali v útrobách dlhého potrubia a nevedeli, kam ústi. Hoci blúdenie nebolo ničím novým [9] Meluzinove akcie, v ktorých je skrytý poukaz na aspekt absurdity a politického násilia, boli svojou povahou výsostne európske. Čierne diery, kolektívne akcie situované do vodohospodárskeho objektu čističky, kde pohľad do potrubia evokoval aj rovnomenný kozmologický fenomén, sa menili podľa postupujúceho tempa danej stavby. Napr. mutovali na „manéž" s kovovými kruhmi. V prvej *Čiernej diere* diváci, ktorí všetci pred vstupom podpísali preukazy, kde žiadajú úctivo o vstup, sa posúvali 110 metrovým potrubím zalomeným v pravom uhle, takže žiaden z nich nevedel, kde vylezie. Išlo o jednoznačnú metaforu manipulácie s človekom, ktorý čím ďalej postupuje, tým viac zisťuje, že zostáva v tme. V najdeprimujúcejšej 4. fáze, v *Sitting Bull*, sa účastníci dostávali von v od seba vzdialených miestach, v *Black Hole* liezli do betónovej kóje po zľadovatelých kovových stenách a pod.

Pre Meluzinove *Čierne diery* ako modelové situácie spoločenského života platí to, čo povedal Petr Rezek o pieces Chrisa Burdena: „zatiaľ čo umenie obvykle ruší reálnu existenciu duchovným porozumením, tu sa skôr z duchovnej existencie navraciame do reálna."[10] V postupnom presúvaní sa účastníkov akcie potrubím sa „vstupovalo do roviny jednania", takisto tu, na rozdiel od tzv. „estetického postoja", rozhodovala „reálnosť predmetu a činu". Aj tu bolo úlohou umelca predovšetkým apelovať „nie na určité rozhodnutie, ale na rozhodnutie byť v prítomnosti v silnom zmysle – zbadať možnosť premeny skutočnosti na skutočnosť ozajstnú a takúto premenu pripravovať".[11]

V r. 1985 rozoslal Meluzin, ako jeden z hlavných predstaviteľov Terénov, „úmrtné oznámenie" za účelom obradného *Pohrebu Terénu* v Devínskej Novej Vsi. Samotný text motta


Motto: „Nemal si nám to robiť! Už si zinštitucionalizovaný!"

**S hlbokým zármutkom**
**si Vám dovoľujeme oznámiť,**
**že náš milovaný**
**TERÉN**
**tíško zosnul**

smútiaca rodina

Pohreb drahého zosnulého sa koná ... II. 1985
Príbuzní Vás očakávajú pri autobuse č. 203, ktorý bude pristavený pod mostom SNP
Odchádza presne (!) o 9:30 hod.

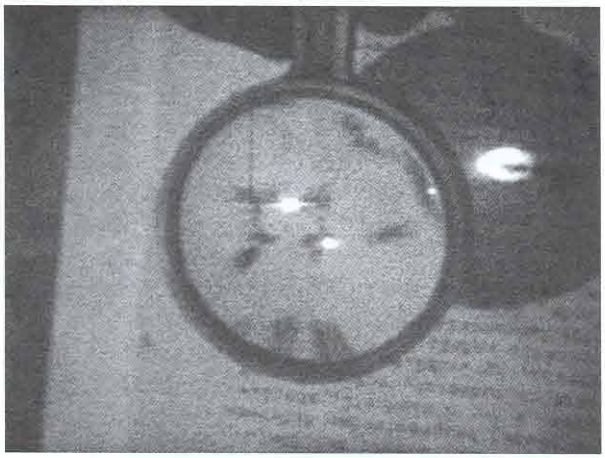
v záhlaví oznámenia napovedá dôvody „pochovania" činnosti tohto akčného zoskupenia: „Nemal si nám to robiť! Už si zinštitucionalizovaný!" v mene modernistického gesta upozorňujúceho na odchod zo scény v pravý čas.[12] Prirodzené vyčerpanie problematiky Terénov sa dočkalo typicky ironizujúceho zavŕšenia jeho aktivít. Priebeh *Pohrebu Terénu* dodržal teda všetky predchádzajúce typické črty činnosti jeho predstaviteľov: stretnutie sa v prímestskej časti Bratislavy, privlastnenie si betónových objektov svojím ihlanovitým tvarom pripomínajúcich pomníky, vstupom parafrázujúceho slova a textu, ironizujúcich úkonov i nevyhnutným športovým zápasom. Ani tu nechýbalo režírované i príznačné nechcené splynutie „umenia a života", keďže na konci, keď niektorí „pozostalí" a „hostia" čakali „pred reštauráciou na autobus do Bratislavy... prišlo vojenské auto s pohraničníkmi, ozbrojenci sa zmocnili Ladislava Pagáča a odviezli ho na veliteľstvo."[13] Dodatočne, po ukončení Terénov sa v rokoch 1987–1988 konal ešte záverečný kolektívny príspevok Ľ. Ďurčeka pod názvom *Pomník mŕtvemu Terénu*, ktorý sa svojou mail-artovou povahou a postupom primkýna skôr ku konceptu.[14]

Vráťme sa však k Meluzinovým akčným aktivitám. Špecifickú skupinu v nich predstavujú individuálne koncipované pieces realizované v r. 1985–1986. Rovnako ako kolektívne akcie, aj ony sú podobenstvami o vnútornej dištancii od štátnych mechanizmov a pokusom nájsť vlastnú duchovnú identitu v hre, ktorá sa zo všedného života akoby vytratila. V elementárnom *Give piece a chance*, vztyčoval prvomájové mávatko s písmenom F pred obchodmi Luxus, v *Orgovány* realizovanom 9. mája na Deň oslobodenia, popisoval z úkrytu „možné nebezpečenstvo, ktoré nám hrozilo, keďže elitné jednotky armády boli v prehliadke".[15] Zatiaľ čo v *Bivaku*, jednej z jám na hradnom kopci, čítal knihu o Everešte a oživil aspekt diery ako miesta pre život, v *Sarkofágu* ako nájdenej jame posiatej roxormi simuloval „sebarealizačnú aktivitu: snaži-

11. Rezek, P.: C. d., s. 77.
12. Oficializovaná forma ukončenia vo forme spojenia klasickej formy smútočného oznámenia – „S hlbokým zármutkom si Vám dovoľujeme oznámiť, že náš milovaný Terén tíško zosnul" – prednes slávnostnej pohrebnej rozlúčky na „mieste posledného odpočinku" Terénu v „Aleji avantgardy" s „uložením zosnulého", minútou ticha, zasypávaním snehom, kondolovaním, bolo spojené so sebaironizujúcim vyhľadávaním blízkych" v „Aleji avantgardy", uctením ich pamiatky položením zapálenej sviečky s následným pozvaním do miestneho pohostinstva na „kar" a hravým odstránením snehu a úpravou „nového ihriska" na blízkom jazere, s čím iným, ako s hokejovým zápasom." Pozri bližšie MATUŠTÍK, R.: Terén. Alternatívne zoskupenie 1982–1987. Bratislava 2000, s. 184-201.

vé pobiehanie kombinované so zdĺhavou miestami neidentifikovateľnou činnosťou. Meluzin tak metaforicky tak hľadal svoju pozíciu, zaštepenie svojho roxora v hustom „sade".[16] V *Obratníku PKO-OKP* realizoval na brehu Dunaja sedem drobných eventov počas siedmich dní v očakávaní „zázraku perestrojky" a pod.

Reflexia situácie jedinca blokovaného mocenskými pákami režimu, „na mieste prešľapujúceho bezradného intelektuála" sa premietla aj do Meluzinových akčných filmov z polovice 80. rokov (*Loggia, Bianco*). V pozoruhodnom *L.E.F.* (1986), kde sa autor prevtelil do „veľkého cenzora" s lupou, ktorý za zvukov francúzskej piesne starostlivo prepaľuje v knižke „nevhodné" slová a časti viet, spodobuje prostredníctvom metaforickej nadsádzky najmä netolerantnosť, snobizmus, názorovú krajnosť a ideologický fundamentalizmus.



P. Meluzin: **L.E.F.** 1981. Záber z filmu / Shot from a Film

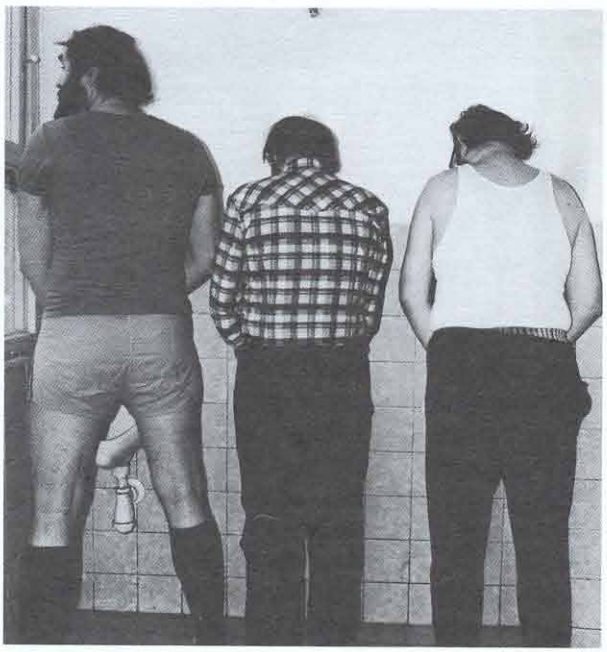
Naproti tomu v *Derešoch* z r. 1985 reagoval Meluzin na Mlynárčikovu a Matuštíkovu výzvu *Jánošík* (*Pocta RND*). Koncipoval ich ako sedem-aktovú happeningovo-performačnú kompozíciu na rôznych miestach Slovenska. Svojím názvom odkazujú na bičovanie poddaných za jánošíkovských čias a tvoria paralelu k diskriminácii a odvolávaniu odborníkov počas normalizácie ako i udeľovanie významných postov a funkcií nekompetentným, politicky lojálnym osobám.

Odlišnou, uvoľnenou atmosférou pôsobí cyklus intímnych eventov motivovaných prímorským prostredím, zväčša spojených s úkonmi počas *pobytov v Juhoslávii* pod spoločným názvom *Jadrolínia I, II, III* (1985–1987). Zväčša sú to metafory pokusov nájsť duchovnú identitu v sebaironickej sizyfovsky nezmyselnej činnosti, hravých rituáloch, erotických alúziách a travestiách (*Amulet, Amplitúda, Kýla, Houdini, Bon Sai*) podnietených archetypálnym duchom miesta, mora, skál, exotickou prírodou, ktorá sama akoby zotretím konkrétnych historických kontúr evokovala mýtický čas hľadaní, dlhých pútí bez konca, osudových výziev a provokovala tak k inej výrazovej polohe.

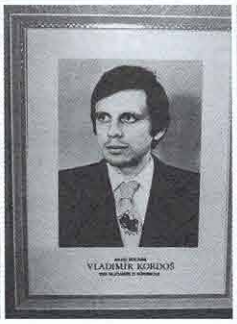
Hlavnou črtou Meluzinovej akčnej tvorby však zostal dôraz na viacvrstvový dej a jeho časové fázy podľa presného scenára a predovšetkým na „miesto" (place), kde sa akcia odohráva. Rovnako ho neopustil záujem o sféru umenia a reflexiu jeho imanentných problémov. V akcii *Z novej tvorby* z r. 1988 reagoval na vlnu tzv. novej maľby, na tzv. „divočákov", ktorá sa v polovici 80. rokov presadila s nástupom mladej generácie aj v našom umení a ku ktorej sa pohotovo pridali aj mnohí starší umelci. V tmavej miestnosti zaplavenej smradom z diviačich koží, za zvukov prvej vety Beethovenovej Osudovej, prebiehala „premena na divočákov": stačilo podľa vzoru autora vyliezť v čiernom igelitovom plášti po rebríku, vliezť do z háku vysiacej kože diviaka a nasadiť si doslova i symbolicky, jeho hlavu. Podobne, ako vo Vostellových happeningoch sa tu objavilo aj mäso (v hlavách boli ešte mozgy), časti zvierat (bravčové paprčky), účasť na kolektívnej hostine (tlačenka). Vostellova psychodráma je tu však posunutá až do polohy sarkastickej frašky. Hra tu má v každom okamihu svoj účel, je nielen hrou na hru, ale i zobrazením istých obsahov, prostredníctvom individuálne fyzického zážitku narežírovaného pre všetkých vyzvaných a zúčastnených, necháva každého osve a v rámci vlastných možností dospieť k sebareflexii (svoje miesto v normalizačnej spoločnosti v zmysle akceptovania daných podmienok) a individuálne prežívanej katarzii.

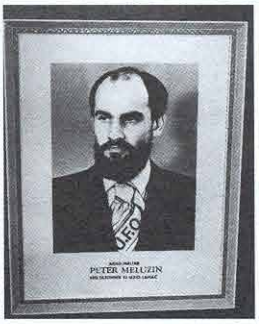
Meluzinove akcie 80. rokov, v ktorých sa vyjavujú vzájomné športovo-herno-umelecko-občianske relácie, sú vlastne, rovnako ako jeho neskoršie videorealizácie, rozsiahlym referenčným systémom. Jeho špecifický výtvarný jazyk, ktorý sa niekedy kľukatí meandrami významových odkazov a často prekvapí absurdnou pointou, sa vyvinul ako súčasť prirodzenej obrany, umeleckej a intelektuálnej snahy čeliť bezbrannosti „vysmievaním sa" vlastnému stavu oklieštenej občianskej i tvorivej slobody.

13. Ibidem, s. 198.
14. Autor ním reagoval na list Artprospektu P.O.P., vyzývajúceho „na vytvorenie pomníka (pocty) mŕtvemu Terénu (podpisy xeroxované) IDA E", na „prácu s neobmedzenými formálnymi a materiálovými možnosťami". Matuštík, R.: C. d., s. 201-209.
15. Archív autora.
16. Archív autora.



P. Meluzin: **R. Mutt-ácia / R. Mutta-tion.** 1980. Bratislava



UNIDENTIFIED U.F.O. FOOTBALL OBJECTS

NAŠA ZNAČKA
TJ U.F.O LAMAČ
telef. 323 582

VAŠA ZNAČKA
TJ SÚPERBOJS ŠUP, Blava

BRATISLAVA
11.3.1981

Vec: Futbalové stretnutie Ba mesto-Ba vidiek pod hlavičkou SŠUP - TJ U.F.O. Lamač

Titl.
Akademický sochár
Vladimír Kordoš
Viňňová 11
Bratislava

Navrhujeme:

a) dátum a miesto 1. stretnutia - 29.3.1981, 9,oo hod. ZDŠ Lamač,

b) podmienka štartu - ukončené VŠ vzdelanie umeleckého smeru (vek a váha nerozhoduje). Povolená výnimka: O. Lambert,

c) pravidlá: mužstvá môžu nominovať max. po 6 hráčov (+ 1 náhradník), pričom na ihrisku sa hrá štyria proti štyrom (voľné striedanie). Hrací čas 2 x 45 min. O víťazovi pri rovnosti bodov a skóre rozhoduje vyšší počet gólov strelených na súperovom ihrisku. V prípade zhody sa odvetné stretnutie predlžuje o 2 x 10 min. Inkasovaný gól v predĺžení ("náhla smrť") zápas ukončí. Víťaz získa CENU, venovanú TJ U.F.O. Lamač.

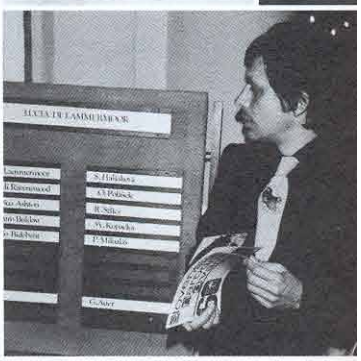
Po preštudovaní prosíme potvrdiť štart a obratom vrátiť 1 podpísanú kópiu.

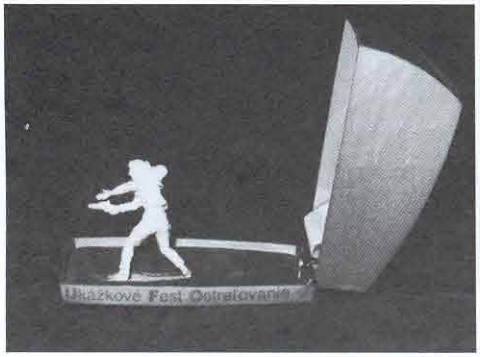
Sme s pozdravom

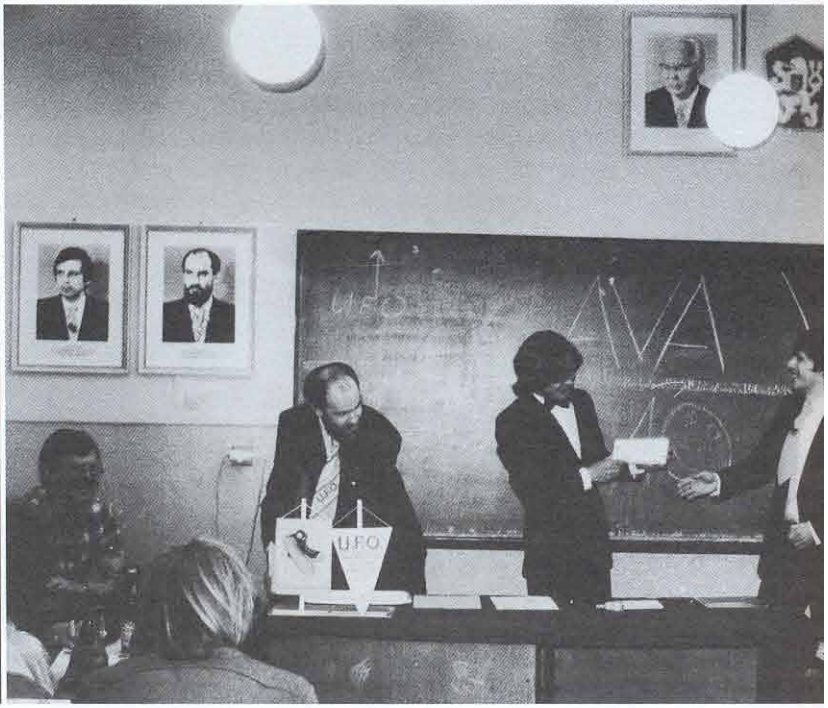
U.F.O.-m za hranice všedných dní

vedúci tajomník

V. Kordoš
SŠUP






P. Meluzin: **U.F.O.tbal / U.F.O.tball.** 1981. Bratislava – Lamač

3 T 2109-81

BAHAMA
Prokuratúra

3 Pv 2809/81 - Amt. Dňa 28. septembra 1981

Trestný senát
Došlo: 1-10 1981
Prílob:

Bahamský súd,
trestný senát

B A H A M A

Podľa § 376 ods. 1 Bhm. tr. por. podávam

o b ž a l o b u

na: 1. Petra /Igora/ M e l u z í n a, nar. 1947, výtvarníka, bez prac. pomeru, bytom Bratislava IV, Bakošova 38,

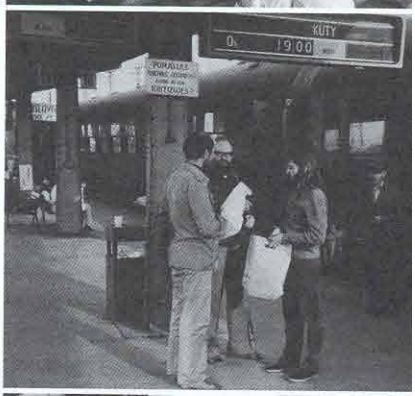
2. Rudolfa S i k o r u, nar. 1946, výtvarníka, bez prac.pomeru, bytom Bratislava, ČA47,

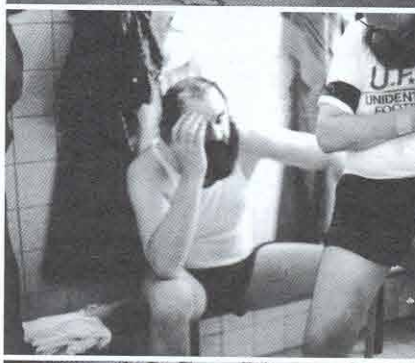
3. Vladimíra K o r d o š a, nar. 1945, výtvarníka, učiteľa SŠUP, Bratislava, Palisády 51, bytom v Bratislave,nehlás.,

4. Dezidera T ó t h a, nar. 1946, výtvarníka, bez prac. pomeru, bytom v Bratislave, nehlás.,

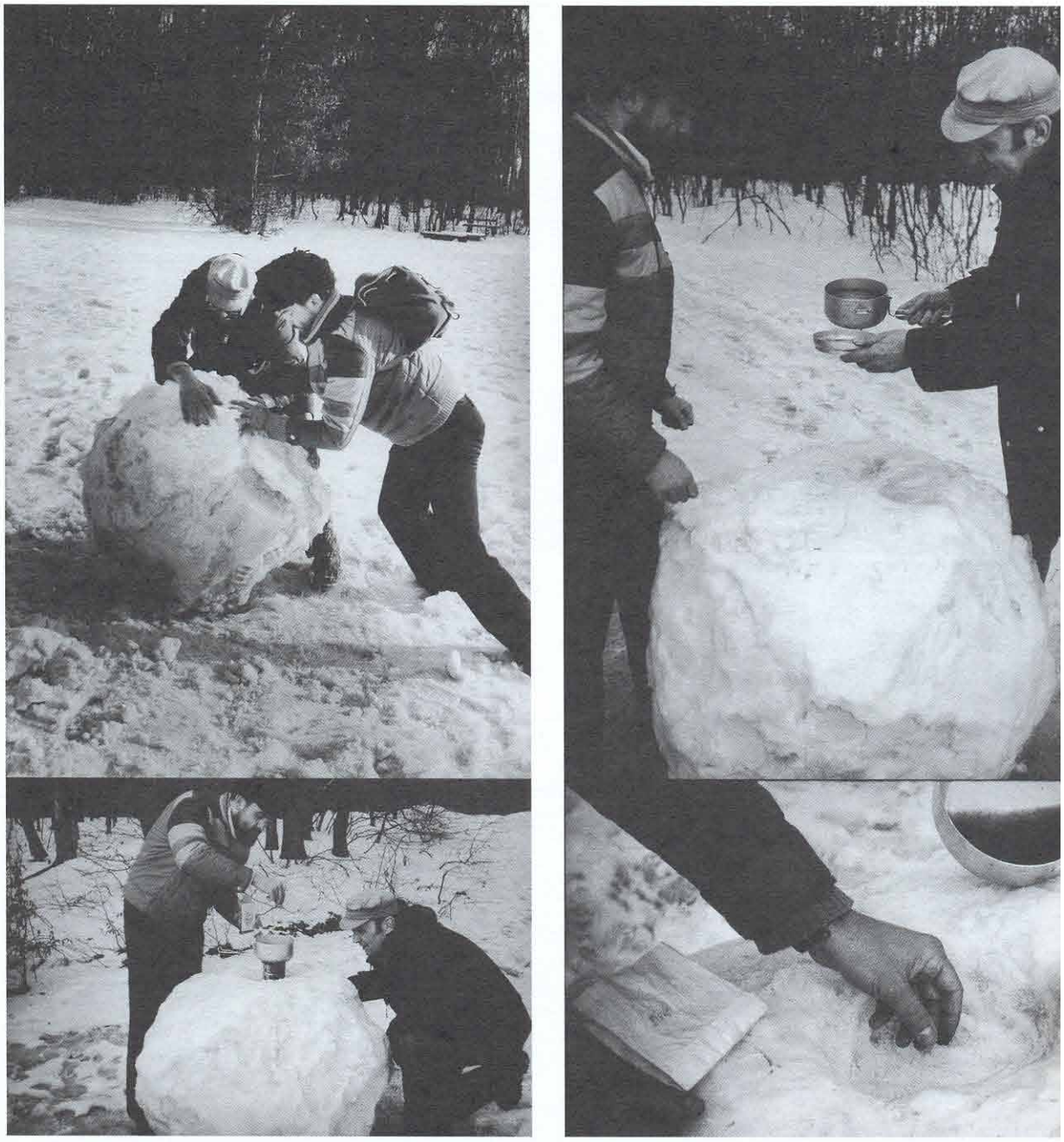
Ž e

v rokoch 1980 - 1981 v odpore proti riadnej angažovanej účasti na riadenej a schválenej činnosti výtvarných a športových organizácií sústavne znemožňovali svojim konaním spoločensko-výchovné pôsobenie jednotných spoločenských organizácií pracujúcich, obv. Meluzín založením a vedením protispoločenskej podvratnej skupiny TJ UFO LAMAČ, jej provokačnými akciami, vrcholiacimi "Odvetou" dňa

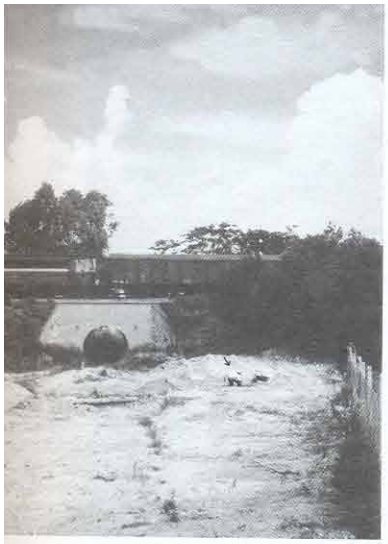


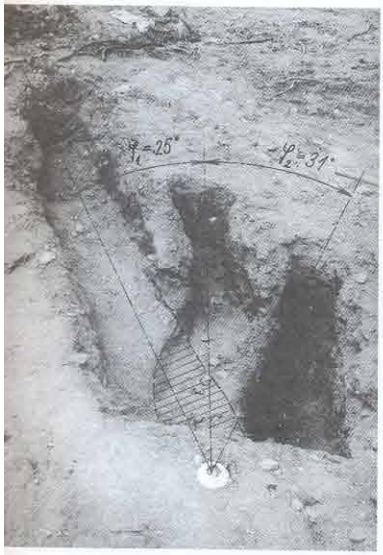



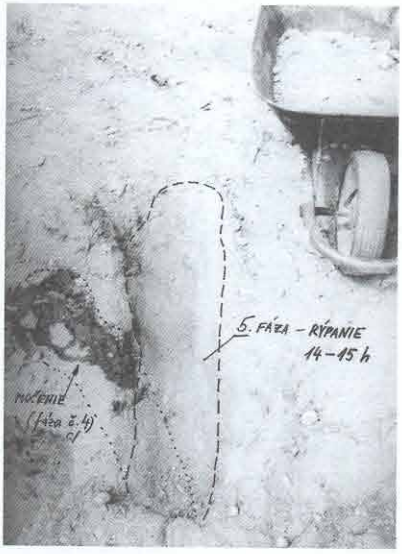
P. Meluzin: **U.F.O.tbal / U.F.O.tball.** 1981. Bratislava – Lamač



P. Meluzin, R. Matuštík: **Čo robia asi naši teraz... / What might our Relatives be Doing Now...** 1982. Bratislava – Lamač

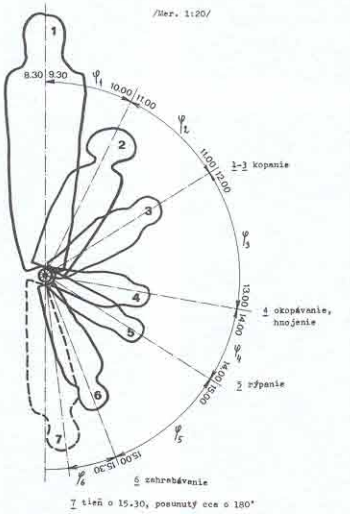






PREHĽADNÝ NÁKRES

/Mer. 1:20/




NÁZORNÁ TAB. 1

| FÁZA č. | PRACOVNÝ ČAS | l (cm) | $H_{min}$ (cm) | $H_{max}$ (cm) | $H_{str}$ (cm) | v (cm) | $\varphi$ (°) |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | 8.30 – 9.30* | 252 | 32 | 37 | 34,5 | / | / |
| 2 | 10 – 11 h | 155 | 40 | 47 | 43,5 | / | 25° |
| 3 | 11 – 12 h * | 113 | 54 | 62 | 58 | / | 31° |
| 4 | 13 – 14 h | 97 | 8 | 26 | 17 | / | 42° |
| 5 | 14 – 15 h | 101 | 10 | 15 | 12,5 | / | 22° |
| 6 | 15.00 – 15.30 | 128 | / | / | / | 11 | 36° |

Poznámky, vysvetlivky

*9.30-10.00 h - desiata, 12.00-13.00 h obed

l - dĺžka skúmaného tieňa

v - výška skúmaného tieňa v poslednej fáze výskumu

$\varphi$ - /°/, uhol posunu osi tieňa za časovú jednotku

$H_{min}$ - minimálna hĺbka skúmaného tieňa

$H_{max}$ - maximálna hĺbka skúmaného tieňa

$H_{str}$ - stredná hodnota hĺbky skúmaného tieňa:

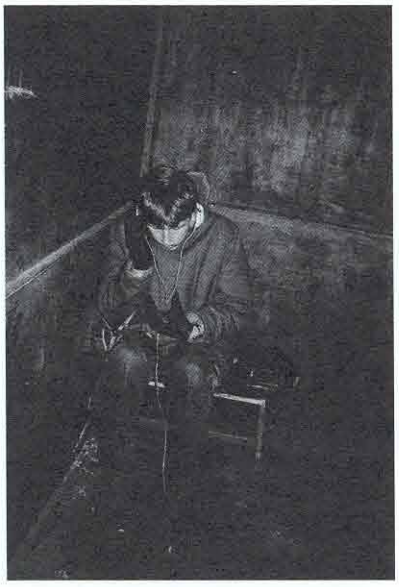
$$H_{str} = \frac{H_{min} + H_{max}}{2}$$

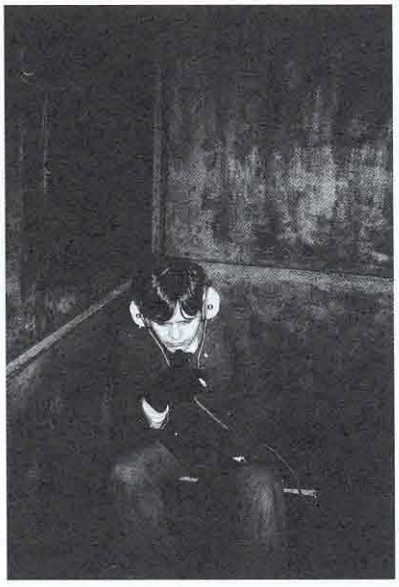
---

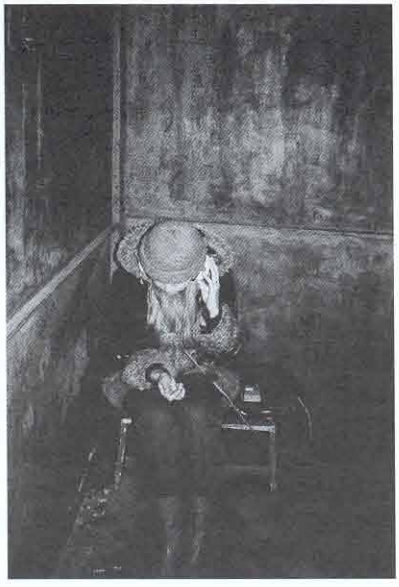
© Výskum realizoval, fotodokumentáciou a názornou tab.1 opatril, prehľadný nákres vyhotovil P.Meluzín, 24.VI.1982, loc. Dúbravka

Autor ďakuje touto cestou doc.R.M.CSc. za nezištnú pomoc pri hľadaní vhodnej lokality výskumu a za citlivú fotokontrolu.

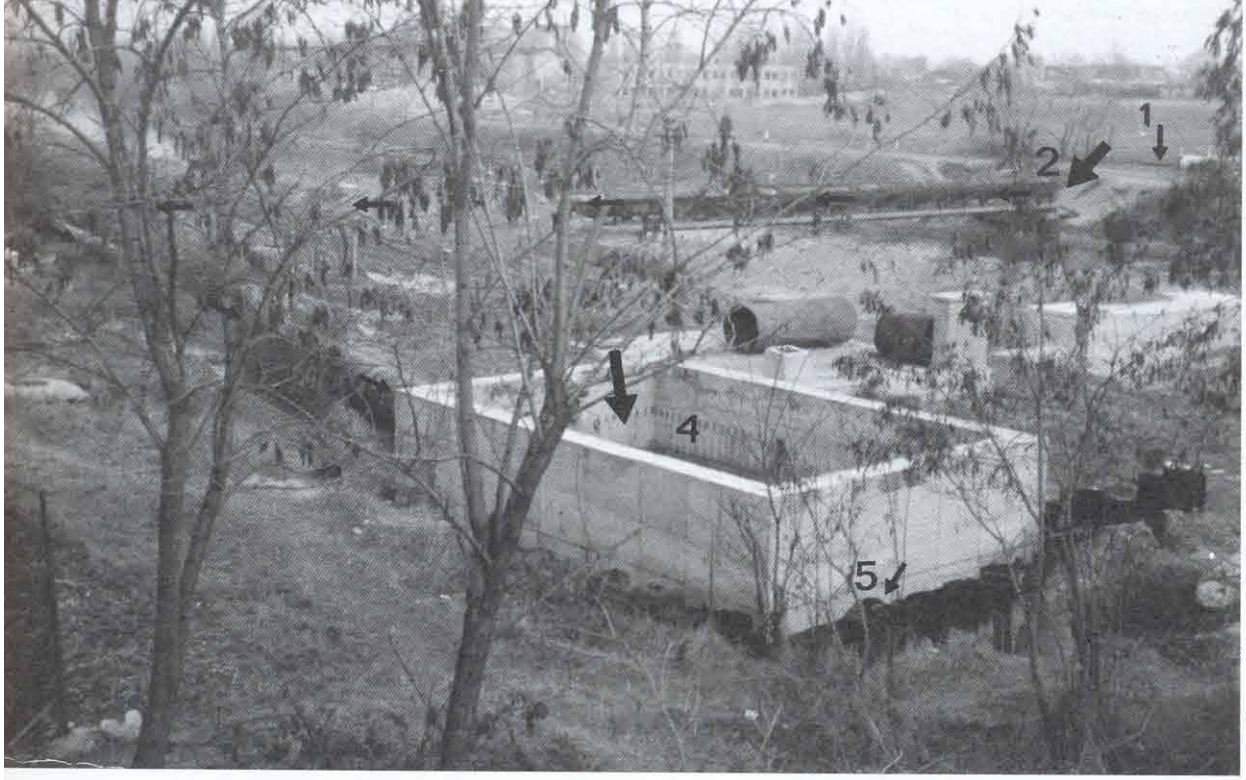
P. Meluzin: **Pokus o pracovnú analýzu vlastného tieňa / Attempt at a Work Analysis of one's Own Shadow.** 1982. Bratislava – Dúbravka

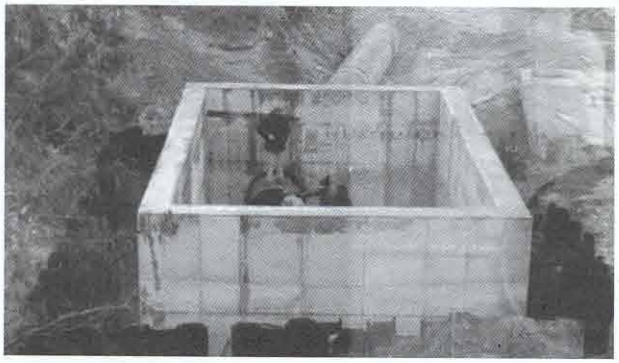






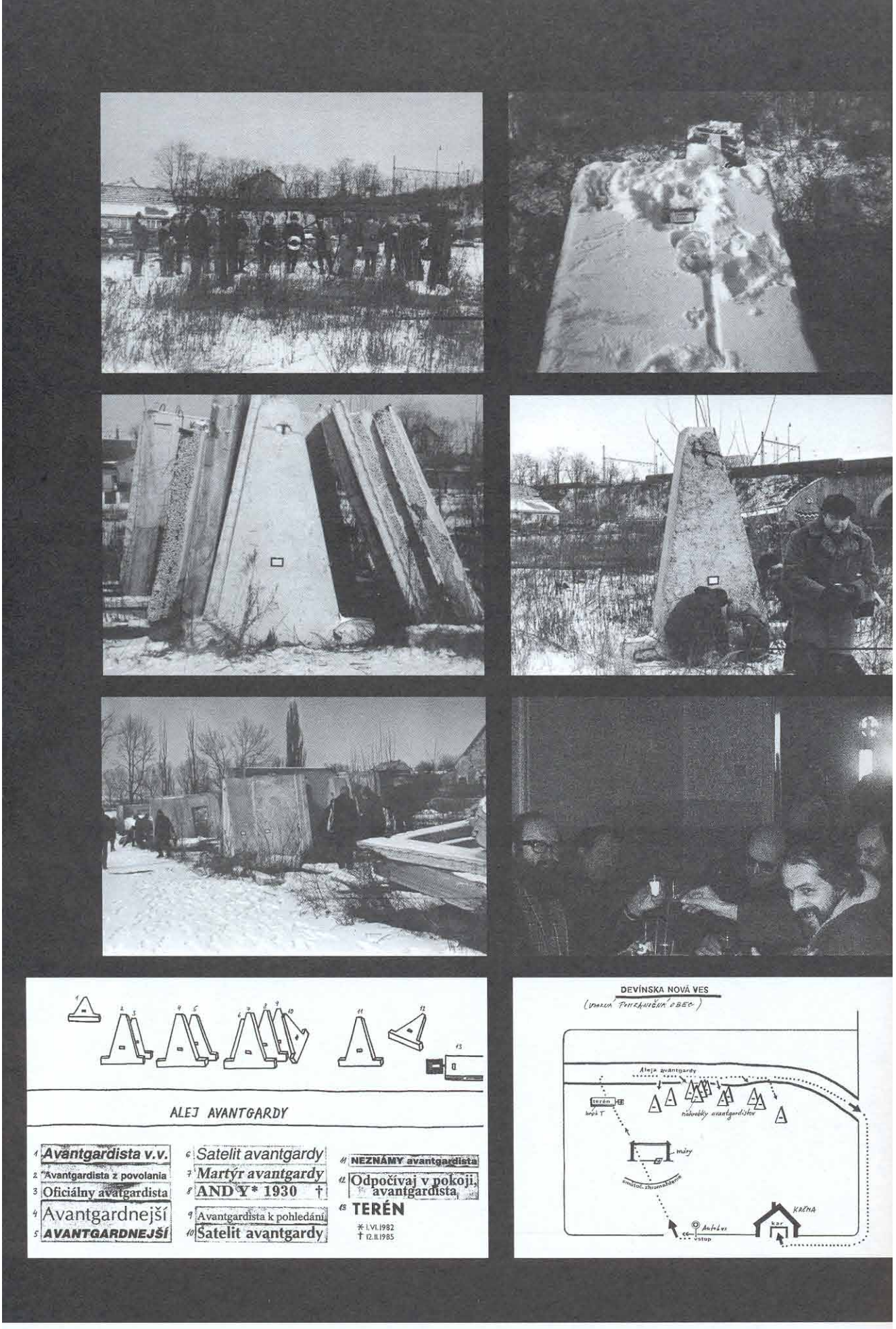
P. Meluzin: **Perníková chalúpka / Gingerbread Cottage.** 1983. Bratislava





P. Meluzin: **Schwarzes Loch / Black hole.** 1984

P. Meluzin: **Z novej tvorby / From New Production.** 1988. Bratislava – PKO




P. Meluzin: **Pohreb Terénu / The Burial of Terrain.** 1985. Okolie Brattislavy

# ARTPROSPEKT P.O.P.

Artprospekt P.O.P.: **Úderníci / Shock – workers.** 1983. Bratislava – Petržalka

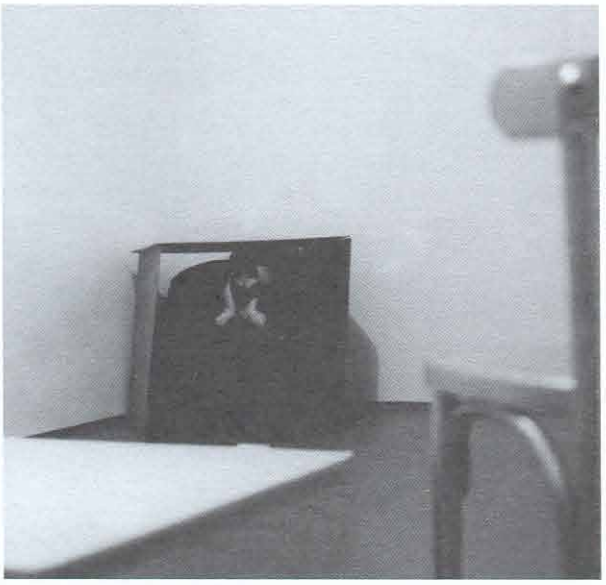
Zoskupenie troch umelcov Ladislava Pagáča, Viktora Oravca a Milana Pagáča, ktoré sa objavilo na výtvarnej scéne v r. 1979 a neskôr prijalo názov *Artprospekt P.O.P.* sa už od počiatku prihlásilo k ritualistickej body-artovej performance. Zatiaľ čo v našom umeleckom kontexte sa dovtedy tento typ akcie objavoval len zriedka, vo svete už predstavoval pomerne široko zastúpený fenomén. V zmysle „nového subjektivizmu" a jeho „návratu k sebe", sa viacerí umelci už od konca 60. rokov sústreďovali na vlastné telo ako médium výrazu a prostredníctvom neho najmä na rituálne formy vyjadrenia. „Tendencie post-minimalizmu a konceptuálneho umenia poslúžili ako kĺzačka k novému performance. Prvá z nich obrátila umelcovu pozornosť späť k základným materiálom: priestoru, času, zemi, kameňom, jednoduchostiam i ľudskému telu." [1] Skutočnosť, že vonkajší svet bol „priveľmi zvecnelý a zbavený symbolov" (Gehlen), obrátila záujem na subjekt, silný vypätý zážitok tela, skúmanie fyzických a duchovných možností jedinca. Dôrazom na fyzickú záťaž a bolesť, ktorou bola vyvažovaná duchovná prázdnota civilizácie, sa umenie neraz približovalo starodávnym mystériám. Aj z tohto pohľadu majú P.O.P. v kontexte slovenského akčného umenia špecifické, výlučné miesto. Ich kreácie sa diali zvyčajne v prírode, v starostlivo vyberanej lokalite, ktorá reliéfom krajiny a jej terénnym uspôsobením vyhovovala archaickému, civilizácii vzdialenému ponímaniu kontaktu človeka a sveta. Ritualistická identifikácia tela s krajinnými formami a procesmi ponúkala možnosť ponoriť sa do nezvyčajných životných situácií, prinášala isté uvoľnenie a pomáhala eliminovať spoločenský tlak. Návrat k primitívnemu štádiu vývoja kultúry, k ranému mýtickému obdobiu poskytoval možnosť slobodného úniku, bol vedomým zostúpením k biologickým inštinktom a jednoduchým úkonom evokujúcim rané prehistorické rituály s dôrazom na senzitívnu pudovú stránku umeleckej kreativity. Základným prvkom každého rituálu je totiž dramatizácia obsahu magickej činnosti a vizualizácia jej cieľa. Tento trend bol však na druhej strane u P.O.P. už od počiatku vyvažovaný prísnou racionalitou, dôrazom na precíznosť prípravy libreta akcie a postupne i čoraz starostlivejšie zhotovovanou fotodokumentáciou zachytávajúcou v bohatej škále jednotlivé časové fázy akcie. Keďže šlo o obdobie totality, kedy boli zakázané a podozrivé všetky kolektívne podujatia mimo rámca oficiálneho života, museli sa však ich akcie obmedziť zvyčajne iba na aktérov samých, prípadne na úzky pozvaný okruh ľudí, ktorým sa dalo dôverovať.

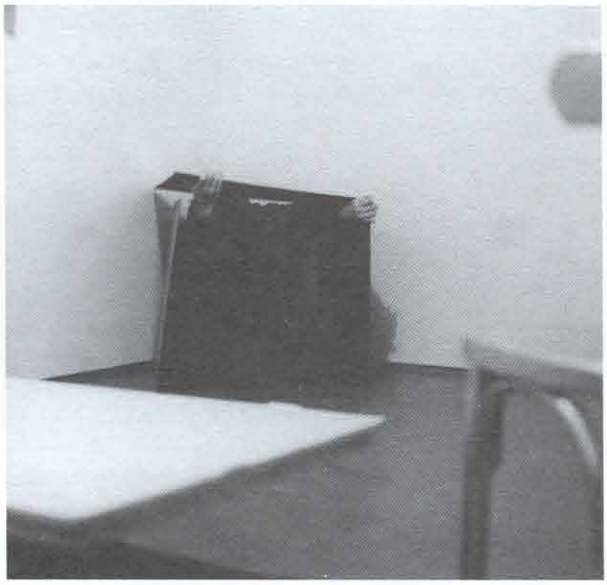
Najstarší Ladislav Pagáč, ako jeden z prvých v našom umení, hoci bez nároku na fotodokumentáciu, skúšal v polovici 70. rokov vlastné land-artové projekty v krajine. Objavovanie vzájomných interferencií vlastného tela a miesta mimo teritórium mesta prostredníctvom elementárnych úkonov s prirodzenými materiálmi, najmä kameňmi, drevom, snehom jednoznačne myšlienkovo situovalo jeho aktivitu do nových pocitových a významových súradníc umeleckého výrazu. Koncom 70. rokov sa k jeho „výskumom" pridali Viktor Oravec a brat Milan Pagáč, ktorí sa spoznali ešte ako študenti na škole. Ich rané akcie boli prísne hermetické, uzavreté, s vylúčením prítomnosti iných ľudí. Často z opatrnosti prebiehali v časovej následnosti, fragmentárnosti. Participanti nevedeli dopredu, čo sa bude diať, čo ich čaká, nik nepoznal celý pôdorys akcie, len svoju časť. Libretá akcií boli koncipované ako hra s otvoreným koncom, kde umenie bolo synonymom schopnosti vedieť sa vymknúť z manipulácie, hľadať východisko, vynájsť sa v danej situácii.

Jedným z prvých impulzov, ktorý odštartoval spoluprácu P.O.P. boli 50. narodeniny ich spoločného pedagóga, rešpektovanej a obdivovanej osobnosti na oddelení Skla v architektúre na VŠVU, doc. Václava Ciglera r. 1979. Vyšli z dátumu jeho narodenia – 51 rokov – a rozhodli sa mu pripraviť do roka dar v rozmeroch 51 x 51 x 51 cm, so súborom 51 projektov (*Kocka pre V. C.*, 1980). Kniha, ktorá obsahovala rôzne druhy land-artových projektov, libretá fiktívnych akcií i čisto konceptuálne príspevky, bola nielen poctou Ciglerovej precíznosti, jeho snahe vštepiť študentom dôslednosť a konceptuálne myslenie, ale i prejavom snahy vtlačiť svetu rád a zmysel prostredníctvom presných číselných vzťahov: po prvý raz sa tu výtvarne presadila numerológia, ktorá sa stala popri jednotlivých hláskach krstných mien a anagramoch jednou z kľúčových súčastí ich ďalších spoločných realizácií.[2] Viazanie akcie na čísla– názov, rozsah a počet úkonov odvo-

1. KONTOVÁ, H.: Umělci nové performance. Evropsko-americký dialog. In: Artes Visuales, Mexico, Mayo 1980, N° 24. samizdatový preklad.
2. V zaujímavom odlišnom kontexte čistého číselného konceptu odvodeného z kalendára – dňa, mesiaca, roku, storočia – pracovala s kalendárom od r. 1965 Hanne Darboven.

dený od dátumov dňa, kedy sa konala, poukazuje nielen na úsilie vtlačiť aktivite isté pravidlá, ale aj na vieru v magický význam čísel, v harmonické pomery, ovládajúce kozmos a prírodu, v metafyzický systém živý v oblasti umenia a filozofie už od čias Pytagora. Konceptuálny potenciál akcií P. O. P. sa teda viazal na aritmosofické vyjadrenie ezoterickej podstaty sveta, typické pre mystické ponímanie, v ktorom pomery medzi číslami vyjadrujú pohyb ideí v usporiadaní sveta. Blížil





L. Pagáč, V. Oravec, M. Pagáč: **Kocka / Cube.** 1979. Bratislava

sa tak tradícii spiritualizmu ukotveného ešte v Pytagorovej náuke, podľa ktorej je rád sveta totožný so základnými matematickými princípmi, čísla sú vyjadrením týchto princípov a svet je vlastne ich dokonalou harmóniou (napr. šestka je dokonalým číslom, pretože je súčtom čísel triády, desiatka je princípom večnosti, tetraktys štvorcovosť je princípom súdržnosti a pod.). V prácach P.O.P. sa napríklad často objavovala práve triáda, odvodená z počtu aktérov ich skupiny. Na druhej strane ich rituály boli do istej miery analógiou algoritmu a to v tom zmysle, že predpisovali presný postup jednotlivých operácií, ktoré mali byť sprevádzané určitým spôsobom a v určitých sekvenciách tak, aby boli zároveň rešpektované aj určité časové aspekty operácie.

V r. 1982 uskutočnili P.O.P. spolu s V. Kordošom a M. Krénom v Rimavici *Veľkú októbrovú konfrontáciu* – tri večery prezentácií prác u M. Kréna, ktoré dovtedy realizovali. Diapozitívy z ich akcií sa premietali aj v rámci *Prenosu* pri príležitosti 50. narodenín výtvarníka Ruda Filu v tom istom roku. Predchádzalo mu niekoľkodňové putovanie trojice po bratislavskom okolí, zaznamenané na fotografiách, počas ktorého cestovali a presúvali sa s dvoma bukasovými debnami, pričom robili pózy a úkony podľa jednotlivých písmen Filovho mena (napr. R- v tvare rebríka, O-oltára, U-ukrižovania a pod.). Obidve debny ako cestovné kufre polepené fotografiami z akcie priniesli napokon do Filovho bytu - aj samotný dar bol akciou – prišli k nemu presne o 19.32 hod. (narodil sa 1932) a strávili tam 50 minút. Už od začiatku teda vnímali akciu nielen ako nezáväznú hru, opäť ako obrad vymedzený pravidlami, ale doslova ako príležitosť a možnosť vyjadriť telom základnú abecedu javov.

K numerologickým zákonitostiam sa hlásil už land-artovoakčný projekt *Spirál I – II.* z r. 1980. Zatiaľ čo prvá, v priemere 20 m bola vykopávaná v zemi, druhú so zhustenými kruhmi vyšliapavali v zasneženej krajine za Bratislavou. Tvar špirály vymedzovali exaktne opísané kruhy, ich počet narastal podľa číselných výpočtov, pričom aj činnosť aktérov bola determinovaná: v určitom momente: napríklad, po prejdení 100 krokov sa pustili do behu, v určitom okamihu zasa, naopak, zastali a pod. V *Spiral I* napokon stredové kruhy vysypali lístím, behali dokola s fakľou v rukách a napokon ich zapálili. V týchto rituálnych úkonoch, ktoré korešpondovali s elementárnym cyklickým opakovaním v kruhu, ožíval iný, od bežnej reality odtrhnutý, mýtický čas prehistórie, ktorá žila svojimi vlastnými rytmami, mimo kolobeh konvenčných časových limitov. V jeho reverzibilnosti a irreverzibilnosti, ako i v synchrónii a diachrónii pohybov dochádzalo k vyjaveniu potlačených, skrytých síl umenia, v ktorých človek splýva so zemou a kozmom v dávno stratenej jednote. Práve kruh ako symbol tejto jednoty, absolútna (podľa Junga symbol duše a Ja, u rosenkruciánov „rota mundi") a špirála ako symbol času a nekonečnosti, večného opakovania, tu predstavovali konkrétne významové znaky, na ktoré sa viazal duchovný i fyzický obsah jednotlivých činností. Ani oheň tu nie je náhodným elementom, ale typickým ritualistickým prvkom. Rovnako ako v mystériách a obradoch mnohých prehistorických kultúr i prírodných národov aj tu mu bol pripisovaný očisťujúci, posvätný a obnovujúci účinok.

Médiom akcií P.O.P. bolo predovšetkým nahé telo, často balené do fólie, vyväzované šnúrami o kolíky v zemi či skalách, pomaľovávané bahnom, farbami či olejom. Rituálne ponímanie tela ako základného výrazového prostriedku s dôrazom na jeho primárne fyzické danosti malo v tom čas už svoju tradíciu i v umení performance. Napokon jeho rozmanité podoby v krajinách bývalého východného bloku priblížila nedávno aj výstava a katalóg Body and the East.[3] Za všetkých spomeňme aspoň obradnú rituálnosť Carole Schneemann, mystériá viedenských akcionistov, fascináciu rizikom a smrťou u Tibora Hajasa, extrémne situácie tela u Bena

3. Pozri bližšie: Body and the East. From the 1960 to the Present. Museum of Modern Art Ljubljana. Kurátorka Zdenka Badovinjac. 7. júl – 23. september 1998. Za slovenskú stranu pripravil výber z akcií a text do katalógu R. Matuštík. Na výstave bola prezentovaná aj fotodokumentácia rituálov P.O.P.

D'Armagnaca, Stuarta Brisleyho a i. Azda najbližšie sú však P.O.P. svojou prácou s telom trojici českých umelcov P. Štemberu, J. Mlčocha a K. Millera, hoci na rozdiel od nich sú ich akcie vždy koncipované kolektívne, ako spoločný príspevok.

Prirodzene, že i vzhľadom na obdobie, kedy performances P.O.P. vznikali, sa u nich symboly nevyjavujú vo svojej čistote, ale ako heterogénna zmes kultúrnych podnetov, navzájom sa

L. Pagáč, V. Oravec, M. Pagáč: **Spiral I – II.** 1980. Okolie Bratislavy

prerastajúcich vo svojich fragmentoch a obnažujúcich viacvýznamové referencie nielen voči minulosti, ale voči prítomnosti a budúcnosti. Predsa však nezaprú zjednocujúci princíp, ktorým je animistické ponímanie podstaty existencie, viera v „anima mundi" (dušu sveta), podľa ktorej je všetko existujúce pokladané za živé a veci sú usporiadané podľa akejsi metafyzickej vôle. Ich jazyk je často naratívny, nasýtený ilustratívnymi prvkami, viazaný pevnou väzbou jednotlivých úkonov, dôležitú rolu hrá integrálne prepojenie elementov krajiny a tela. Je však zrejmé, že krajina v ich projektoch sa postupne, priamo úmerne k pribúdaniu ritualistických body-artových prvkov, najmä dôrazu na telesnú výdrž, stáva skôr scenériou, akýmsi prirodzeným javiskom pre akciu tela, ktorému poskytuje vhodné nástroje a potrebné rekvizity. Neskôr sú ich performances spojené s apropriáciou objektov industriálneho typu a niektoré sú situované aj do anonymného interiéru. Zapájanie tela do póz, ktoré overovali jeho prahové možnosti v hraničných situáciách, poukazuje na širšie súvislosti s tzv. enduračnou performance vo svete. Testovanie schopností v širších súvislostiach evokuje však najmä historické iniciačné obrady, v ktorých sa „neofyt" uvádzal do tajomstva určitého ezoterného systému. Často bol takýto vybraný adept zasvätenia podrobovaný ťažkým skúškam, v ktorých musel preukázať ovládanie seba i živlov (napr. v staroegyptských Osirisových, starogréckych eleusinských, dionýzskych, Isidiných či staroperských mithraistických mystériách) pričom zároveň prechádzal vnútornou

L. Pagáč, V. Oravec, M. Pagáč: **Kukla / Cocoon.** 1979. Borinka

očistou.[4] Napríklad, na druhé štádium eleuzínskeho mystéria, v ktorom bol jedinec „mysta", t. j. zahalený, poukazovala už raná *Maska* z r. 1979, kedy Viktorovi Oravcovi zabalili hlavu do alobalu a on sa tápavo pohyboval v lese, dotýkajúc sa stromov, ale i akcia *Kukla* z toho istého roku, v ktorej ho celého zabalili do alobalu ako múmiu. Príkladom je aj v r. 1981 realizovaná enduračná akcia nazvaná *Izidor* (podľa menín na 4. apríla a v deň narodenín M. Pagáča), kde P.O.P. využili plynovú rúru s priemerom cca 1m, uloženú v hlbokom výkope, na ktorej oslávenec počas troch-štyroch hodín ležal s chrbátom prehnutým v jej tvare, nohami zapretými o hlinu a s rukami rozpaženými v smere červených pásov, ktorými ju predtým pomaľovali. Okrem elementárnych výtvarných aspektov (stotožnenie sa tela so smerovaním farebných línií) je tu jednoznačne prítomný prvok testovania fyzickej výdrže tela v dlhotrvajúcej neprirodzenej polohe.

Logickým pokračovaním dôrazu na enduračné aspekty[5] boli prvé výskumy s vyväzovaním tela. V *Prométheovi* (1981), kde P.O.P. už svojím názvom jednoznačne odkazujú na inšpiráciu gréckou mytológiou, pripevnili na Sandbergu pri Bratislave Viktora Oravca o pieskovcové skaly šnúrami na-

4. NAKONEČNÝ, M.: Lexikon magie. Praha 1993, s. 240
5. Tzv. „enduračné pieces" zamerané na testovanie výdrže tela v istej situácii rozvíjali aj iní umelci, napr. Douglas Huebler, Chris Burden, Stuart Brisley, ktorý napr. dva týždne ležal vo vani v špinavej vode, desať dní sa trápil hladom a pod. Dňa 18. 10. 1970 bolo v San Franciscu po prvý raz prezentované Body works – video exhibícia V. Acconciho, T. Foxa, B. Naumana, D. Oppenheima, K. Sonniera, R. Wegmanna s enduračnými prvkami.

tiahnutými do tvaru vejára. Hoci nebol ešte zavesený, stál, nemohol sa pohybovať a musel v jedinej póze s vystretými rukami vydržať dve-tri hodiny. Opäť sa teda kládol dôraz na testovanie možností tela fixovaného v extrémnej polohe, ktorý o niečo neskôr vyústil do zavesenia.

Do dejín body-artovej performance sa však P.O.P. zapísali predovšetkým *Sympóziami*, na ktoré sa viaže obsah 16 vopred vypracovaných projektov pod názvom Artprospekt P.O.P. 1981.[6] Prebiehali ako obrady demonštrujúce odklon od civilizácie a návrat k vitalistickým, biologicky determinovaným silám a zároveň ako začlenenie pudovo podmienených, neartikulovaných skúseností do určitého poriadku a systému. Aj podľa slovne doložených konceptov, často svojou formou pripomínajúcich aj vizuálne básne, sa dôraz kládol na prírodniny (kamene, ihličie, zem, stromy, trávu, kvety a pod.) a jednoduché rituálne činnosti: striekanie, otláčanie, bodanie, obliatie, tupovanie, akvarelovanie, oblizovanie, artikulovanie, rajbanie, usmievanie, tľapkanie, ohmatávanie, roztláčanie, obcovanie, kopanie a pod.

Prvé *Sympózium* v Ľubietovej bolo zároveň reálne aj fiktívne. Prebiehalo počas prázdnin v trvaní jednoho týždňa podľa vopred pripraveného programu. K účasti oslovili niekoľko priateľov (medziiným Michala Gavulu, Igora Hudcoviča, Jana Lišaníka). Okrem toho, že vymysleli názov Artprospekt P.O.P., vydali pre všetkých zúčastnených preukazy. Participanti sa venovali rôznym tvorivým aktivitám, pričom sa usilovali o čo možno najautentickejšie prežívanie udalostí bez zbytočných prídavných prvkov a vstupov. Niektorí reagovali na konkrétne prostredie, iba sa ho usilovali dotvoriť, iní zhotovili priamo v prírode z daných naturálnych materiálov objekty, ktoré integrálne zrastali s krajinou. *Sympózium* uviedla úvodná uvítacia akcia Milana a Viktora spojená s inštaláciou predmetov, ktorých názov sa odvíjal od písmen mena, ktoré pripadalo podľa dátumu na daný deň – *Vavrinec*.

Krstné meno (Zuzana) vymedzilo a určilo aj priebeh ďalšieho projektu pod názvom *Duely*, kedy sa P.O.P. variačne rozmiestňovali a situovali v teréne podľa jednotlivých jeho hlások (na zráze, v úžľabine, na zosuve, v aleji, na návrší, na asfaltke), navyše vo figuráciách a vzájomných pomeroch vzdialeností odvodených od dátumu pripadajúceho na daný deň.

K body-artovému rituálu sa jednoznačne hlásila ďalšia akcia *Sympózia* pod názvom *Oktorú-rutoko* (presmyčka slova utorok): na cestu položili vedľa seba tri zlaté pásy, na ktoré si Milan ľahol a jeho telo zasypávali ihličím. Potom ho opatrne, aby sa neporušila obrysová kresba, Viktor zdvihol a dovnútra kresby nainštalovali deväť kameňov a osem kvetov. Na záver sa všetko spálilo. Všetci sa tak prostredníctvom obradných úkonov evokujúcich šamanské praktiky a čarodejnícke postupy akoby vrátili k prírodnej mágii. Návrat k metódam prírodnej mágie sa skrýval aj v ritualistickej body-artovej performance *Zasex*, hoci tu sa pridružil aj naratívny akcent sexuálnej symboliky. Jej základ tvoril tvar klina vytvorený dvoma spájajúcimi sa cestami. Stal sa prirodzeným vymedzením „trojuholníka pohlavia", ktorý aktéri vyplnili 29 popísanými kameňmi. Na každom kameni boli dva nápisy, jeden zhora, druhý zospodu, pričom záporné prívlastky boli značené striebornou farbou. Viktor sa potom nahý položil na kamene a keď po skončení rituálu vstal, kamene prevrátili na rubovú stranu. Okrem numerologických odkazov sa akcia jednoznačne odvoláva na okultné pôsobenie prírodnín (rastlín, kameňov, bylín a pod.), na vieru, že sa vyznačujú vlastnosťami a silami so skrytými účinkami, a na renesančnú tézu (G. della Porta: Magia *Naturalis*), že medzi prírodninami vládnu vzájomné sympatie a antipatie, ktorú v náznakoch nájdeme už aj v spisoch Pliniovej *Historie Naturalis*.

Na prírodnú mágiu sa viazali aj rituály realizované na Oravskej priehrade r. 1983. Akcia *Koreň*, ktorá trvala celé popoludnie, vychádzala z repetície jednoduchých, k záverečnému aktu vygradovaných úkonov v trase dlhej niekoľko metrov medzi dvoma optickými bodmi: veľkým koreňom stromu plávajúcim na vode a rolňou bieleho papiera, ktorá sa týčila ako zvislá os v tráve neďaleko od brehu. V. Oravec, ktorý hore-dolu prešliapával chodník medzi oboma bodmi, vchádzal postupne čoraz razantnejšie do vody a čoraz viac z nej vynášal nohami na breh bahno. Potom rozprestrel rolňu papiera v trase, po ktorej chodil až do vody k miestu, kde trčal koreň stromu. Na brehu pri kroví mimetickými pohybmi tela evokoval sériu „živých stromov" až po obrazný „pád stromu" a preplazil sa naspäť po papieri k vode (papier bol použitý zámerne ako druhovo príbuzný drevu, bol jeho ekvivalentom). Tam sa vyváľal v blate a začal činnosť vo vode: vyzliekol sa a expresívne zdôraznenou motorikou tela obradne komunikoval s koreňom, niekoľko ráz ho oboplával až po záverečné splynutie s ním. V jeho ritualizovanom „vzývaní" prírodniny opäť revitalizovala viera v jednotu sveta, mikrokozmu a makrokozmu, v druhovú rovnorodosť všetkých existujúcich vecí, presvedčenie, že duchovnú podstatu nemá len človek, ale aj vegetabilia a mineralia. Koreň a strom sa tu stali mýtickými prvkami. Strom ožil nielen ako symbol života a spojenia zeme a neba (korene, kmeň, koruna), ale zvýraznili sa aj druhotné významy jeho archetypu: hoci kmeň stromu je symbolom falusu, psychoanalýza v ňom vidí aj symbol ochrany, matky, ale aj spirituálneho vzopätia. Vynášanie bahna z vody si môžeme vysvetliť ako vyjadrenie viery, že všetky formy bytia sú interakciami sily a hmoty, pričom sila neustále strháva látku od jedného pólu k druhému. Treba len dodať, že práca so živlami – vodou a zemou sa ešte neraz objavila v aktivitách P.O.P. Napr. v *Grafikone* (1981, sympózium Ľubietová) s časovým rozpisom na dobu jedného týždňa s presným udaním metrov na každý deň mal každý účastník možnosť vytvoriť jednu stopu spätú s určitým živlom: M. Pagáč pálil trávu (oheň), V. Oravec vykopával (zem), L. Pagáč naťahoval nad ňou línie silonových nití (vzduch). Prostredníctvom zmocnenia sa terénu cikcakovými kresbami v rozsahu cca 200 m, ktoré sa navzájom križili, sa tu človek sám stával súčasťou zeme.[7] Aj telo zrkadlilo štvoricu živlov – „tetraktis" (oheň, voda, vzduch a zem), ktoré sú zároveň štyrmi agregátnymi stavmi hmoty: hmotou vyžarujúcou (oheň), tekutou (voda), plynnou (vzduch) a pevnou (zem). V hermetickom pojatí živlov sú symbolizované prapodstaty a ich vlastnosti, to znamená kvalitatívne a energetic-

6. Vo vytlačenom obsahu sa uvádza16 názvov projektov: *Grafikon 288*, *Pavúk*, *Veľké prádlo*, *Záskok GT*, *Lady Vamp*, *Ramibolu*, *Voľný deň*, *Duel*, *Oktorú-rutoko*, *Závoj*, *Zasex*, *Zunenie*, *Daring*, *Prelúdium*, *Majme oči jak mačky intuitívne revavé*, *Sen*. Ku každému existuje presná schéma použitých reálií, akčne zapojených častí tela, údaje v metroch, prípadne dni, mená, ktoré na dané dni pripadajú a z ich začiatočného písmena odvodené hodiny, počet pohybov, druh činnosti a pod.
7. Vypaľovaním trávy a kľukatými čiarami v krajine v Castel Jaloux vo Francúzsku sa zaoberal napr. aj nemecký umelec Bern Löbach r. 1969. Práca so zemou, jej prenášaním presýpaním zaujala v aj iných akčných umelcov, napr. Klausa Groha v jeho *Wasserland Transplantation*, G. Vecker zasa vymedzoval priestor na zemi odkopaním a pod.

ky diferencované prasubstancie, z ktorých interakcie všetko vzniká a skladá sa. Preto sa takéto ponímanie živlov stalo jedným zo základných aspektov transmutácie, t.j. učenia o premenách v rovine fyzickej i psychickej.[8]

Spiritualistický dôraz na skutočnosť, že fyzický svet sa skladá z jednoty hmoty a energie, sa potom prejavil v ritualistickej akcii *Slnko*, kde P.O.P. sledovali primárnu koncentráciu na energetický bod, teplo, symbolizovaný rákosovým terčom „slnka". Do stredu tohto „primitívneho" zástupného znaku si ležiaci V. Oravec položil hlavu, pričom L. Pagáč sa venoval šamansko-obradným úkonom: natieral jeho telo bahnom a farbami, obkladal ho kamienkami, rastlinami a pod. Ani tu návrat k mýtickej sile slnka a k spôsobu jeho materiálovej evokácie nie je náhodný. Odkazuje na prehistorické kultúry i umenie prírodných národov, kde bolo uctievané ako božstvo stelesňujúce životodarnú silu, najvyššiu inteligenciu, oheň.

Mimoriadne náročnú prípravu a skúšky si vyžadoval najmä rituál *Daring* (1981, Ľubietová), ktorý bol postavený opäť predovšetkým na fyzickej výdrži. Výsledným efektom bolo nahé telo M. Pagáča zavesené na siedmich textilných pásoch v horizontálnej polohe v lese medzi stromami nad úvraťou cca 8 m nad zemou, pričom každý bod tela (tvár, prsia, pupok, bedrá, stehná, pišťaly, kotníky) spočíval na jednom z pásov a mal presne určenú výšku zavesenia. Pod zaveseným rozhojdávaným telom, obklopeným dymom stúpajúcim z ohniska sa odohrávala pantomimická nemohra V. Oravca, pripomínajúca zvláštny kultový obrad príslušníkov niektorého z primitívnych národov Afriky, Indonézie či Južnej Ameriky. Z hľadiska formálneho evokuje táto performance individuálne piece Jana Mlčocha a jeho zavesenie sa za tri body tela na pôjde (*Veľký spánok*, 1974).

Vyviazanie tela a jeho spútanie sa v inej podobe zopakovalo aj v body-artovom rituáli *Chameleón* (Vršatec, 1981 počas *II. Sympózia* v Bohuniciach), zachytenom na čiernobiely film. M. Pagáč v ňom postupne nanášal na telo V. Oravca rôzne tekutiny a materiály (podľa konceptu k akcii išlo o úkony determinované jednotlivými písmenami slova sobota: „striekanie sirupom slabo, oplachovanie octom ospalo, brhlenie blatom bláznivo, olejovanie olejom okázalo, trenie tabakom trhano, akvarelovanie akvarelom apaticky"). Potom Viktora ležiaceho na tráve dookola okolíkovali, takže z každého kolíka vychádzala jedna šnúra, šnúry prehodili cez jeho telo a uväznili ho v sieti ich línií.

V týchto ritualistických akciách človek nielen splýval s prírodou a jej dejmi, ale jeho telo sa integrálne a obradne spájalo so zemou, bralo z nej symbolicky svetlo a energiu. Rituál, ktorý etabluje telesný pocit ako najintímnejšiu skúsenosť, sa tak stal prepleteným celkom rôznych významov, zvláštnou zmesou fyzických úkonov, empirických poznatkov, symbolických akcentov s magickým a sexuálnym obsahom. Aj tu je však evidentná viera v katarziu prostredníctvom umenia s vedomým a jasným zámerom: magické úkony a afektívne prejavy sú len prostriedkom k preniknutiu do inej pocitovej dimenzie, len „prikrývajú" skrytú intelektuálnu a racionálnu intenciu.

Vyväzovanie tela vždy k iným prírodninám sa objavilo v rituáli *O zem, o trávy, o skaly, o vývrat*, kde bol nahý V. Oravec symbolicky pripútaný a vyviazaný o skaly a navyše splýval s nimi v symbolickom sfarbení (po pás pomaľovaný ako tráva, po pás natretý cementom ako skala, po pás zababraný blatom ako zem). Popri opätovných významových filiáciách na mýtickú postavu Prométhea, sa aj v tejto akcii opakujú eschatologické rituálne prvky. Stačí pripomenúť, že aj v niektorých prehistorických kultúrach boli pochovávaní ľudia spútaní (v primitívnej viere, aby po smrti nemohli škodiť).

Body ako ukotvenie šnúr a zároveň súradnice vymedzujúce aktivity tela v priestore sa dostali do nových významových súvislostí na *3. Sympóziu* realizovanom v Dúbravke v Bratislave r. 1982 v akcii príznačne nazvanej *Sv. Sebastián*, obrazne odkazujúcej na osud tohto svätca-mučeníka. Nahého Oravca tu vyviazali o strom navzájom sa križujúcimi líniami ukotvenými o kmene susedných stromov, pričom jedno červené lanko natiahli Viktorovi poza krk do véčka odvodeného od prvého písmena jeho mena. Tentoraz magické gestá obohatili aj o iniciačnú zvukovú formulu: postavili sa na debny, v pravidelných intervaloch vykrikovali „P" a Viktor do toho v časových medzerách zasa nahlas vstupoval hláskou „O". Okrem primárnej alúzie na streľbu a „ochkanie" od bolesti zvuková zložka zároveň evokovala aj názov trojice P.O.P.

V *Skrčencovi* potom ide opäť predovšetkým o návrat k prehistorickému rituálu s heterogénnou zmesou rozmanitých kultúrno-mytologických súvislostí s dôrazom na zvláštne mýto-poetické „vydelenie" priestoru. Celý rituál bol rozvrhnutý do časového úseku dvoch dní. V prvý deň si trojica vyhľadala vhodný ostrovček na Váhu a vytvorila z kameňov a skál organizovaný pozdĺžny útvar ako základ, akýsi „posvätný okrsok" pre ďalšie obradné úkony. Na druhý deň trvala akcia od predpoludnia až do podvečerných hodín, pričom aktéri pomaľovali priečne stred ostrova bielymi pruhmi v počte odvodenom zo súčtu čísel dňa. Zatiaľ čo nahý V. Oravec behal koldokola a potom inštaloval na ploche ostrova bahno, v jeho zadnej a prednej časti umiestnili kožušiny. Následne jeho stojacu postavu obložili palicami zo šípových krov a Milan ho celého potrel bahnom. Na záver akcie, potom ako Viktor odhodil palice a zviezol sa do podoby „skrčenca", zapálili oheň. Ak vo fotodokumetácii statickosť figúry nahého Viktora odkazuje na hieratickosť postáv v pohrebnej kultúre a umení starého Egypta, celý priebeh a symbolika akcie majú výrazné animisticko-eschatologické konotácie (hroby skrčencov zo staršej doby kamennej, ostrov mŕtvych, Charónova bárka prevážajúca duše do kráľovstva zosnulých, plť medúzy a pod.). Napokon mýtus smrti a evokácie pohrebných obradov v rámci ritualistickej performance neboli výnimkou ani inde vo svete.[9]

Viaceré akcie P.O.P. boli pomenované podľa mena v kalendári zodpovedajúceho dňu, kedy sa konali. Akcia na meno *Mária* bola redukovaná na figurálne plastiky formálne blízke telovým pózam, resp. „time-space-body-actions" Klausa Rinkeho a Moniky Baumgartl (1971). Dôležitý bol v tomto minimalistickom tvarosloví najmä komunikatívny aspekt tela a miesta, pričom „place" tu malo nielen psychologický

8. NAKONEČNÝ, M.: C. d., s. 337.
9. Napr. Keith Arnatt realizoval r. 1968 dve akcie: *Liverpool Beach Burial* a *Sebapochovávanie* 120 účastníkov akcie zahrabaných do piesku tvárou k moru v rozostupoch 2 m.

význam, ale aj sociálne ramifikácie. Na rozličných miestach v okolí Bratislavy (most, ihrisko, antuka) sa trojica aktérov oblečených do čierneho v rôznych interaktívnych pohyboch postupne navzájom držala a ohýbala v tvare jednotlivých písmen od M až po A.

Figurálnu „živú skulptúru" včlenili P.O.P. aj do akcie *Vodnár* (1982). Bola realizovaná ako prvá z 12 akcií v koncepte pripravenej série *Zverokruhu*, v ktorej mal byť pôvodne každý mesiac v roku uskutočnený jeden projekt. Neprekvapuje, že P.O.P. si opäť zvolili ezoterický element – Zverokruh, v mágii ontologický kľúč k „duši sveta" a k okultným cyklom vývoja, k pochopeniu pozemského diania v rámcoch hviezdnych konštelácií, ktoré podľa as-

Artprospekt P.O.P.: **Rotor.** 1982. Orava

trológie korešpondujú s osudom jedincov i celých štátov. K akcii, ktorá vychádzala z alegórie zimného znamenia a konala sa v čistej bielej zasnženej krajine na brehu Dunaja v Petržalke, prizvali aj M. Kréna, ktorý vytvoril fotodokumentáciu. Začala sa pomyselným vymedzením „scény", do ktorej latentného rámca postupne vstupovali: najprv jedna postava, potom dve, tri až po štyri. Ich vzťahy v priestore boli vymedzené dvoma bodmi – telami Milana a Laca, medzi ktorými Viktor v prísne dodržanej eliptickej vzdialenosti plazením sa a vyviazaním o oba body postáv vytvoril stopu ako analógiu kruhového zobrazenia nebeského pásu po oboch stranách ekliptiky. V ďalšej fáze prikryli Viktora igelitom pomaľovaným mapou Európy, rozmiestnili na neho telá mrazených rýb a opäť sa zmenili na dve stojace figúry, ktoré pokračovali rozvíjaním telových póz až po záverečné kľačanie s prskavkami. Aktéri prostredníctvom jednoduchých úkonov symbolizovali priechod astrologických prvkov, tzv. tranzitov cez určité miesta základného horoskopu a jeho intuitívno-kombinačný charakter.

Na čisto mužský rituál evokujúci iniciačné obrady odkazuje performance menšieho rozsahu pod názvom *Poptyky*. Objavuje sa v nej dôraz na „neverbálnu" komunikáciu dynamickej trojfigurácie postáv, ktoré sa dotýkajú čelami, kolenami a pod., podľa určitého vopred daného číselného kódu. Nadväzuje na ňu aj 20-minútová, žiaľ, nezdokumentovaná performance Aktaktiky zo *IV. Sympózia* v Lome nad Rimavicou z r. 1983. Nahé postavy aktérov stojace vo vytýčených pomyselných bodoch trojuholníka na oblej čistej lúke, sa vyšliapávaním navzájom presúvali od jedného bodu k druhému, pričom sa dotýkali rôznymi intímnymi časťami tela v intervaloch odvodených z dátumu dňa, kedy akcia prebiehala. Prenos správy dotykom sa premietol aj do performance *Bohutyky* (názov odvodený od mena Bohumil) s výraznejšími tanečnými a pohybovými prvkami.[10] Na rozdiel od týchto „komunikačných rituálov", sústredených len na problém fyzického dotyku postáv, sa v *Regi* (1982), realizovanom v rámci *Terénu I* navracia záujem o interaktivitu aktéra s objektom. Tentoraz však nahradil obvyklú prírodninu industriálny produkt: mýtická integrálna jednota človeka a prírody sa jednoznačne vytratila. Nahý Viktor ležal na hromade fragmentov červeno-bieleho zábradlia, venoval sa rôznym činnostiam odvodeným z prvých písmen slova „sobota" (sliniť, odpočívať, bozkávať, objímať, tlačiť, atakovať) podľa vopred stanoveného konceptu. Ak v tejto akcii bol dôraz položený na jednej strane na živočíšnosť, pudovosť performera, na jeho vzhľadom na predmet záujmu cudzorodé a márne úkony, ale i na chaotické navŕšenie kovových častí, ich rituálne pridávanie a uberanie, v ďalšej akcii pod názvom *Alica* sa vzájomný vzťah človeka a „chladného" demýtizovaného objektu zábradlia zmenil. Predmet bol „skrotený" organizovanou racionálnou činnosťou: z fragmetov zábradlia sa budovali rôzne sochárske objemy – kubusové, valcovité, pričom aj telo (tentoraz popri akte už aj oblečené), akoby našlo spoločnú reč, tvarovo sa prispôsobovalo jeho formám.

Po r. 1982 pribúdajú v kontexte aktivít P.O.P. akcie viazané na civilné aspekty života, kde hrá rolu odľudštená verzia industrializovanej prírody, s výraznými sociologickými konotáciami. K prvým príspevkom tohto druhu patrí *Objekt P.O.P.* z r. 1983, ktorý sa opäť viaže na interaktivitu s „neživým" predmetom, na určité možné „vyústenie" vzájomného vzťahu sochára a objektu, ktoré Keith Arnatt nazval r. 1968 „situačným objektom". Ide o objekt, ktorého kontext sám o sebe sa stáva determinujúcim faktorom toho, čo robíme a súčasťou výskumov tzv. behavioristických vzorcov chova-

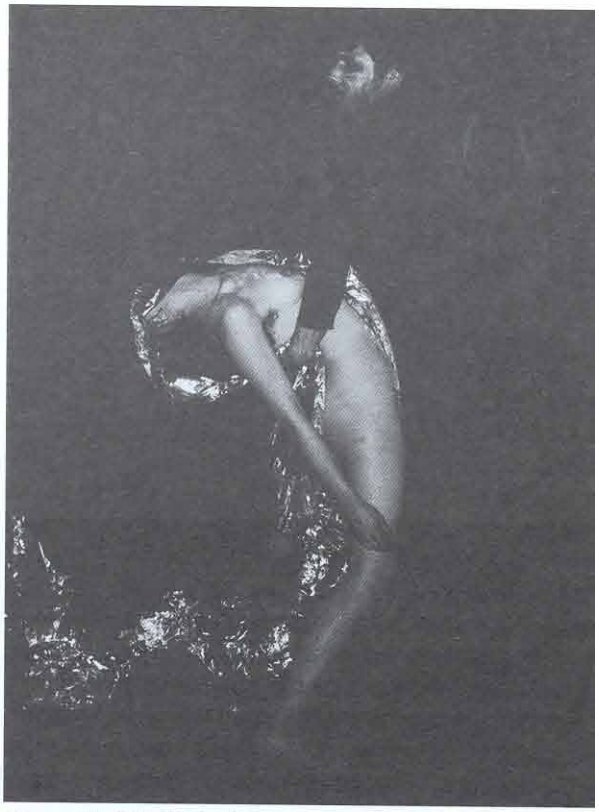
10. Tento typ dotykových body-artových akcií upomína na známu performance *Relation in Space* (1970), v ktorej do seba M. Abramovic a Ulay narážali telami v zrýchľujúcom sa tempe.
11. Pozri bližšie: LIPPARD, L.: Six Years... C. d., s. 50.

nia.[11] V Petržalke pri Dunaji využili P.O.P. dva nájdené betónové objekty kónických tvarov, ktoré označili 4 tabuľkami so znakom „ϕ", vyrobili štyri zákazové značky s nápisom Nepovolaným vstup zakázaný!, ohradili objekt natiahnutými šnúrami a nechali ho k dispozícii možným okoloidúcim.

Princíp privlastnenia industriálneho objektu s nejasnou funkciou sa zopakoval v *Úderníkoch*, viacvrstvovej akcii realizovanej v rámci Terénov, na predmestí v bratislavskom Ovsišti r. 1983. Pomerne široko zastúpený kolektívny happening avizovaný „konkurzom" a „žiadosťou o 5-bodovú expertízu", sa viazal na apropriáciu betónového objektu v tvare kubusu, ktorý v hornej časti poskytoval akýsi „ring" vymedzený v rohoch vyčnievajúcimi kovovými traverzami. V ňom sa odohrávali niekoľkofázové aktivity „úderníkov", búšiaciach do betónu, skákajúcich, tancujúcich, upozorňujúcich na svoju „simulovanú" pracovnú činnosť bielym transparentom omotaným okolo betónových stien s nápisom: „Úderníci sú vinikajúci!" Zámerná pravopisná chyba bola súčasťou zvýraznenia nezmyselnej činnosti, vtipnej hravej alúzie a zároveň výsmechu vtedajším brigádam socialistickej práce, rovnako ako „súťaž o nové postupy", tabule „Aktualít" a „Informácií", aké stávali na nádvoriach tovární s fotografiami vynikajúcich pracovníkov, prítomnosť „reportérov", rozhlasom reprodukovaný text a pod. Neskôr, v záverečnej časti, ktorá sa konala u V. Oravca, odznel „tradičný" príhovor, udeľovali sa vyznamenania, diplomy.[12] Nezvyčajná miera hravosti, spontánnosti a improvizácie odlišuje túto akciu od predchádzajúcich, zväčša prísne podľa konceptu v prírode realizovaných akcií. Podobným príkladom hravého uvoľnenia je aj *Izolácia* (pôvodne zamýšľaná na slovo Terén), realizovaná v stavebnom priestore Lafranconi r. 1983 ako cvičenie a rôzne situačné polohy v červených trenírkach a bielom tričku v závese na kovových mrežiach. Opäť ide o významovú interaktivitu aktéra a prostredia o jeho reakciu na konkrétny objekt, pohotovo „spracovaný" ako materiál pre metaforu údelu človeka, ktorého stereotypná činnosť je vymedzená životným priestorom klietky.

V ďalšej podskupine civilne orientovaných rituálnych akcií P.O.P. dominuje entita človek-stroj. Jednou z prvých, v ktorej sa aktér stával symbolicky jadrom mechanizmu fungujúceho na princípe otáčania sa okolo pevného jadra, bol *Rotor* (1982). Nahého, cez ruky a nohy zviazaného, okolo osi sa otáčajúceho Viktora, ktorému od hlavy dolu viseli napnuté biele šnúry ako remenice, natierali ho olejom, indulonou, liali na neho alkohol, aby bol dobre „namastený". Celý úkon obsahoval popri ritualistických prvkoch aj výtvarné asociácie, lebo pri otáčaní a opätovnom „premasťovaní" sa na tele vytvárala špecifická kresba zo zmesi oleja a alkoholu, k čomu prispievalo s postupným zachádzaním slnka aj ubúdajúce svetlo dopadajúce cez dva malé otvory. Rituál sa príznačne odohrával v tmavej pivnici na poľsko-slovenských hraniciach, kde sa za vojny odohral masaker, v bývalom sklade zemiakov v poli za dedinou. Človek-stroj ako opak a zároveň protagonista šamana z prírodných akcií nebol len okrajovým fenoménom, odbočkou v tvorivom zaujatí P.O.P. V r. 1985 prezentoval (akademický sochár) Milan Pagáč pri diplomovej práci projekt *Lietadlá*, ktorého koncept odvodil z mena Ladislav. Vzniklo viacero variantov rôznych typov lietadiel v podobe človeka-objektu, stíhačky, tryskáča, dvojplošníka, atď., pričo Milanovo telo – vlastne trup stroja - bolo do požadovanéh tvaru formované prostredníctvom „puzdra" z alobalových fól

K hravým rezonanciám špecificky „sochárskej" problem tiky v mestskom prostredí patrí aj akcia *PF 82*, realizovar v priestoroch odevného SOU, ako reakcia na tradičné nov ročné rozdávanie PF-iek, za účasti niektorých pozvaný umelcov, priateľov študentov SŠUP. Tento zvláštny happe ning s integrovanými voľnými individuálnymi performance a s otvoreným koncom sa odohrával v dvoch priestoroch v triede a vo vestibule. V temnej miestnosti boli nainštalovan štyri podstavce z podušiek po 1, 9, 8, 3 (podľa prichádzaj ceho letopočtu) pre „živé skulptúry" najprv pre stojacic



Artprospekt P.O.P.: **Ka-zi-mí-r.** 1984. Bratislava

P.O.P., pričom pred každým stála tabuľka s označením ak pred klasickou sochou na sokli. Pozvaní si mali tiež prinies podušku, väčšina z nich si ju aj doniesla, mohli si ju priložiť na štvrtý podstavec alebo do priestoru a postaviť sa na ňu. „Živ sochy" tak stáli, nevedno ako dlho, podľa vlastných dispozíci a výdrže. V susednom vestibule bola pripravená „oddychov zóna", pohostenie, propagačný objekt z fliaš. Aj tu však fun govala numerológia a striktný diktát začiatočných písmen Písmená PF určovali výber slov a predmetov, podľa týchto pís men bol zostavený aj nápojový lístok v bufete označený logom P.O.P. (ktoré v spojení vytvárajú tvar gréckeho písmena „ϕ").

Naproti tomu akcia *Ka-zi-mí-r* (1984), odohrávajúca sa v Bratislave v prázdnej továrenskej hale, sa opäť vracala k mysterióznym tajomným rituálom spojeným evokatívne s čiernou mágiou a sexuálnou symbolikou. Tajomnosti napomáhal i starostlivo vybraný priestor s neurčitou funkciou, kde okrem rozlohy a temna hralo svoju rolu aj vlhko a nános bah-

12. Podrobný opis akcie pozri bližšie in: MATUŠTÍK, R.: Terén..., C. d., (časť Terén II), nepag.

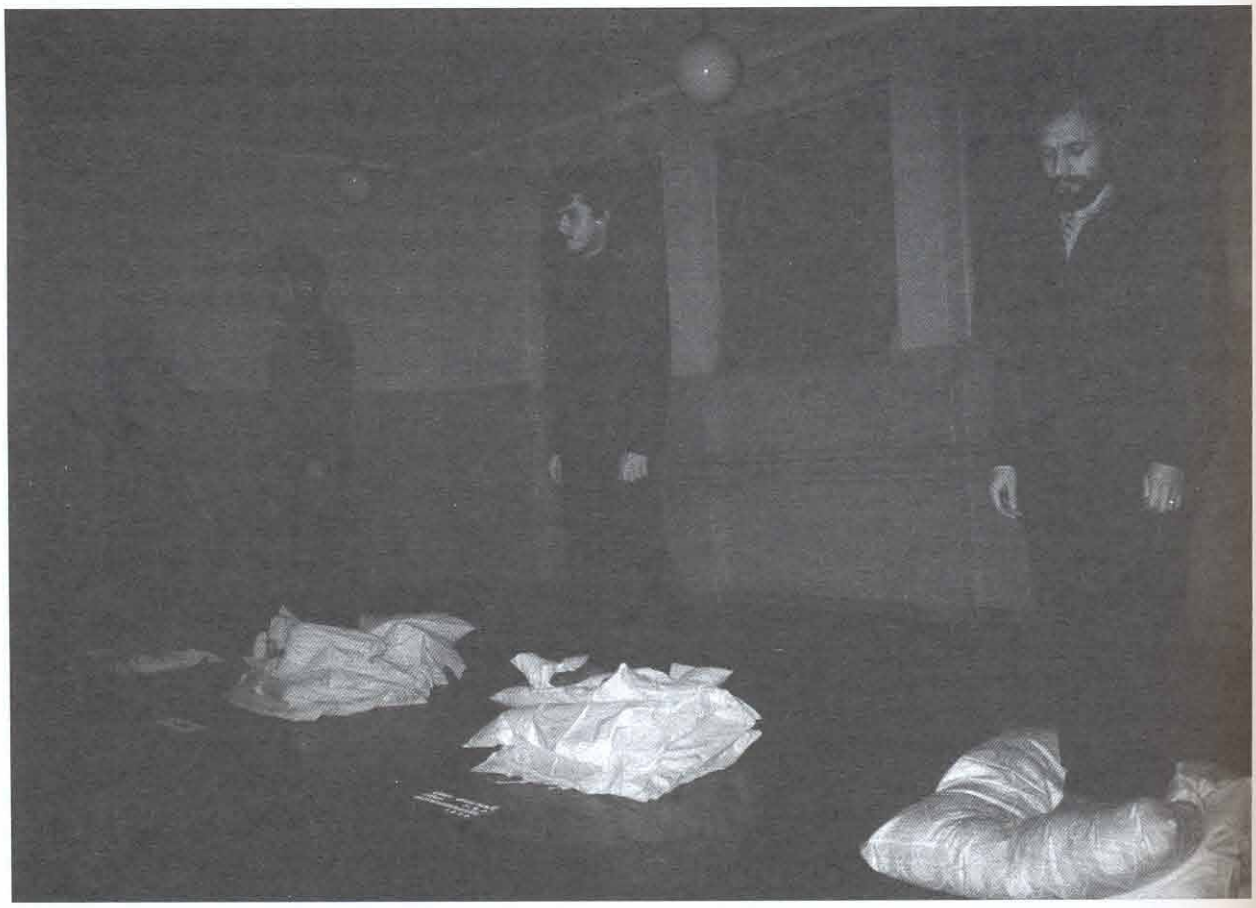
na na betónovej podlahe. Činnosť ôsmich zasvätených sa začala pred západom slnka. Magickosť navodzovala práca so ženským a mužským aktom baleným do igelitu a alobalu, so symbolmi krvavej obety a rekvizitami zaklínania ako sú kameň, kosák, kladivo, kalkulačka, zrkadlo, sviečky, ale i mäso, múka, íl', atrament, rebrík, rohož, rošt, ryby a iskry, odvodené od začiatočných písmen slova Kazimír. Ritualistické zasväcovacie iniciačné momenty prinášali aj obradné magické úkony vrátane slovných deklarácií na adresu prítomných (napr.: „Peter, ty si svetlo", „Róbert, ty si slovo", „Radislav, ty si hlas" (zvuk), „Vladimír, ty si pamäť"). Nechýbali elementárne, obradne stvárnené pohybové variácie, rituálna práca s „magickými" reáliami (kalkulačkou, svetlom, kameňom, cestom, mäsom, ohňom, znakmi + a −). Zložitý scenár dopĺňali fyzické dotyky, kontakt s chladným nehostinným priestorom, symbolické úkony (odnášanie postavy na „márach", plazenie nahých postáv v studených vlhkých rúrach a pod.).

R. 1985 reagovali P.O.P. na výzvu A. Mlynárčika k 500. výročiu reprízy Jánošíka v Radošinskom naivnom divadle. Pripravili zvláštnu metaforickú revokáciu mýtu tohto národného hrdinu: Laco a Milan Pagáčovci sa dohodli na nič netušiaceho Viktora Oravca, vlákali ho pod zámienkou do pivničného priestoru, kde ho priviazali káblami k lavici a „týrali" ho rôznym spôsobom (nalievali ho vínom, na hlavu mu nechali svietiť horské slnko, nasilu mu otvárali oči, približovali sa mu k nim pustenou vŕtačkou a pod.).

Rozšírenie mýtického jazyka smerom k civilnosti, ironizácii a významovej perzifláži predstavuje aj akcia *Pocta V. K.* a *M. K.*, ktorú P. O. P. pripravili pri príležitosti 40. narodenín V. Kordoša v ateliéri M. Kréna. Išlo o dobromyseľnú, humornú „hommage" dvom z hlavných predstaviteľov pôct a intepretácií v našom umení vo forme transpozícií ich spoločných prác do mimetických telových póz, čiže o akúsi interpretáciu interpretácií, teda interpretáciu „na druhú".

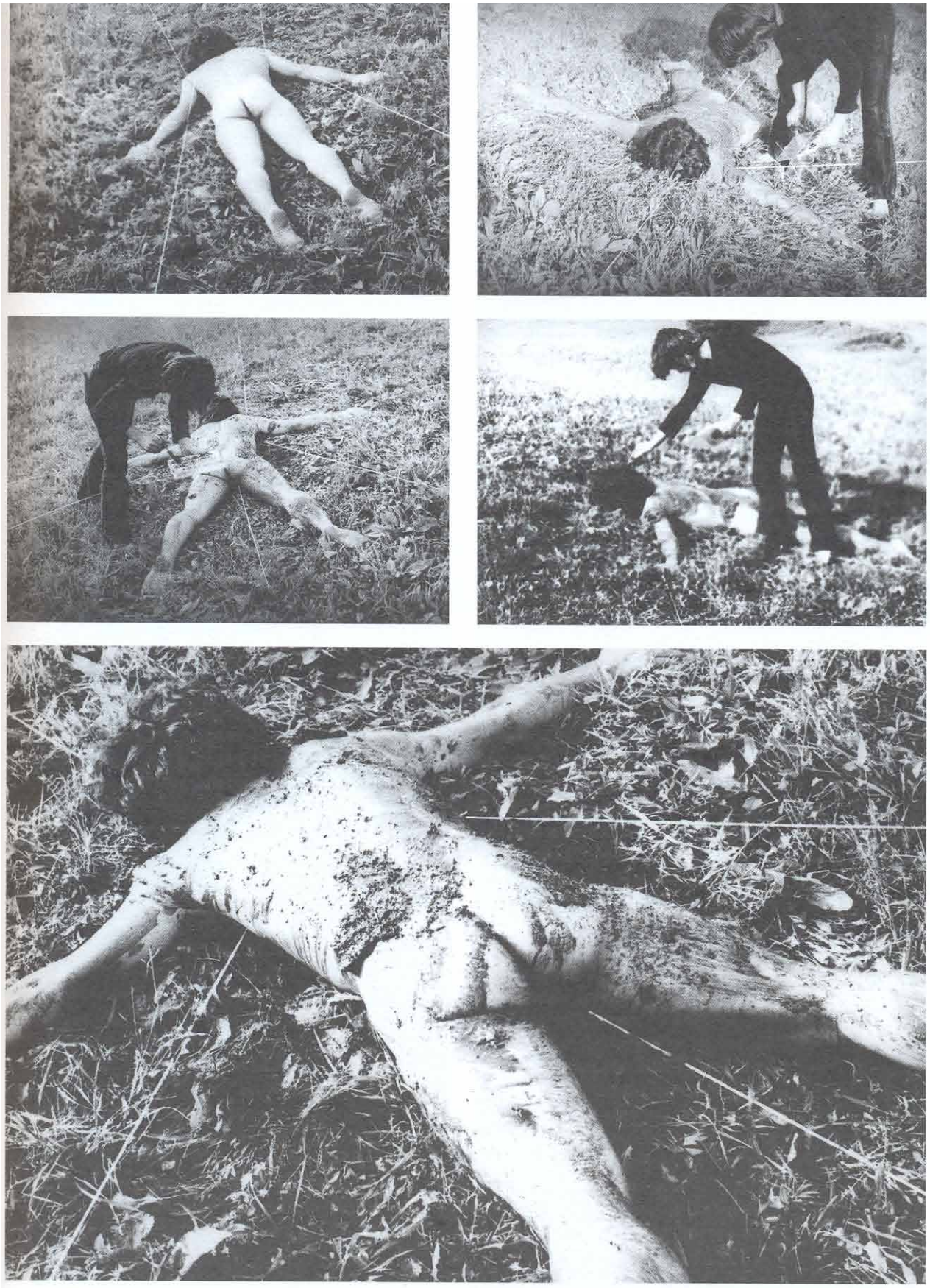
V druhej polovici 80. rokov sa akčné aktivity trojice P. O. P. postupne utlmujú a autori sa začínajú orientovať na iné médiá. Nie náhodou sa Milan Pagáč i Viktor Oravec zúčastňujú r. 1989 výstavy Suterén, pôvodne projektu P. Meluzina, ktorý ju zamýšľal ako navodenie modelovej situácie „bombastična nového". Projekt, do ktorého Meluzin prizval kolegov akčných umelcov[13], ohlasoval radikálnu zmenu: príklon k chladnému objektu a inštalácii „in situ". Bolo dôležité inscenovať atmosféru, ktorá by evokovala „prelomový čin", a predpokladom úspechu, vierohodnosti mystifikácie bola samotná kvalita výstavy. Vystavujúci boli dohodnutí, že o koncepcii akcie budú zachovávať mlčanie, na druhej strane si však uvedomovali, že pre niektorých to skutočne môže znamenať i obrat (vývoj?) vo vlastnej tvorbe. Čo sa, ako ukázala tvorba všetkých zúčastnených, a teda aj Milana Pagáča a Viktora Oravca, v nasledujúcich rokoch aj stalo...

Napokon, ako si všimla už V. Čiháková-Noshiro, akcia a performance majú veľa spoločné práve s priestorovou inštaláciou: „skúsenosti času i priestoru sú tu pre pozorovateľa veľmi silné. Inštalácia je akousi koncentrovanou akciou... Veľmi dôležité je, že rovnako ako umelci performance, tak aj umelci inštalácie sa vedome vzdávajú nutnosti trvalej prezentácie."[14]



Artprospekt P.O.P.: **PF 82.** 1982. Bratislava

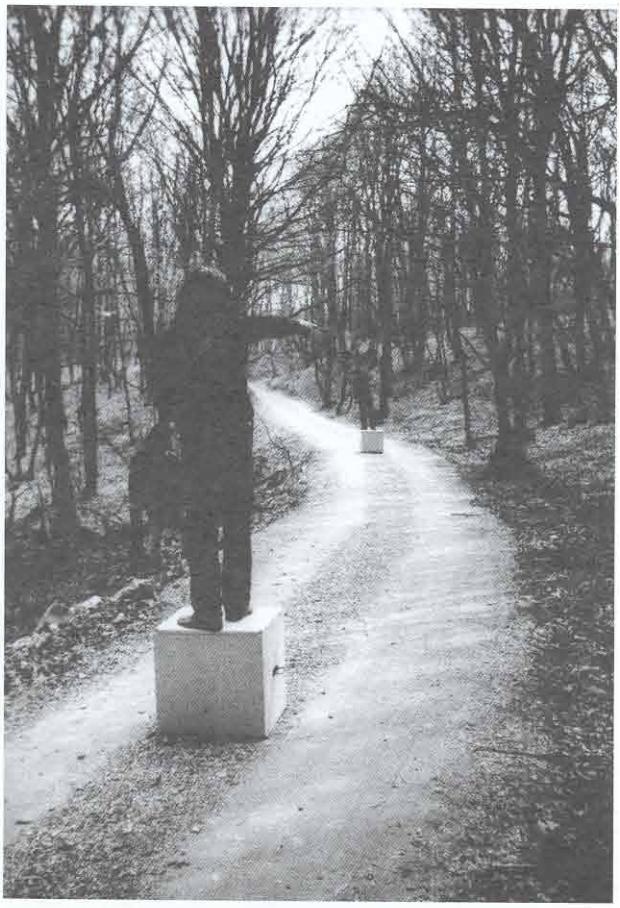
13. Suterénu sa zúčastnili popri aktéroch Terénov (J. Koller, J. Želibská, L. Pagáč, V. Oravec, M. Pagáč, P. Meluzin, M. Krén), aj P. Rónai, M. Adamčiak.
14. ČIHÁKOVÁ-NOSHIRO, V.: Posmoderna a akčni umění, aneb o instalaci. In: Podoby súčasného umenia. Zborník prednášok o súčasnom umení a architektúre. VŠVU-SNG 1994. s. 18-19.

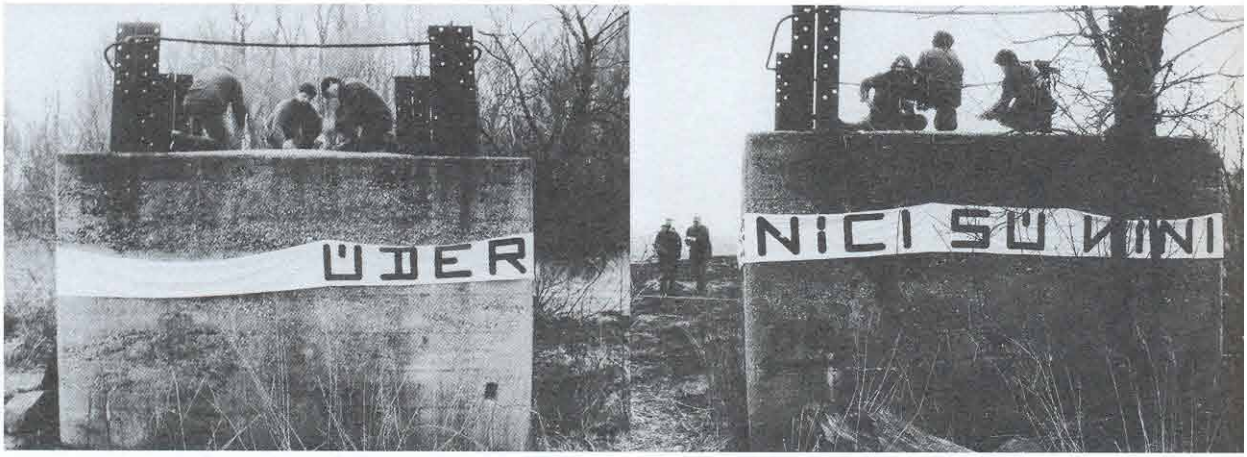


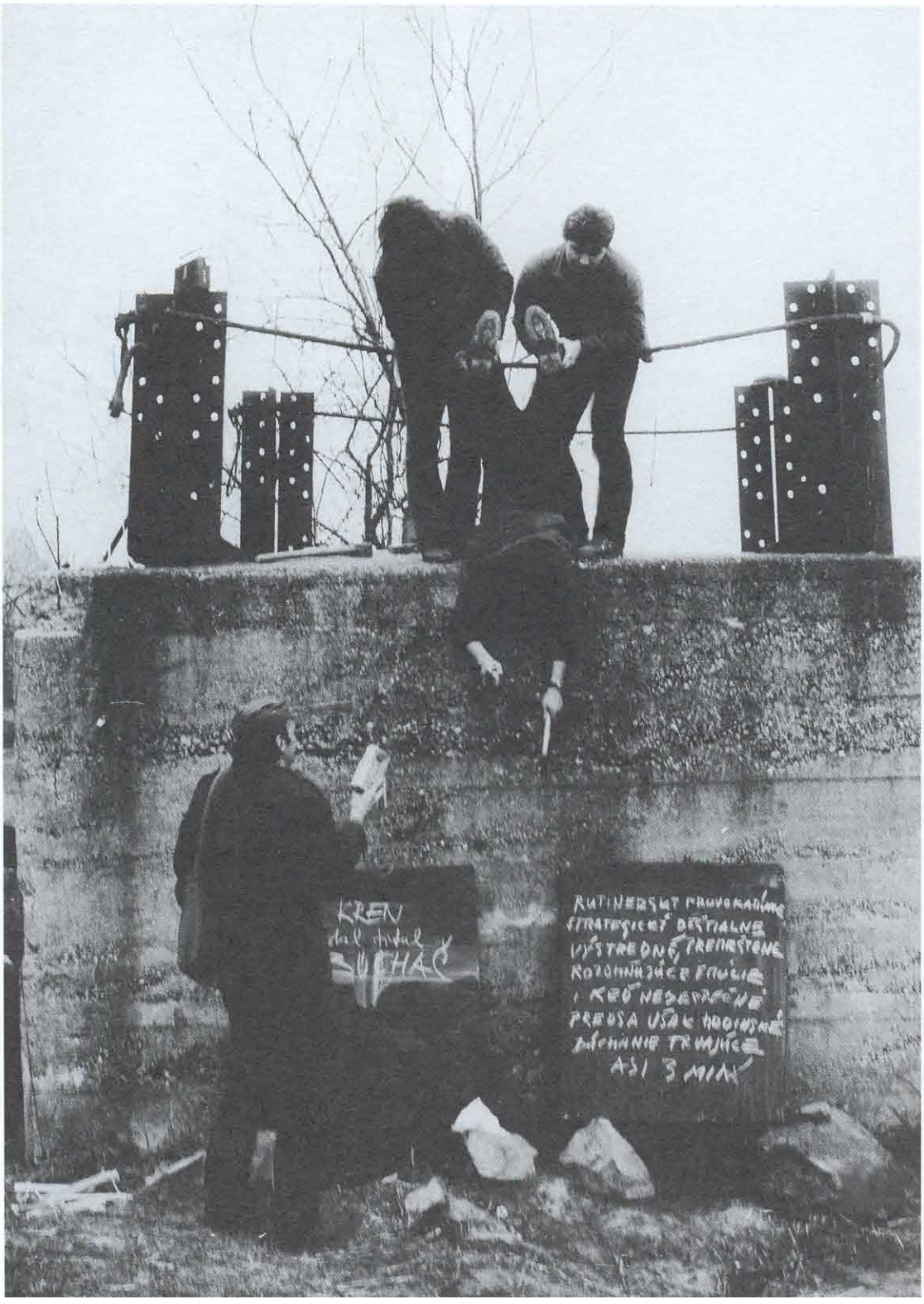
Artprospekt P.O.P.: **Chameleon.** 1981. Vršatec

Artprospekt P.O.P.: **Vodnár / Aquarius.** 1982. Bratislava – Petržalka

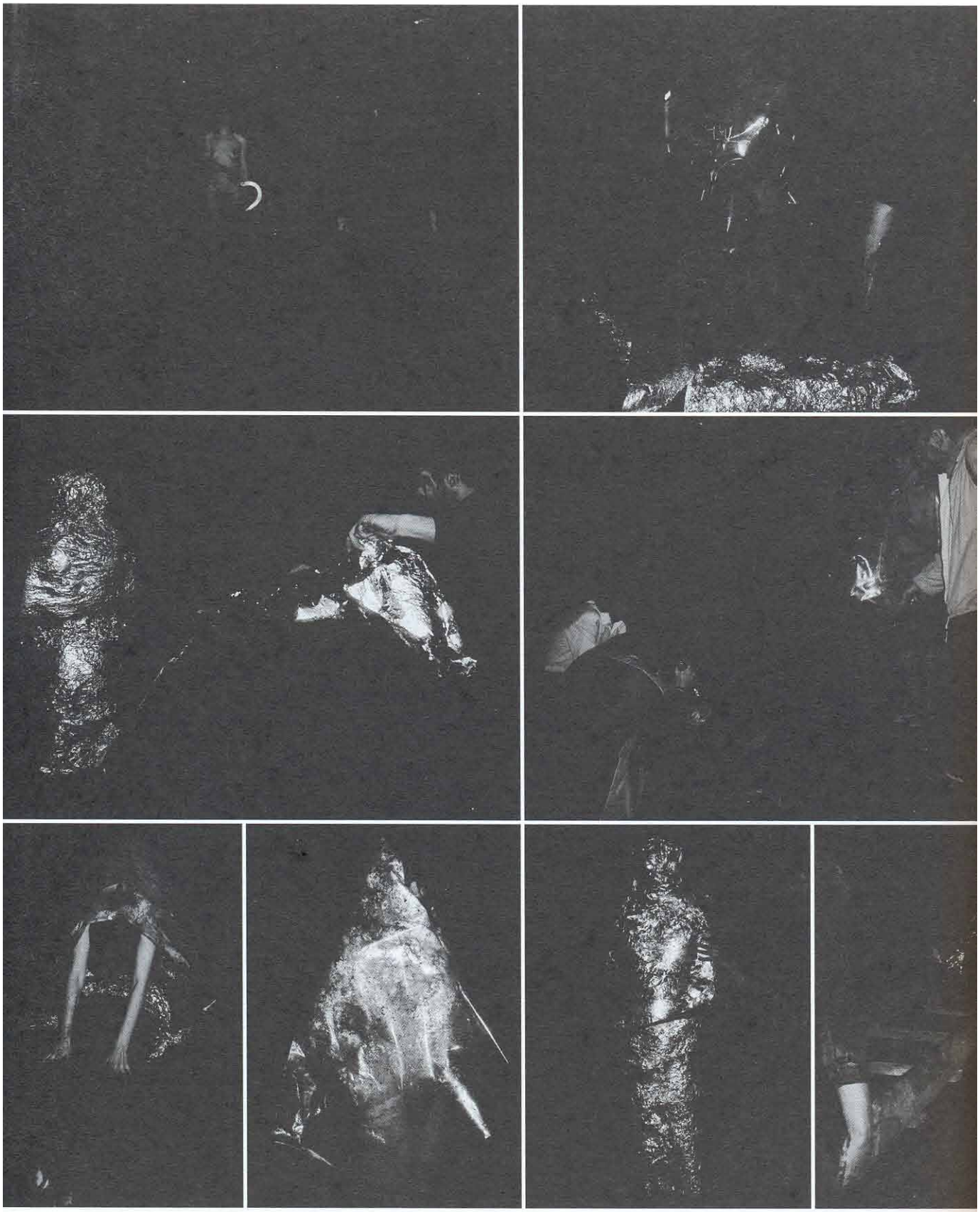
Artprospekt P.O.P.: **Sebastian.** 1982. Bratislava – Dúbravka




UDER
NICI SU MINI

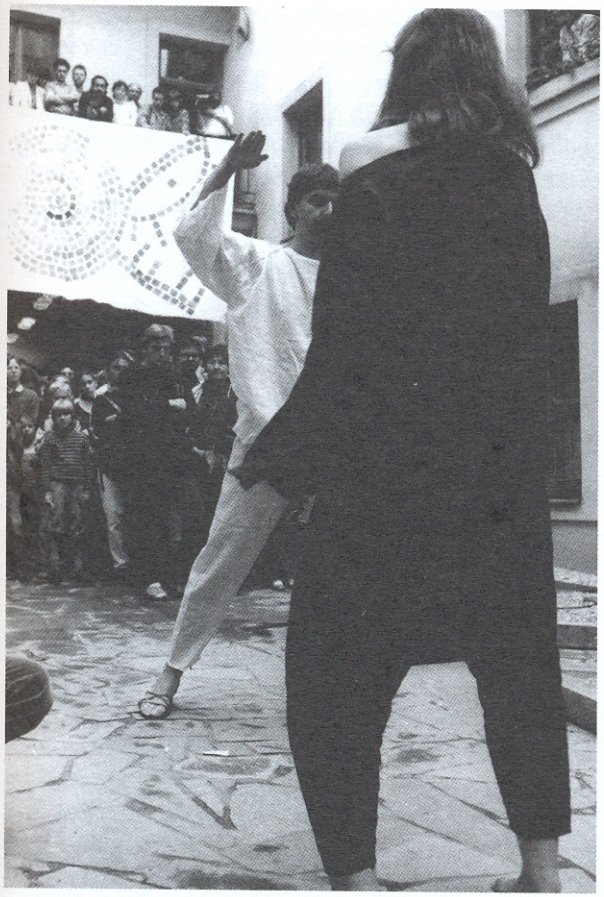

KREN
RUTINERSKÝ PROGRAMOVÉ
STRATEGICKÝ BESTIÁLNE
VYSTREDENÉ TRENÉROVANÉ
ROZHODNÚCE FAŠISTA
I KEĎ NEDEFEKČNÉ
PREDSA ÚSEČ HODINSKÉ
ZAČIATOK TRVAJÚCE
ASI 3 MIN

Artprospekt P.O.P.: **Úderníci / Shock – workers.** 1983. Bratislava – Petržalka



Artprospekt P.O.P.: **Ka-zi-mí-r.** 1984. Bratislava

# MICHAL MURIN



M. Murín, E. Šefčáková: **Dlaždice pre Európu. Performance na výstave Pamiatky a súčasnosť / Flagstones for Europe. Performance at the exhibition Monuments and the Present.** 1987. Bratislava

Pozícia Michala Murina v kontexte nášho akčného umenia je špecifická najmä tým, že autor nevychádza z pôdy výtvarného umenia, ale z teritória experimentálneho, nonverbálneho divadla. Jeho akčné aktivity sa vyvíjajú najmä za horizontom nami sledovaného domáceho kontextu obdobia 1965–1989, spadajú do neho len niekoľkými rokmi autorových počiatkov. Istá výrazová osihotenosť v kontexte výtvarného diania je daná aj Murinovou orientáciou mimo rámca programu generačného prúdu, ktorý tvorí bázu nášho akčného umenia. Na rozdiel od reštrikcií zo strany režimu počas totality, ktoré okliešťovali formy prezentácie akčného umenia na verejnosti (najma v období do polovice 80. rokov), mohli sa už Murinove aktivity v uvoľnenom ovzduší konca 80. rokov bez obmedzení rozvíjať. Dokladá to aj jeho účasť na viacerých domácich i zahraničných festivaloch experimentálneho umenia.

Z tohto pohľadu je v Murinových kreáciách (sám si uvádza vo vlastnej dokumentácii do dnešného dňa okrem grafických partitúr a projektov, vizuálnych kompozícií, vyše dvoch stoviek performances) zreteľné celkom iné, na domácom vývoji akčného umenia nezávislé, už vo svojej podstate „slobodné" smerovanie, od počiatku široko otvorené aj podnetom zvonka (eo ipso zo sveta). Jeho performances odzrkadľujú výrazový pluralizmus, prienik médií, v ktorom rezonuje nielen odkaz fluxusových intermediálnych improvizácií, ale predovšetkým rauschenbergovsko-cunnighamovské počiatky a prvky tzv. „nového tanca".[1] Práve oni prinášajú experimentálne elementy v zmysle quasi-divadelných obrazov a netradičných choreografických ideí na báze futuristického a dadaistického východiska. Išlo najmä o to, aby „každý performer mohol rozvíjať série separátnych pohybov, ktoré vyjadrovali jeho vlastné senzorické odpovede na svetlo, materiál a priestor." [2] Tieto podnety rezonovali čoskoro v líniách experimentálnych divadiel všade vo svete a prejavili sa i v prácach niektorých našich experimentálnych scén.

Dôležitá pre Murinovu genézu bola najmä spolupráca s experimentálnym divadlom Labyrint (1985–1986) a pohybovým non-verbálnym divadlom Balvan (1987–1992), v rámci ktorého predstavovali spolu s Evou Šefčákovou tvorivú dvojicu.[3] Práve v programe Balvanu boli čitateľné črty intuitívneho výrazu (hudobného, výtvarného, pohybového), mimovoľného podvedomého impulzu v mene „inštinktívno-pravdivého divadla", ale i určitá symbolická nosnosť gesta, ktorých prvky patria k Murinovej motorickej „výbave".

Murinove individuálne performances sa výrazovo hlásia k celkovej postmodernej paradigme, ktorá sa presadila v našom výtvarnom umení koncom 80. rokov. Aj v jeho prejave, (podobne ako napríklad v „novej maľbe" či v oblasti priestorovej inštalácie) môžeme napokon jednoznačne dešifrovať to, čím Ilja Kabakov charakterizoval postmoderných autorov: nielen prácu s ready-made v duchampovskom zmysle, ale „prácu s už hotovými umeleckými jazykmi." [4] Jej prirodzenou súčasťou sú citácie, „návraty", pocty a parafrázy v duchu dis-

1. V Dancers Workshop Company, ktorá vznikla r. 1955 v San Franciscu, rozvíjala Ann Halprin v spolupráci s tanečníkmi Simone Forti, Yvonne Rainer, Trishou Brown, Steve Paxtonom a hudobníkmi Terry Rileyom, La Monte Youngom, rovnako ako s architektmi, maliarmi a netrénovanými ľuďmi experimentálnu choreografiu často v exteriérovom prostredí. Na tieto idey nadviazala v New Yorku od r. 1962 Judson Dance Group (napr. Lucinda Childs, Sally Gross, Carole Schneemann, John Mc Dowell, Philip Corner a pod.), využívajúca improvizáciu a voľné asociácie s dôrazom na nereprezentatívne aspekty tanca a pohyb, ktorý nie je obmedzený hudbou či interpretatívnou ideou. Pozri bližšie: GOLDBERG, R.: c. d., s. 139-144.
2. Ibidem.
3. So skupinou Balvan sa predstavil na vernisážach výstav Exteriéry I (1987), Pamiatky a súčasnosť (1987), na festivale Poetická lýra (1988), Kumšty (1988). *Biela* v Noci kúzelníkov (Prešov a Praha, 1988) Slovenská fotografia (Bratislava, Brno, 1988–1989) a výstavy V. Stratila (Olomouc 1989).

kurzívneho dialógu s umeleckým odkazom minulosti. U Murina siaha tento ponor až ku Cageovej estetike a experimentálnej hudbe K. Stockhausena (napr. program pripravený spolu s Petrom Machajdíkom pre divadlo hudby Sterklang v prešovskom Planetáriu r. 1985, či *Hommage à Stockhausen*, realizovaná počas experimentálneho festivalu v Nových Zámkoch r. 1989). Pre výstavu organizovanú J. Cseresom *Hommage à Cage* vytvoril Murin niekoľko hudobno-divadelných konceptov, inštruktáží na tému ticho a jeho hluk. Roku 1987 zrealizoval vo forme privátnej akcie (bez dokumentácie) cestu vlakom z Bratislavy do Prahy s platňou *Nichi Nichi Koriko Nichi* ako revokáciu fotografie J. Cagea vykláňajúceho sa z vlaku. Napokon, v duchu holdu Cageovi a jeho dnes už kultovej skladbe *4'33"* (*Silence*) mlčal o tejto akci 4 roky a tri mesiace. Murin si túto Cageovu skladbu, ktorá má v súvislosti s fluxusom iniciačný význam, nevybral náhodne. Práve v nej Cage príkladne umožňoval každému šumu či tónu kompozície, byť považovaný za hudbu. Hudba tu nie je umlčovaná, ale sú tu zhudobnené šumy. [5] Integrácia šumov a rôznych zvukov, sloboda tónov pripúšťajúcich hluk, vstup náhody lákali Murina rovnako, ako priamočiary, neverbálny pohyb a neskôr sa ich integrácia objavila aj v jeho akčných paritúrach (napr. hudobné performance s P. Machajdíkom – Dni alternatívneho umenia Rožnov pod Radhoštěm, 1988, *Visual Composition*, 1987, 1989).

Ako základný prostriedok výrazu slúži Murinovi vlastné telo, využíva ho však nielen ako body-artový dynamický prostriedok pre evokáciu individuálnych emocionálnych obsahov, ale najmä ako médium vizualizácie rozličných kultúrnych obsahových fragmentov s bohatými polysémantickými konotáciami. Okrem syntézy experimentálnej hudby a pohybu nachádzame v jeho ritualizovaných pohybovo-expresívnych performances najmä regeneráciu elementárnej mýtickej reči, hoci už rafinovane prehodnotenú konceptuálnym zámerom. Príkladom je *Zemná hudba–Archeomusic*, projekt pre výstavu Pamiatky a súčasnosť (1987) realizovaný s E. Šefčákovou, kde okrem minimalizovaného pohybu-tanca zdôraznil napätie základných výrazových kontrastov – čiernej a bielej, ženského a mužského, jin a jang, animy a animusa. Počas performance boli využívané aj autorské dlaždice slovenských umelcov, inštalované na výstave.

Pre neoficiálne stretnutie výtvarníkov na vrchu Rudá pri Sovinci r. 1988, ktorého témou bol *Objekt a vietor* (kurátori projektu Z. Bartošová a J. Streit), vytvoril Murin performance *Vták*, *Hommage à Stockhausen*. Venoval ho K. Stockhausenovi, s ktorým od r. 1985 intenzívne komunikoval. Okrem autorskej inšpirácie konkrétne citoval platne (*Bird of Passage, Am Himmel wandere ich / In the sky I am walking* a *Atmen gibt das Leben*), ktoré mu skladateľ osobne venoval. Ústredným výtvarne a pohybovo manipulačným prvkom akcie bol textilný objekt (rozmery 10 x 6 m) ako symbol vtáka-slobody, ktorý „ožil" aktivitou interpretov zo súboru Balvan. Dôležitú súčasť akcie predstavovali aj tvorivé aspekty náhody: silný vietor a dážď, ktoré postupne znemožňovali plachtenie objektu vo vetre. Napriek poetickému vyzneniu, mala akcia kontemplatívny a dramatický rozmer, bola výrazom individualizácie, vymanenia sa a úniku z dobovej politickej situácie. Jednoznačne vyznieval aj symbol bieleho vtáka (ktorý sa snažil „uletieť" z reálneho sveta).

Na 1. Festivale Studia erté v Nových Zámkoch r. 1988 realizoval Murin spoločnú performance s Milanom Kozelkom a Václavom Stratilom pod názvom *Biely harlekýn*, *Hommage à K. Stockhausen a Suzanne Stephens*. Václav Stratil tu inštaloval svoje veľkorozmerné „fyzické kresby" a Milan Kozelka vytvoril interpretovateľnú vizuálnu paritúru vo forme inštalácie z kameňov, ktoré v istom systéme pokreslil farebnými kriedami. Obaja výtvarníci expresívne interpretovali svoje texty. Murinove pohybovo akustické interpretačné performance s flautou bolo citáciou skladieb *Harlekýn* a *Malý Harlekýn* K. Stockhausena v interpretácii S. Stephensovej, ktorá mu platňu osobne venovala.

Na minimalizovanom, pohybovo-tanečnom, non-verbálnom prejave bola založená performance na hudbu P. Machajdíka pod názvom *Biela*, realizovaná v rámci Noci kúzelníkov (UND Prešov, 1988). Podľa Murinových vlastných slov „performance bolo psycho-sociologickou sondou do emócií a napätí v psychike indivídua, ktorého vývoj determinuje deformovaná realita aktuálnej spoločnosti... oscilovalo medzi existencializmom ega, fatalizmom, irealitou, kolapsom vnútorného sveta, absenciou vôle k životu a motivujúcich hodnôt, dominanciou uvedomovania si telového ‚ja' a defektami v uvedomovaní si sociálneho ‚ja'." [6]

Narastanie dramaticko-psychologického významu non-verbálneho divadla sa premietlo i do acconciovského „prepisu básne telom" v tanečnom performance *URE IMO* na vlastný onomatopoetický text. Murin doň vtelil svoje predstavy o „poetizovaných rebéliách", o akčných prezentáciách textov.

Recesívnejšie vyznela participácia na festivale Malý veľký tresk r. 1989 v Bratislave. Minimalistický textilný objekt kombinovaný s telom bol súčasťou sprievodnej výstavy festivalu. Diváci mohli interaktívne hapticky komunikovať s rukou asistentky. Autor stojaci pri objekte počúval komentáre divákov s inštrukciou, že ak niekto z prítomných nahlas dešifruje politický podtón akcie a tým doplní vybodkovanú časť textu pod objektom, akcia končí. Akcia prirodzene skončila po cca 20 minútach začatím ďalšieho festivalového koncertu.

Okrem ritualistického analyticky pochopeného fyzického pohybu však nachádzame v Murinovom prejave postupne čoraz viac obsesívnej sebaanalýzy (*Mojím choreografom je smrť*, 1989), pervazívneho skepticizmu, imaginatívnej, frivolnej hry, s prvkami „hry pre hru". Jeho jazyk je kontextuálny, je polysémickým priestorom, kde sa križujú rozličné významy, smeruje mimo hranice klasicky chápanej alegórie (ako vyjadrenia idee obrazom) i metafory (ako prenosu významu), v duchu ich sémantickej „plasticity" a „rozpínavosti", výrazových efektov napätia medzi „identitou a rozdielom", čo vyvrcholilo najmä v jeho kreáciách v 90. rokoch.

Tanečno-pohybovými „pocitovými" performances Murin tvorivo participoval aj na kolektívnej akcii Spoločnosti pre šírenie a pestovanie patafyziky na Slovensku a na iných svetoch („9 rýchlostného oblačného bicykla") pod názvom *Mašina na miškovanie mozgov* r. 1989 v Trnave. V rámci

4. Kabakov I.: In: SANDLER, I.: Art of the Postmodern Era. C. d., s. 357.
5. Pozri: R. BLOCK: Fluxova hudba: všední událost. In: Dlouhý příběh s mnoha uzly. Fluxus v Německu 1962–1994. Kat. výst. Stuttgart 1995. Česká verzia textov (Brno), s. 33-34.
6. Citát z autorského libreta k výstave Umenie akcie 1965–1988, SNG, Bratislava, 26. 4 – 19. 8. 2001.
7. Účastníci: Juraj Kepka, Jan Karásek, Ivan Kazimír, Peter Volek, M. Murin.

vernisáže, kde vystúpil súbor Balvan, sa realizovali individualizované pieces a pracovalo sa s funkčným kinetickým objektom vytvoreným počas priebehu akcie. [7]

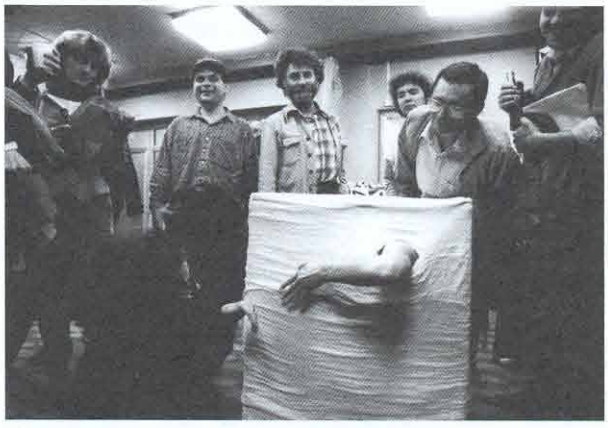
V posledných projektoch, ktoré spadajú do časového rámca našej analýzy, je zrejmé Murinove smerovanie k minimalistickej simplifikácii jazyka, k preferovaniu bazálnych elementov: zeme, vody, piesku, vetra, svetla, vzduchu, ohňa evokujúce land-artovú polohu „antropologickej stopy". Tieto výrazové prvky sa prejavili už v r. 1987 v *Pohybových sólach* reprezentujúcich *Svetlo-Slnko* a *Zvuk* pre akciu *Visual Composition*, ktoré Murin performoval pri Rusovskom jazere i v ďalšej kontemplatívnej akcii tohto rozsiahle komponovaného libreta vo Warnemünde (Nemecko, 1987).

Akcia *Visual composition* (Vlastná hudba v mysli) patrí vôbec k najkomponovanejším a najrozsiahlejším projektom M. Murina. „Jej základný koncept je založený na individuálnom modeli ontológie, na transreligiozite ako protiklade mocenského ateizmu vtedajšej doby, ale aj síce skrytého, no stále prítomného tradičného náboženstva tohto teritória. Komparatívne abstrahovanie mimoeurópskych náboženských systémov, hlavne hinduizmu, véd, buddhizmu, taoizmu, zenbudhizmu viedol autora ku kontemplatívnej akcii, ktorá bola poznamenaná duchovnosťou, ale bez konkrétnej špecifikácie viery. Cez tento základný individuálny duchovný odkaz pre samého seba realizoval fragmentárne akcie, ktoré sú súčasťou celej kompozície." [8] V návode Murin vyzýval k performancii pozostávajúcej z niekoľkých zaslaných fotografií a textu, hudobného sprievodu vytváraného prírodnými zvukmi a „tvojou vlastnou hudbou v hlave" ako i „vlastným hlasom". Vo výzve ďalej uvádzal: „Svoju hudbu môžeš vyjadriť svojimi ústami a svojím telom. Môžeš použiť akékoľvek prostriedky na jej záznam a opis a pošli to späť na adresu... Pred performance sa pozri na večernú oblohu, nájdi oblohu na papieri, najprv môžeš písať o priestore, o svojich pocitoch z neho... Prines zajtra na performance tieto dva papiere. Nájdi pri mori nejaké dobré miesto s veľkými skalami a kameňmi. Prines sedem bielych a jeden čierny papier formátu A 4 do umeleckej skrinky... pretože biela a čierna nie sú len kontrastnými farbami, ale aj protikladmi, ktoré vytvárajú veľkú harmóniu v tomto svete..." [9] Ďalej vyzýva na komunikáciu so zemou, morom, nebom.

Sugestívnu odozvu našla Murinova výzva k *Visual Composition-Feelings and Moments with Own Music in Mind* v medzinárodnom kontexte v projekte reflektovanom v Austrálii (1987, 1989 v Dog Beach, Leighton) pri mori, pod holým nebom miestnymi hudobníkmi; (Lindsay Vickery – bassklarinet, Linda Rossen – flauta, Ross Bolleter – akordeón). Fotografie z akcie vytvoril John Austin, video Terry Mayberry. Dokumentáciu, piece, ktoré zahŕňa morom nasiaknutý papier a piesok zaniesli do Bratislavy a odovzdali Murinovi v auguste 1989. Pred, v priebehu a po akcii bol napísaný text a inštrukcie, ktoré ako verbálnu partitúru pre interpreta uverejnil v roku 1989 západoaustrálsky časopis pre improvizovanú hudbu EVOS pri príležitosti realizácie partitúry umelcami z Perthu (ktorú inicioval Ross Bolleter a fotograf John Austin).

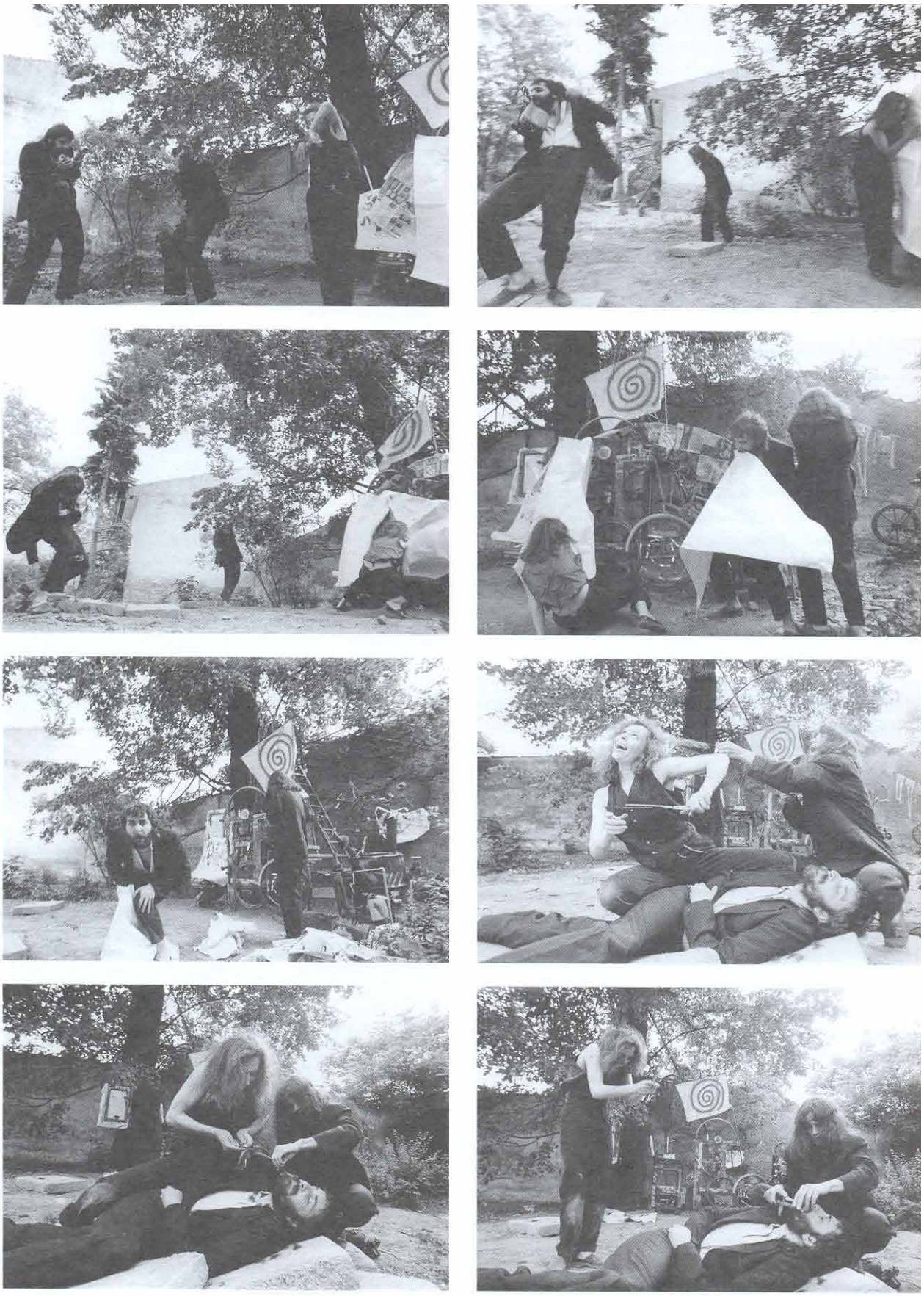
Po r. 1989 nachádzame v Murinových performance okrem ritualistického fyzického pohybu výraznú reflexiu dobovo aktuálnych spoločenských a kultúrnych fenoménov (nacionalizmus, falošný domáci folklór), krízy identít (obsesívne sebapozorovanie, transvestia, strata sexuálnej identity), ale aj politicko-ironizačné aspekty nazerané cez prizmu pervazívneho skepticizmu, pritvrdenie analytickej zložky v obsahovej reflexii heterogénnej povahy súčasného umenia, často v podobe imaginatívnej, frivolnej hry, s prvkami „hry pre hru".

M. Murin: **Z festivalu Malý veľký tresk/ From the festival Small Big Bang.** 1989. Bratislava

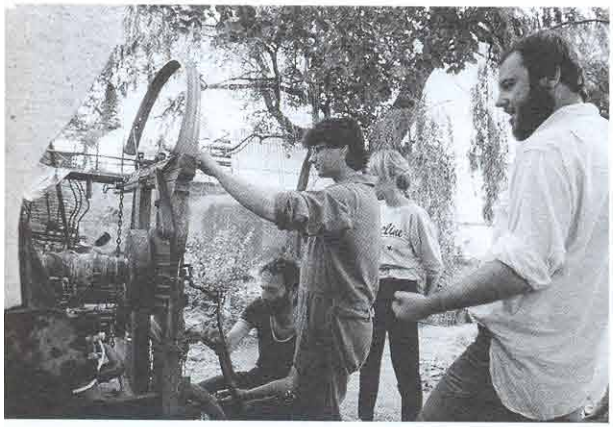


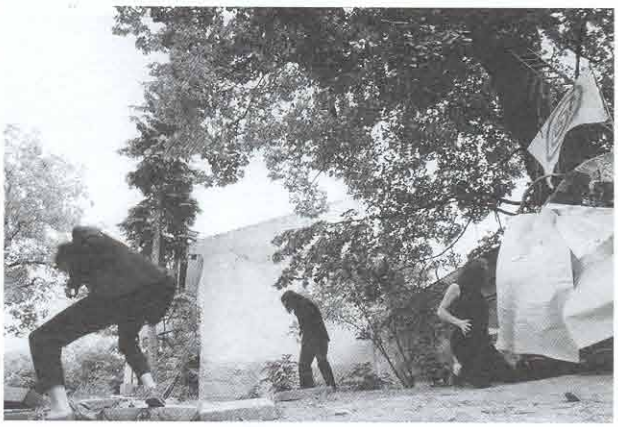
M. Murin: **Z festivalu Malý veľký tresk/ From the festival Small Big Bang.** 1989. Bratislava

8. Citát z autorského libreta akcie.
9. V rámci Visual Composition vznikajú mystické maľby individuálnych intuitívnych vesmírov, expresívne a procesuálno-gestické maľby Slnka a oblohy, akčné a gestické fotenie splnu Mesiaca a najjasnejšej hviezdy Sírius dlhou expozíciou na fotoaparáte, vytváranie textových inštrukcií pre akustické interpretácie, texty k inšpiratívnemu čítaniu a pod. Autor hovorí o tomto projekte ako o „akcii-opere", ktorá obsahuje koncept, ideu, akciu, fotografiu, maľbu, pohyb tela v priestore, ne-tanec, individuálne interpretovanú psychológiu a filozofiu, literatúru – text, experimentálnu onomatopoickú poéziu (Kukiko kandakara), akustickú hudbu i predstavu zvuku v mysli ako koncept, land-artovú inštaláciu, gesto aj individuálnu symboliku v ťažko racionálne definovateľnom rámci.

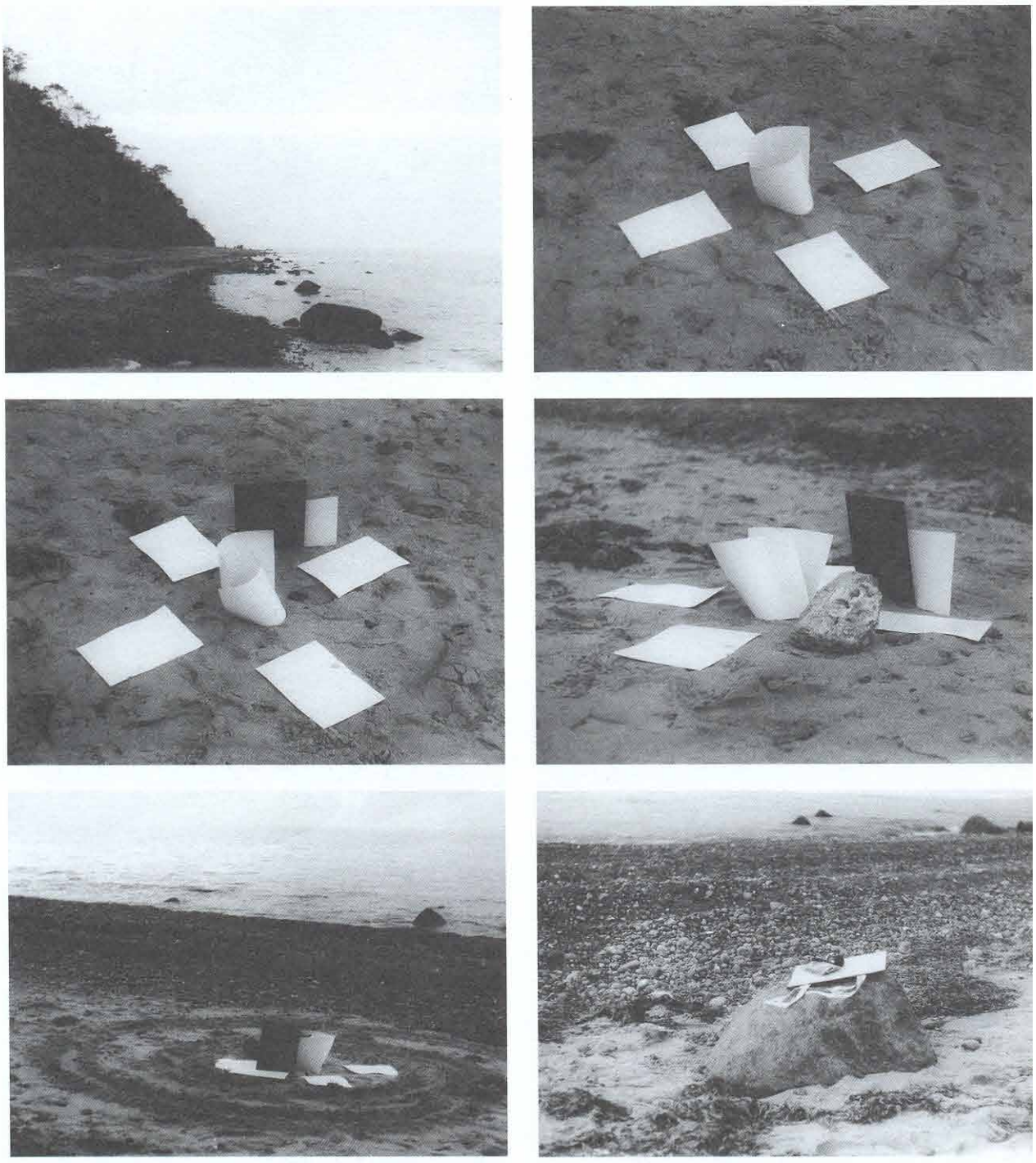


M. Murin a Spoločnosť pre šírenie a pestovanie patafyziky na Slovensku a na iných svetoch. /
Society for Spreading and Cultivating Pataphysics in Slovakia and Other Worlds:
**Mašina na miškovanie mozgov / Brainwashing Maschine.** 1989. Trnava





M. Murin a Spoločnosť pre šírenie a pestovanie patafyziky na Slovensku a na iných svetoch. /
Society for Spreading and Cultivating Pataphysics in Slovakia and Other Worlds:
**Mašina na miškovanie mozgov / Brainwashing Maschine.** 1989. Trnava



M. Murin: **Visual Composition.** 1987

M. Murin: **Visual Composition.** 1987

M. Murin: **Vták a vietor / Bird and Wind. Homage to Stockhausen.** 1988. Sovinec

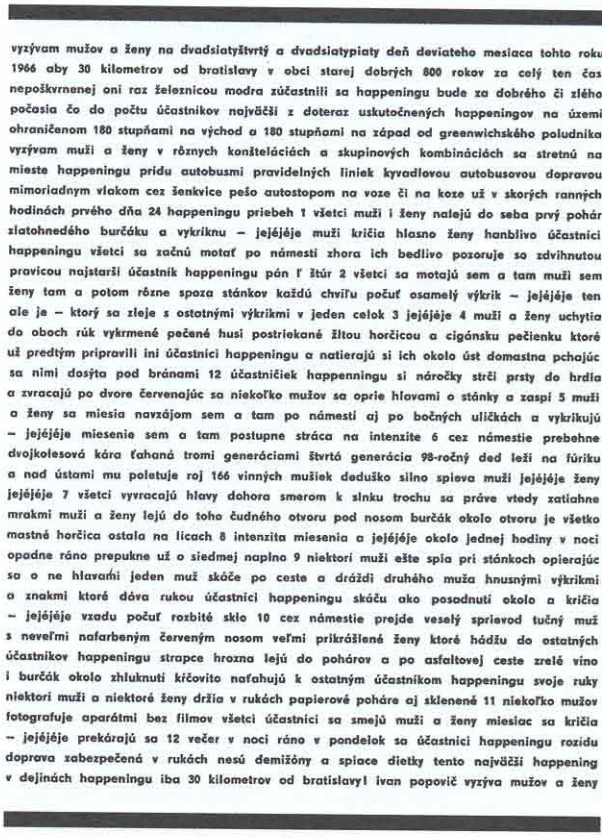
## Akcia ako médium v širších kontextoch

Ako sme už upozornili v úvode, akčné umenie bolo len jednou z oblastí alternatívneho prejavu, ktorý stál v opozícii voči štátom presadzovanej doktríne socialistického realizmu. Pôdorys alternatívy mal oveľa zložitejšie kontúry a jednotlivé „parcely" tendencií, ktoré tvorili jeho teritórium, často tesne súviseli, vrastali do seba, prípadne sa prekrývali. Jeho prirodzenú súčasť nepredstavovali len koncept či akcia, ale aj výtvarná tvorba, ktorá sa pridržala estetických princípov a kritérií tradičných disciplín, ako je maľba či sochárstvo. Nové časopriestorové vnímanie umeleckého diela, vplyv konceptuálneho umenia a jeho dôraz na podiel „idey", a napokon i akčný dej vyzdvihujúci subjekt umelca však už na prelome 60. a 70. zasiahli aj tieto oblasti umeleckého prejavu.

Ich syntetizujúcu reflexiu nájdeme v tvorbe predstaviteľov staršej generácie, najmä u Rudolfa Filu, Karola Barona, Michala Studeného, Ivana Štěpána, Miloša Urbáska, Mariana Čunderlíka, Václava Ciglera, Jozefa Jankoviča, Milana Dobeša, z mladších sa akčno-gestické prvky prelínajú s konceptuálnymi v tvorbe Ruda Sikoru, Mariána Mudrocha, Juraja Meliša, Miloša Lakyho a Jána Zavarského, Daniela Fischera, Otisa Lauberta, Petra Rónaia, Petra Kalmusa, fotografov Ľuby Lauffovej, Ľuba Stacha, Kamila Vargu a ďalších.

Navyše, konceptuálne a akčné umenie svojou otvorenosťou a empatiou voči rozmanitým výrazovým formám pomohlo odstrániť bariéry medzi výtvarným kontextom a ostatnými umeleckými i spoločenskými oblasťami, podnietilo interakciu medzi filozofiou, matematikou, ale i politikou a umením. K akčno-konceptuálnemu výrazu sa priklonili aj autori domovsky ukotvení v iných disciplínach alebo neprofesionáli. Už T. Štraus poukázal na význam ochotníkov amatérov z divadelného prostredia, literatúry, vedy, humanistiky. Za základný zmysel ich tvorby označil „skúšobné ohmatávanie nosnosti obklopujúceho ich prostredia a seba samých v ňom" a definoval ho pojmom „kontestácia".[1]

Okrem zriedkavého odbočenia z oblasti literatúry, ktoré predstavuje **Ivan Popovič** výzvou k účasti na happeningu vo forme prisvojenia si *Vinobrania* v Modre r. 1966, patria k autorom na pomedzí umeleckých disciplín najmä divadelní scénografi. Vzhľadom na počet tvorcov i špecifikum tejto problematiky viazanej na médium divadelnej scény, by si akčná scénografia zaslúžila samostatnú kapitolu (na čo v rámci tejto publikácie nie je dostatok priestoru) i zhodnotenie formou výstavnej prezentácie. Ako uvádza na túto tému vo svojej zasvätenej štúdii Dagmar Poláčková, táto sféra bola ovplyvnená okrem fluxusových aktivít, „najmä J. Cagea (všetko je divadlo a jeho okruhu" aj „artikulovanou akciou, naturalizmom, použitím tkaniny, zabaľovaním, odkrývaním a pod. environmentom (reflexiou miesta), eventom a performance... Z divadelných vzorov pôsobili predovšetkým vzory antiiluzívneho divadla B Brechta (scudzovací efekt), divadla krutosti A. Artauda (intenzita nonverbálnej výpovede) a nová tektonika formy v absurdnej dráme (kontrapunktickosť).[2] Okrem **Jozefa Cillera**


vyzývam mužov a ženy na dvadsiatyštvrtý a dvadsiatypiaty deň deviateho mesiaca tohto roku 1966 aby 30 kilometrov od bratislavy v obci starej dobrých 800 rokov za celý ten čas nepoškvrnenej oni raz železnicou modra zúčastnili sa happeningu bude za dobrého či zlého počasia čo do počtu účastníkov najväčší z doteraz uskutočnených happeningov na území ohraničenom 180 stupňami na východ a 180 stupňami na západ od greenwichského poludníka vyzývam muži a ženy v rôznych konšteláciách a skupinových kombináciách sa stretnú na mieste happeningu prídu autobusmi pravidelných liniek kyvadlovou autobusovou dopravou mimoriadnym vlakom cez šenkvice pešo autostopom na voze či na koze už v skorých ranných hodinách prvého dňa 24 happeningu priebeh 1 všetci muži i ženy nalejú do seba prvý pohár zlatohnedého burčáku a vykriknu – jejéjéje muži kričia hlasno ženy hanblivo účastníci happeningu všetci sa začnú motať po námestí zhora ich bedlivo pozoruje so zdvihnutou pravicou najstarší účastník happeningu pán ľ štúr 2 všetci sa motajú sem a tam muži sem ženy tam a potom rôzne spoza stánkov každú chvíľu počuť osamelý výkrik – jejéjéje ten ale je – ktorý sa zleje s ostatnými výkrikmi v jeden celok 3 jejéjéje 4 muži a ženy uchytia do oboch rúk vykrmené pečené husi postriekané žltou horčicou a cigánsku pečienku ktoré už predtým pripravili ini účastníci happeningu a natierajú si ich okolo úst domastna pchajúc sa nimi dosýta pod bránami 12 účastníčiek happenningu si nárečky strčí prsty do hrdla a zvracajú po dvore červenajúc sa niekoľko mužov sa oprie hlavami o stánky a zaspí 5 muži a ženy sa miesia navzájom sem a tam po námesti aj po bočných uličkách a vykrikujú – jejéjéje miesenie sem a tam postupne stráca na intenzite 6 cez námestie prebehne dvojkolesová kára ťahaná tromi generáciami štvrtá generácia 98-ročný ded leží na fúriku a nad ústami mu poletuje roj 166 vinných mušiek dedušku silno spieva muži jejéjéje ženy jejéjéje 7 všetci vyvracajú hlavy dohora smerom k slnku trochu sa práve vtedy zatiahne mrakmi muži a ženy lejú do toho čudného otvoru pod nosom burčák okolo otvoru je všetko mastné horčica ostala na lícach 8 intenzita miesenia a jejéjéje okolo jednej hodiny v noci opadne ráno prepukne už o siedmej naplno 9 niektorí muži ešte spia pri stánkoch opierajúc sa o ne hlavami jeden muž skáče po ceste a dráždi druhého muža hnusnými výkrikmi a znakmi ktoré dáva rukou účastníci happeningu skáču ako posadnutí okolo a kričia – jejéjéje vzadu počuť rozbité sklo 10 cez námestie prejde veselý sprievod tučný muž s neveľmi nafarbeným červeným nosom veľmi prikrášlené ženy ktoré hádžu do ostatných účastníkov happeningu strapce hrozna lejú do pohárov a po asfaltovej ceste zrelé víno i burčák okolo zhluknutí kŕčovito naťahujú k ostatným účastníkom happeningu svoje ruky niektorí muži a niektoré ženy držia v rukách papierové poháre aj sklenené 11 niekoľko mužov fotografuje aparátmi bez filmov všetci účastníci sa smejú muži a ženy miesiac sa kričia – jejéjéje prekárajú sa 12 večer v noci ráno v pondelok sa účastníci happeningu rozídu doprava zabezpečená v rukách nesú demižóny a spiace dietky tento najväčší happening v dejinách happeningu iba 30 kilometrov od bratislavy! ivan popovič vyzýva mužov a ženy

I. Popovič: **Vinobranie / Vintage.** 1966

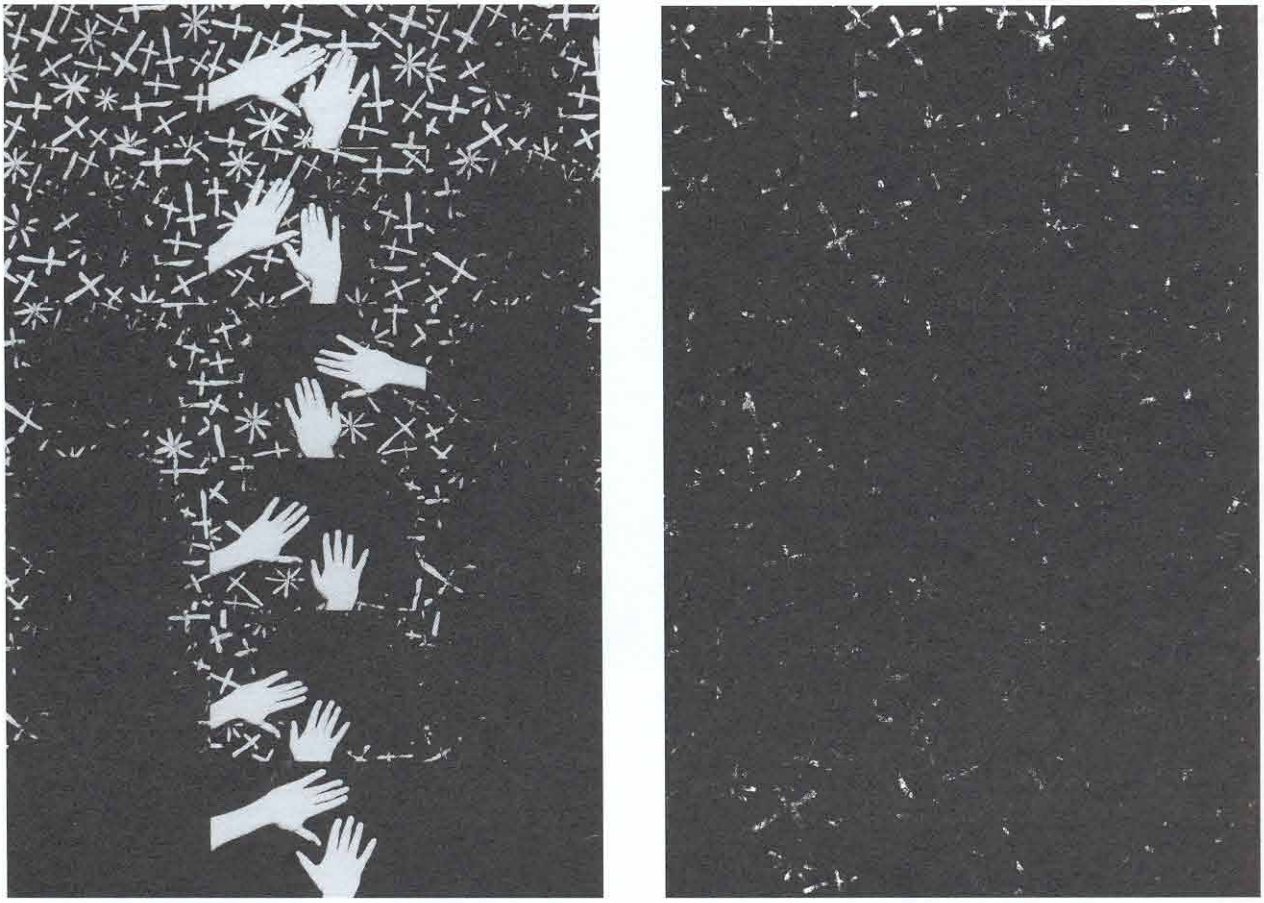
a **Jána Zavarského**, ktorí sa stali v 80. rokoch predstaviteľmi akčnej scénografie realizovanej prevažne v Divadle na Provázku v Brne, a sú známi z hľadiska výtvarného kontextu,[3] sa k akčnej scénografii podľa D. Poláčkovej „priklonila celá jedna generácia": Jaroslav Malina, Miroslav Melena, Ján

1. ŠTRAUS, T: Umenie kontestácie a kontestácia umenia. In: VŽ, 35, 1990, č. 9, s. 17-26.
2. POLÁČKOVÁ, D.: Scénografia. In: RUSINOVÁ, Z. a kol. Kat výst. Umenie 20. storočia. Dejiny slovenského výtvarného umenia. SNG, Bratislava 2000, s. 246.
3. Ako upozornil už Tomáš Štraus: „Jozef Ciller pri príležitosti 6. ročníka Festivalu politickej piesne v Martine r. 1978 nechal natiahnuť 900 m dlhý transparent, ktorý sa ťahal cez stromy, ploty, piliere "obalil koncertnú budovu a končil na javisku divadla." ŠTRAUS, T.: C. d., s. 17-26.
4. Pozri bližšie: POLÁČKOVÁ, D.: C. d., s. 246-248.

Dušek, Štefan Hudák, Tomáš Berka, Mona Hafsahlová, Milan Ferenčík a ďalší.[4]

Ján Zavarský spolu s Milošom Lakym, s ktorým sa spoznali ešte na ŠUP-ke, vytvorili autorskú dvojicu a neskôr ako vysokoškoláci začali spolupracovať s divadlom. Podľa Zavarského vlastných slov spoločne „urobili prvé návrhy kostýmov pre hru *Don Juan*, ktorú režíroval vtedy tiež ešte študent Blaho Uhlár. Išlo o experiment s nafukovacími kostýmami, ktoré boli inšpirované Oskarom Schlemmerom, jeho metafyzickými postavami *Triadického baletu*." [5] Obaja, Laky i Zavarský, najmä konceptuálnymi aktivitami, priamo zasiahli aj do sféry výtvarného umenia.[6]

S experimentálne orientovaným Lakym a Zavarským úzko spolupracoval aj výtvarník **Rudo Sikora**. Zbližovalo ich nielen spoločné generačné nekonformné stanovisko, ale najmä záujem o exaktné metódy a prepojenie vedy a umenia. Sikora patril k hlavným organizátorom 1. otvoreného ateliéru [7] r. 1970, podujatia nastupujúcej mladej generácie, ktoré z odstupu pripomína akýsi mýtický míľnik, „rázcestie" nášho alternatívneho prejavu. Z tohto pohľadu nebol 1. otvorený ateliér len priateľským stretnutím a vôbec už nie výstavnou prezentáciou diel v tradičnom slova zmysle. Bol živým dianím, svojho druhu kolektívnou akciou - tvorivou udalosťou - ak chápeme akciu v duchu V. Čihákovej-Noshiro ako „tvorbu, ktorá sa deje vždy ako vzťahovanie sa na celok života"... ako umenie, ktoré vždy chodilo so svojou kožou na trh." [8] Zišli sa na ňom autori, z ktorých viacerí sa zúčastnili aj na iných teamworkových akciách a kolektívnych happeningoch v r. 1970, počínajúc *Festivalom snehu*, *Činnosťou v piesku a blate* na Dunajskom ostrove, *Snúbením jari* a končiac vianočným *Gaudium et Pax*. 1. otvorený ateliér ponúkal nový model prezentácie tvorcov, ktorý sa ujal ako efektívna forma vzájomnej komunikácie „spriaznených duší" i ako možnosť prežiť pokiaľ možno zodpovedne a eticky obdobie normalizácie. Na základe pozvania k účasti sa tu v priamej konfrontácii ocitli kreácie tých predstaviteľov umenia 60. rokov, ktorí mali čím osloviť svojich nasledovníkov i nové výrazové polohy generácie mladších. K nej patril aj začínajúci Rudo Sikora, autor smerujúci od maľby ku konceptu, s narastajúcim záujmom o fotografiu a fotomontáž. Hoci má akcia v jeho tvorbe viac-menej okrajové miesto, v rámci Adamčiakovej vianočnej výzvy *Pax et Gaudium* koncom r. 1970 realizoval svoj individuálny príspevok pod názvom *Z mesta von I*. V tejto prechádzke symbolicky demonštroval odchod zo „špinavého" mesta do čistej prírody. Deväť ráz sa zastavil a na určitých miestach obradne urobil na snehu 3-metrové šípky, ktoré vždy vyznačovali smer



R. Sikora: **Cyklus Dotyky - Osud naopak / Cycle Touches - Destiny the Other Way Round.** 1980

5. Pozri bližšie: Biely priestor v bielom priestore. In: Profil, 2, 1992 s. 2-3.
6. Ján Zavarský v trojici s M. Lakym a S. Filkom sú aj autormi známeho manifestu a výstavy *Biely priestor v bielom priestore* v r. 1973-1974, ako dvojica sú autormi projektu *Antropomorfické merania* 1972-1973, participovali aj na konceptoch *Čas I*, *Čas II*, *Symposion I*. Po smrti M. Lakyho r. 1975 vydal J. Zavarský spolu s ďalšími výtvarníkmi *Symposion II - In memoriam Miloš Laky*.
7. 1. otvorený ateliér sa konal v rodinnom dome R. Sikoru na Tehelnej ul. 32 v Bratislave 19. novembra 1970. Zúčastnili sa ho: M. Adamčiak, P. Bartoš, V. Cigler, R. Cyprich, M. Dobeš, V. Jakubík, J. Koller, V. Kordoš, I. Kríž-Vyrubiš, M. Mudroch, O. Laubert, J. Meliš, A. Mlynárčik, R. Sikora, I. Štěpán, D. Tóth, M. Urbásek, J. Želibská). Pozri bližšie publikáciu: 1. otvorený ateliér. SCCA, Bratislava 2000.
8. ČIHÁKOVÁ-NOSHIRO, V.: Performance jako morální postoj. In: Ateliér, 11. 6. 1990, č. 12, s. 6.

dymovnicu. Všetci prítomní si zložili masky a porozkladali ich do snehu pomedzi odvíjajúce sa dymy. Nasledovalo tiché sústredenie sa na okamih trvania, zviditeľňovanie predstáv a úvah podporené magickou intervenciou farebných dymov pomedzi vertikály stromov.

Hoci v tvorbe ďalšieho z participantov 1. otvoreného ateliéru **Otisa Lauberta** nie je akcia hlavným médiom tvorby, už od r. 1970 sa zúčastňoval niektorých kolektívnych akcií (Bartošovej *Činnosti v piesku a blate*, bytových i exteriérových podujatí D. Tótha - divadlo *Pomimo*, Posuny, Meluzinovho *UFOtbalu* atď). Pre *Posun* r. 1984 s témou *Mýtus*, sa rozhodol uskutočniť búranie „mýtu o sebe" ako o abstinentovi a nefajčiarovi. V deň *Posunu* si zapálil cigaretu a pil alkohol. Ako častý aktívny participant *Majstrovstiev Bratislavy v posune artefaktu* sa pohyboval v prostredí presýtenom nielen výtvarno-estetickými kritériami „filovcov", ale aj akčno-konceptuálnymi podnetmi anti-umeleckých a ne-

O. Laubert: **Gašparko / Punch.** 1988. Bratislava

umeleckých trendov. Z tohto „pomedzia" vyrástli aj jeho performance (*Šaman - Interpretácia predkolumbijskej sochy*, 1988, *Gašparko* - interpretovanie detskej hračky, 1988). Tvorili živú súčasť časovo limitovaných súkromných prezentácií, ktoré Laubert ako prívrženec alternatívneho výtvarného prejavu v druhej polovici 80. rokov organizoval u seba v byte, vo „Filiálke Guggenheimovho múzea", kde vystavoval okrem svojich prác i diela iných priateľov výtvarníkov.

Participáciou na viacerých happeningoch (V. Kordoša, D. Tótha, V. Havrillu a pod.) - jednak ako účastníčka, jednak často aj v úlohe dokumetaristu - sa k sfére akcie v niektorých kreáciách posunula aj fotografka **Ľuba Lauffová**, ktorá už na svojej prvej individuálnej výstave r. 1978 v GCM demonštrovala svojské, neagresívnym feminizmom poznačené videnie s dôrazom na poeticko-surreálnu transformáciu obrazu dievčaťa-ženy. Pre Posuny vytvorila niekoľko kreácií pohybujúcich sa na pomedzí inscenovanej fotografie a akčnej maľby (najmä v spolupráci s D. Tóthom), evidentne ponorených do analýzy média fotografie ako takej. Najakčnejší medzi nimi je *Akt vo vode* - interpretácia diela Ch. Westona (1979) ako poetická intervencia do zápasu hráčov vodného póla. Lauffová pustila na hladinu bazéna medzi hrajúcich mužov fotografiu aktu mladého dievčaťa v životnej veľkosti a zapojila aktérov póla do manipulácie s ňou. Akcia umožňovala Lauffovej uviesť do pohybu, vlastne „vdýchnuť život" inak nehybnému fotografickému obrazu, „pustiť ho z ruky" a ponechať ho vlastnému osudu. Aj jej ďalšia akcia pod názvom *Tanec* (1986) zachytávajúca v postupných sekvenciách obradný pohyb baletky okolo noža zapichnutého do štrku na brehu jazera (jednoznačný falický symbol) je metaforickým príbehom o vzťahu muža a ženy. Napriek tomu, že v nej autorka kombinovala fotografickú montáž a snímanie živého pohybu, môžeme spolu s Rudom Filom konštatovať, že „odmietnutie technicizmu chráni Lauffovej poetiku", a hoci tá ani „zďaleka nevykazuje netýkavkovitú krehkosť, predsa len pôsobí nesmierne žensky." [11]

Ako sme už spomínali, aktívnym účastníkom, ale aj iniciátorom niektorých akcií bol aj výtvarný teoretik **Radislav Matuštík**. Popri spolupráci s A. Mlynárčikom (*Hommage et Gloire à Rousseau*, 1978, *Argillia*) v rokoch 1977-1984 vytvoril spolu v Pavlom Breierom a Petrom Horváthom zoskupenie BAHAMA (podľa začiatočných písmen participantov), ktoré realizovalo sériu akčných a konceptuálnych pieces. Patrilo k nim aj *Odhalenie na Kupeckého ul. 13* z r. 1978, akcia na počesť A. Mlynárčika a jeho konceptu *Argillie*. Peter Horváth a R. Matuštík sa na plošine mestského opravárenského auta dali zodvihnúť k bytu A. Mlynárčika, ktorý ich v kostýme aristokrata čakal v okne. Obaja mu podali dosku s fotografiou „umiestenia pamätnej tabule" (A. M. v rytierskom brnení v podobe epitafu) na búdku pre nádoby na smetie na druhej strane domu. Z akcie fotografovanej P. Breierom vzniklo leporelo, ktoré bolo najčastejšou formou dokumentácie skupiny BAHAMA.

Ako teoretik i aktér sa Matuštík podieľal na založení akčného zoskupenia *Terény* I - V (1982-1985). Zo začiatku 80.

Ľ. Lauffová: **Akt vo vode / Act in the Water.** 1979

11. FILA, R.: Úvod v kat. výst. Ľuby Lauffovej a Vladimíra Kordoša. Bratislava 1986, nepag.

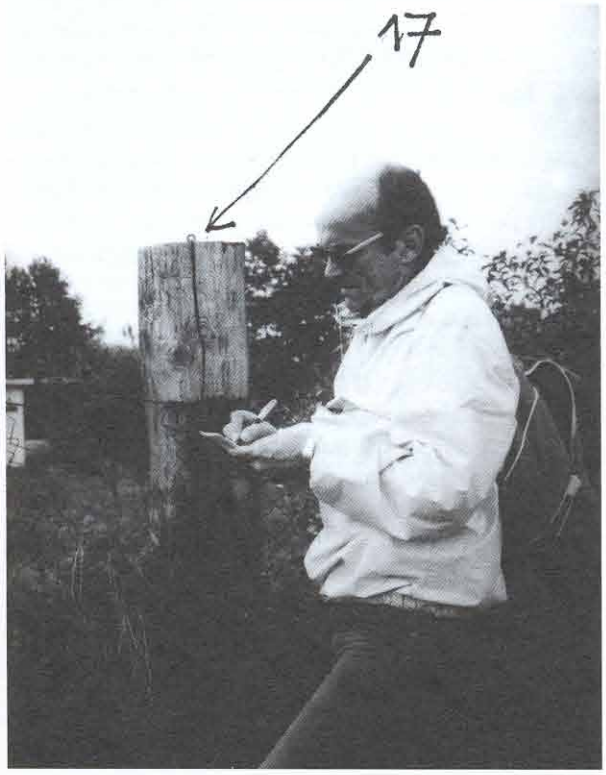
rokov pochádzajú jeho akcie *Staking of the Claim*, 1982 (vytyčovanie kolíkov v teréne za Borinkou) a *Crossing*, na ktoré vyzval k participácii P. Meluzina. Zaujímavý je najmä *Crossing* (1982), ktorý bol na Posune z r. 1980 prezentovaný ako *Pocta Y. Kleinovi*. Posun od Kleinových *Antropometrií*, pomaľovaných ženských tiel otláčaných na biele plátno, realizoval Matuštík za účasti P. Breiera a R. Sikoru vo forme „výtvarného" vyznačenia prechodu cez cestu, pričom tradičnú „zebru" nahradili siluetami vlastných obstrekávaných oblečených ležiacich tiel. V súvislosti s touto zdanlivo nevinnou akciou treba opäť poukázať na nebezpečenstvo spojené s akýmkoľvek „nedovoleným" činom na verejnosti v období totality a na možné postihy, ak by ich „na štátnej vozovke" pri nezvyčajných úkonoch pristihli vtedy vždy bdelí a ostražití ochrancovia Štátnej bezpečnosti.

Ako sme už spomínali, v podhubí alternatívnej scény sa v druhej polovici 70. rokov vytvorili skupiny aktivistov, ktoré zahŕňali nielen umelcov, ale aj neprofesionálov prichádzajúcich z iných disciplín. Podobné zoskupenia sa objavovali v tom čase aj v iných východoeurópskych krajinách (v Poľsku, Maďarsku - napr. *Studio Vajda Lajos - VLS* v Szentendre v Maďarsku). Dochádzalo k tesnému prelínaniu kultúrneho alternatívneho pohybu a politického disentu, ktorý bol podnecovaný najmä kontaktmi s pražskými chartistami.[12]

V rámci zoskupení predstaviteľov alternatívneho umenia 70. a 80. rokov najmä okruhu okolo J. Budaja, V. Havrillu, R. Cypricha, I. Kalného predstavoval dôležitú osobnosť **Tomáš Petřivý**. Do Bratislavy prišiel okolo r. 1978 z Prahy, kde na FAMU študoval dramaturgiu, ale školu musel opustiť. Ako človek aktívne angažovaný v politickom undergrounde, ktorého po Charte 77 niekoľko ráz zatvorili, si v okruhu bratislavskej alternatívy rýchlo získal priateľov a prirodzený rešpekt. Mal hlavný podiel na rozširovaní samizdatovej literatúry z Čiech na Slovensko, bol duchom a nekompromisným iniciátorom diskusií týkajúcich sa politickej revolty a alternatívneho umenia (akcie s písomnou výzvou *Skúste ma mať radi!* na Karlovom moste v Prahe, *Mletie mäsa*, alebo *Pokus o dohovor*, 1980). V r. 1986 počas Veľkej noci urobil sériu akčných inštalácií v uliciach Bratislavy. Symbolicky príznačne vyznel najmä lavór s vodou, uterák a mydlo položené na schodoch Justičného paláca. Z Petřivého performances sa nezachovala takmer nijaká dokumentácia - okrem svedectiev ľudí, ktorí sa s ním stretávali. Keďže bol viac ráz väznený a neustále prenasledovaný ŠTB, rozhodol sa r. 1986 dobrovoľne ukončiť svoj život.

Okrem Jozefa Schöttla (Pepa), Vladimíra Archleba (Rachela), ktorých sme spomínali v súvislosti s činnosťou Jána Budaja a jeho *DSIP*, zasiahol do umenia akcie aj **Gabriel Ariel Levický**, inak aj spolu-organizátor tzv. „lietajúcej univerzity" - cyklu utajovaných prednášok[13] a výstavy výtvarného umenia v prázdnom bazéne kúpaliska Lido v bratislavskej Petržalke. V súvislosti s happeningom treba spomenúť jeho *Prvý a posledný snehový deň* v Bratislave (1978), keď na Hviezdoslavovom nám. pred SND inicioval vyrábanie umelého snehu zo všetkých materiálov pripomínajúcich sneh (bielok, krém na holenie, šľahačka a pod.), ktoré prítomní hádzali na figuríny rozvešané po stromoch. Organizovaná „umelá" akcia splynula s ozajstným prírodným dejom, lebo „medzitým začal padať skutočný sneh a zavŕšil ich provokáciu prírody." [14]

Z okruhu neprofesionálov vyšli aj aktivity **Petra Kalmusa**, autora, ktorý vstúpil do povedomia akčnej scény najmä v 80. rokoch. Pri koncipovaní výstavy Umenie akcie v SNG reagoval Kalmus na výzvu o predložení dokumentácie svojich prác



R. Matuštík: **Staking of the Claim.** 1982

12. Pozri bližšie: ARCHLEBOVÁ, T.: Podzemná univerzita v Bratislave. In: KŽ, 2, 2001, č. 14.

rozsiahlym zoznamom príspevkov, ktoré siahali až do začiatku 70. rokov a v našom kontexte zatiaľ teoreticky reflektované neboli. Autor tvrdí, že sú späté cez košicko-pražské kontakty najmä s pražskou undergroundovou scénou, žiaľ, k mnohým z nich chýba adekvátne svedectvo.[15] Niekoľko fotografií predložil autor ku kolektívnym happeningom inšpirujúcim sa najmä textami Aktualu, ktoré vznikali od r. 1972 ako „rekonštrukcie pôvodných situácií", na ktorých sa podieľal. Jednou z nich bola akcia *Živé stromy* (Smetanove sady, Olomouc, 1972), ktorá nasledovala asi hodinu po voľnej kolektívnej interpretácii idey Knížákovej akcie *Držme pohromade* (Olomouc). Pri týchto akciách používali zúčastnení minimálne množstvo rekvizít, ich dominantou bol nekonformný výzor. Ako Kalmus uvádza, takmer všetci participanti sa stali členmi Jazzovej sekcie.

Podľa osobnej „výpovede" P. Kalmusa r. 1973 reagoval na postrelenie (*Shooting Piece*) Chrisa Burdena z r. 1971 a chcel ho v tomto existenciálne motivovanom sebazraňujúcom geste nasledovať. Rozhodol sa, že si dá na dlaň vyryť ďalšiu čiaru života, vlastne „čiaru smrti", ktorú mu údajne, nožíkom realizoval v Prahe Pavol Macháček. K akcii, žiaľ, chýba priame svedectvo ďalšej osoby i fotografická dokumentácia.[16] Ak by sme sa rozhodli Kalmusovo tvrdenie akceptovať, znamenalo by to, že jeho sebazraňujúco motivo-

P. Kalmus: **Živé stromy / Living Trees.** 1972. Olomouc

vaný rituál (i keď realizovaný inou osobou) vznikol časovo skôr ako Štemberove performances testujúce hraničné fyzické možnosti tela *Endurance Tests* (1973–1974), jeho *Narcis* (1974), ale najmä *Spanie na strome*, či *Štepenie* (1975), kde sa objavuje zranenie alebo jeho možnosť (ku ktorým existuje fotodokumentácia).

Od začiatku 80. rokov realizoval Kalmus v revoltujúcom duchu niekoľko akčných, už dokumetovaných inštalácií (napr. *Pomník Lennonovi*, 1981; *Balenie Gottwalda*, 1989, Košice; *Pomník konca humanizmu* – festival Malý veľký tresk, 1989, Bratislava) a mail-artových posolstiev (pri ktorých používal ako médium vlastnú krv). V tom čase vznikol aj pôvodný koncept performance *Action Sgrafito*, realizovaný za asistencie Anny Bartuszovej v prešovskom UND (r. 1987). Počas niekoľkých pokusov vytvoriť grafické štočky skákaním, obutý v korčuliach; po rôznych materiáloch (plech, drevo, lino, PVC) objavil svoju autorskú techniku „action sgrafito". Na tvrdý podklad naniesol niekoľko vrstiev latexových alebo akrylových farieb a dynamickými pohybmi, ktoré sú pre korčuľovanie prirodzené, sa postupne odkryli jednotlivé vrstvy. Táto technika mu umožňovala vytvoriť veľkorozmerné expresívne reliéfne obrazy (repríza M-klub Košice, 1989).

V rokoch 1985–1989 zrealizoval Kalmus v spolupráci s Kamilom Vargom niekoľko spoločných foto-akcií a situácií (*Sliedič, Živý strom, Kratšie ako sekunda* a pod.). Jednou z nich je akcia *Plavba československým morom* (Košice, 1985), ktorá vznikla spojením dvoch samostatných projektov: Vargovej *Cesty z Košíc do Prahy* (zaplavenie kaluže v tvare československej mapy a na nej plávajúca lodička) a Kalmusovej *Prémie pre Gjana a ostatných* (autor pláva v železnom kontajneri na stavenisku v centre Košíc). Kalmus požiadal Vargu, ktorý obe časti fotografoval, aby ich spojil dvoj-expozíciou, čím vznikla nová „situácia" – *Plavba československým morom*.[17]

Koncom 80. rokov sa k akčnému umeniu priklonil aj **Peter Rónai**, inak duchom výrazný konceptualista, ktorého výtvarné počiatky sú späté s fotomontážou a maľbou. V r. 1989 realizoval na festivale experimentálneho umenia v Nových Zámkoch performance *Čierna diera*, ktoré bolo zamerané na osvojenie si udalosti. V čase rozhlasového vysielania Melodické nokturno reagoval na komerčnú hudbu vŕtaním – vŕtačkou Black and Decker: navŕtal diery do rozličných predmetov (hodiny, kalendár, hračky, šachovnica), ktoré v závere diania po cca 25 minútach rozdal prítomným účastníkom. Performance nezaprie typickú Rónaiovskú iróniu, permanentné spochybňovanie „ontologického charakteru" umenia, autor stále akoby kládol otázniky o opodstatnenosti jeho existencie, akcent intelektuálnej trpkosti, mnohoznačnej symboliky na hranici tautologického zavádzania diváka. Na hranici konceptu a akcie oscilovalo jeho *12 minút zo svojho života* (1989). Aj tu sa prejavil dôraz na každodennosť, ba až sakralizáciu všednosti, na moment zábavy, náhodu, absurdnú pointu bez koncentrovaných úvah či pátosu kontemplácie. Možno povedať, že Rónaiov konceptuálny potenciál sa „prelial" do akčného vlastne až v performances realizovaných v spolupráci s Júliusom Kollerom v rámci *Novej vážnosti* r. 1990.

V rámci individuálneho bytového performance sa angažoval od druhej polovice 80. rokov **Ivan Hrmo**, výtvarník ktorého akčná tvorba sa naplno rozvinula v 90. rokoch. V sebareflexívnej rituálno-mimetickej *Izolácii zmyslov* (1988) využil predmety, pomocou ktorých zosilňujeme svoje zmysly alebo sa usilujeme vylepšiť svoj image (slnečné okuliare, ďalekohľad, rukavice, čiapka, štipec, lievik). Hrmo obradne vyčlenil všetky svoje zmysly (zrak, sluch hmat, čuch, chuť, rovnováhu, reč) tak, že si pomocou týchto predmetov i vlastných prstov upchával a prikrýval zmyslové orgány, cez ktoré človek získava vonkajšie podnety (a dostával sa tak nielen do izolá-

13. Na projekte prednášok lietajúca (podzemná) univerzita, ktorý vznikol podľa vzoru pražských disidentských prednášok (najmä Patočkova univerzita v Prahe, seminár Milana Jelínka v Brne) spolupracovali s G. Levickým aj Ján Budaj, Júlia Kalinová a konali sa v rodinnom dome manželov Karola a Sone Řihovských v Rači. „Prvá prednáška (M. Šimečka)... sa týkala medzinárodného terorizmu... druhá... bola o Charte 77 (M. Kusý)... tretia a posledná prednáška o ruskom konštruktivizme od T. Štrausa bola mimo Rače, v centre SZM na Pasienkoch...". Pozri bližšie: In: ARCHLEBOVÁ, T.: C. d.
14. Ibidem.
15. Napr. Košičanka Mária Dorčáková a Petr Ragan, huslista z Olomouca, ktorí obaja podpisali Chartu 77 a žili v Prahe. Kalmus s nimi realizoval happening *Svadobná veselica*. Spolupracoval aj s hudobnými skupinami *Umělá hmota* a *Dr. Prostředlo Band*. S Petrom Raganom autor podľa vlastných slov realizoval akcie *Nácvik spartakiády*, *Fontána*, *Kúpte si lós*, *Vztyčovanie vlajky* a pod., nasýtené zreteľnou proti režimovou symbolikou.

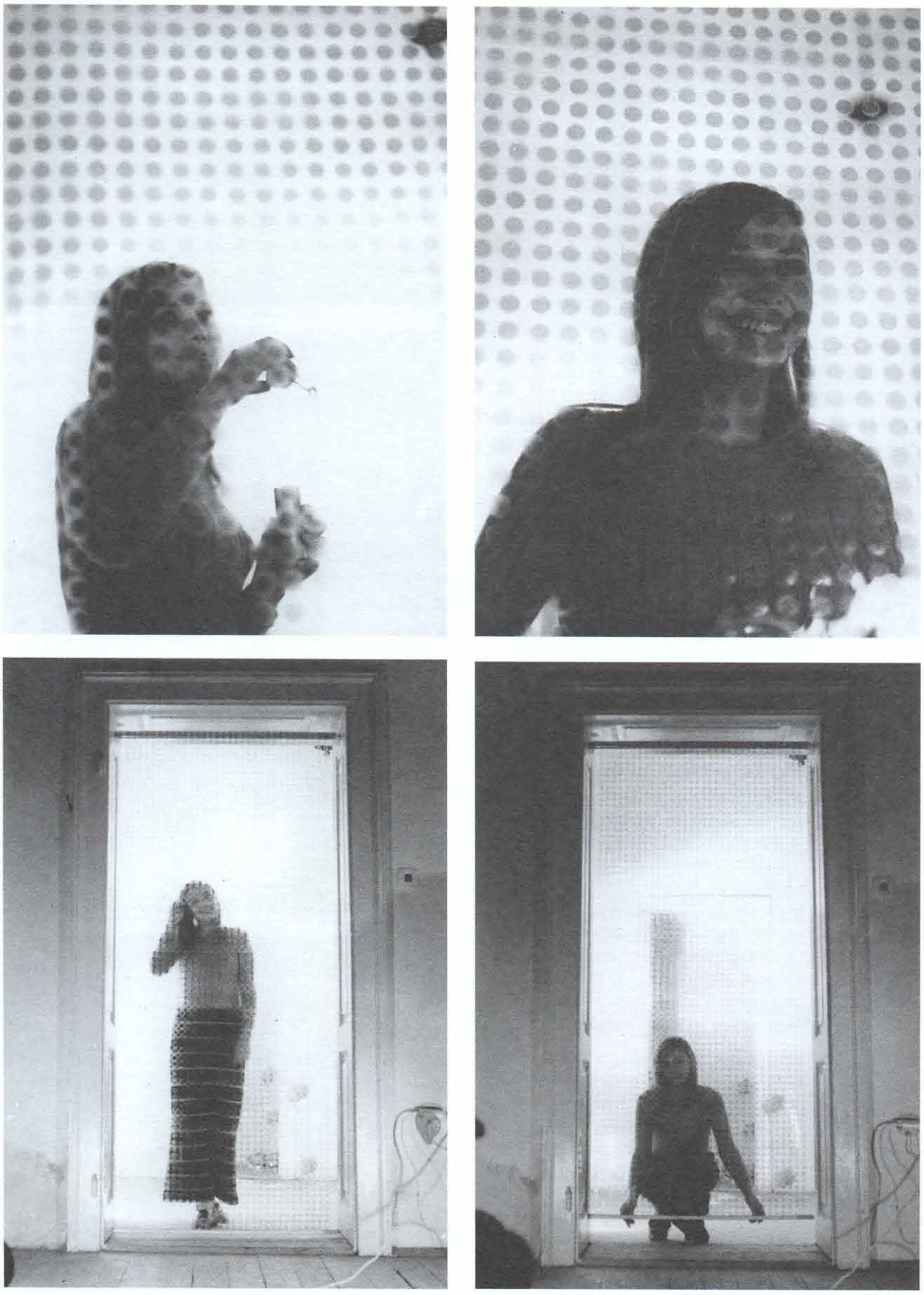
cie od sveta, ale i do izolácie seba od každého zo svojich zmyslov) a vzápätí ich naopak, odhalil a expresívne „otvoril" ako voľné „prístupové cesty". Testačné prvky sa objavili aj v jeho lezení po strmej skalnej stene v privátnej, fotograficky zdokumentovanej akcii *Cesta námesačných* (1981), ktorú by sme mohli ponímať ako existenciálnu metaforu ľudského vzostupu a prípadného pádu.

Dňa 27. 11. 1989 sa uskutočnil kolektívny happening fotografa **Ľuba Stacha** pod názvom *Pridajte ruku* (v spolupráci s Petrom Rónaiom) v podchode na Mierovom námestí v Bratislave. V akcii Stacho vyzýval okoloidúcich k aktívnej účasti na generálnom štrajku, k tomu, aby symbolicky pripojili svoju ruku a stali sa tak spoluautormi výtvarného diela, ktoré bude dokumentovať jednotu týchto dní. Happening, ktorý vo svojom viacvýznamovom posolstve symbolizoval okrem iného jednotu a potrebu „tlačiť" a vydržať, aby výsledné spoločné dielo bolo kvalitné, apeloval na ľudí: „namočte svoju ruku v miske s vývojkou a pritlačte ju na citlivú vrstvu fotopapiera (minimálne 1 min.), keď uvidíte, že začal proces pôsobenia a vznikol Váš autentický otlačok, odtiahnite ruku, v pripravenej teplej vode si môžete umyť ruku od vývojky." Stacho v tomto socio-politicky motivovanom happeningu nadviazal na niektoré svoje aktivity počas totality, mail-artové práce a najmä na organizovanie bytových výstav osobností alternatívneho umenia (Galéria v paneláku, 1983–1989).

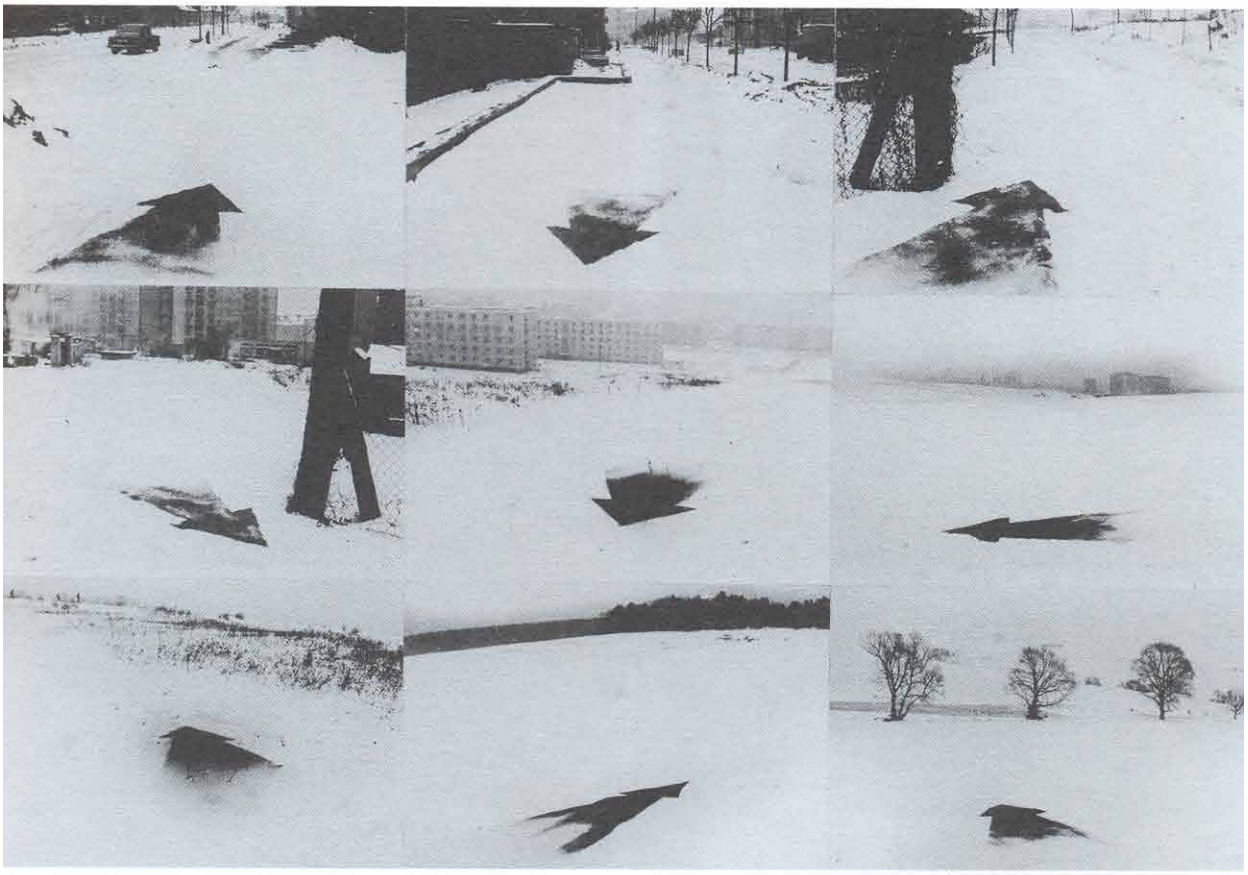
Z búrlivej atmosféry revolučných udalostí r. 1989 sa bezprostredne zrodila aj hromadná akcia *Ahoj Európa*, ktorú podnietili **Ladislav Snopko**, **Martin Bútora** (v spolupráci s J. Budajom). Týždeň pred podujatím oznámili na veľkom mítingu na námestí v Bratislave títo aktívni činitelia Verejnosti proti násilu, že 10. 12. umožnia všetkým občanom mesta výlet do rakúskeho Hainburgu a požiadali vtedy ešte totalitnú vládu, aby zrušila „železnú oponu". Uprostred Dunaja kotvila vtedy loď, na brehoch boli mikrofóny spojené s ňou vysielačkami a ktokoľvek mohol hovoriť z jedného alebo druhého brehu Dunaja. Dunaj prestal byť riekou, ktorá národy delí, stal sa riekou, ktorá ich spája. Akcia, ktorá pokračovala neskôr pochodom na hranice, prestrihávaním ostnatých drôtov, prerástla v konkrétny politický čin. Naplnila a završila sa tak veľká ambícia umenia akcie, stať sa kolektívnou a zrásť so životom, zotrieť hranice medzi ním a umením. Pretože ako to v jednom zo svojich textov k vernisáži pekne sformuloval maliar Rudo Fila: napokon akcia je aj „výrazom boja so strachom zo samoty, podobne, ako bežne výtvarník musí vybojovať boj so strachom z prázdnoty papiera, plátna či priestoru."

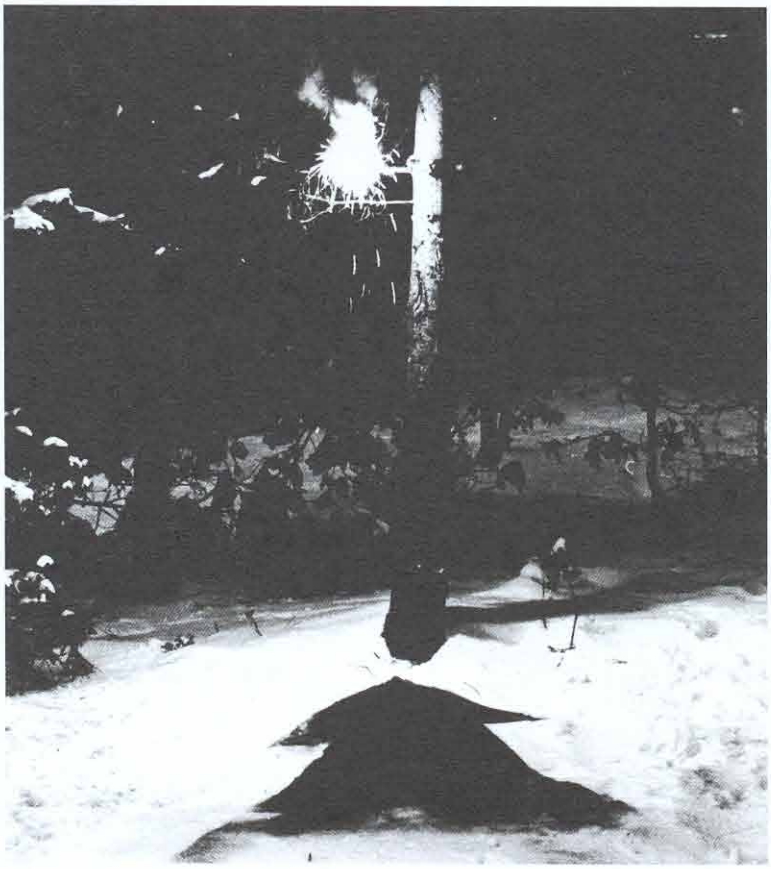
L. Snopko, M. Bútora, J. Budaj: **Hello Europe!** 1989. Bratislava – Hainburg

16. Podľa Kalmusovho osobného rozprávania Pavel Macháček (tiež signatár Charty 77) rez nožom prehnal, prerezal mu všetky žily a šľachy v dlani, takže Jozef Sivák mu rýchlo ruku hore stiahol, aby zastavil krvácanie. Ako svedectvo Kalmus predložil výpis z registračnej knihy chirurgického oddelenia nemocnice na Bulovke, potvrdenie ošetrujúceho lekára, ktorý mu hlboko, takmer na kosť rozrezanú ruku zašíval. Žiaľ, spôsob ako k zraneniu prišlo, tento výpis neuvádza.
17. Spomínané akcie boli koncipované pre albumový projekt (1985), ktorého koordinátorom bol Miro Švolík. Premiéru mali na jednodňovej privátnej výstave v pražskom ateliéri Kataríny Kissoczyovej.

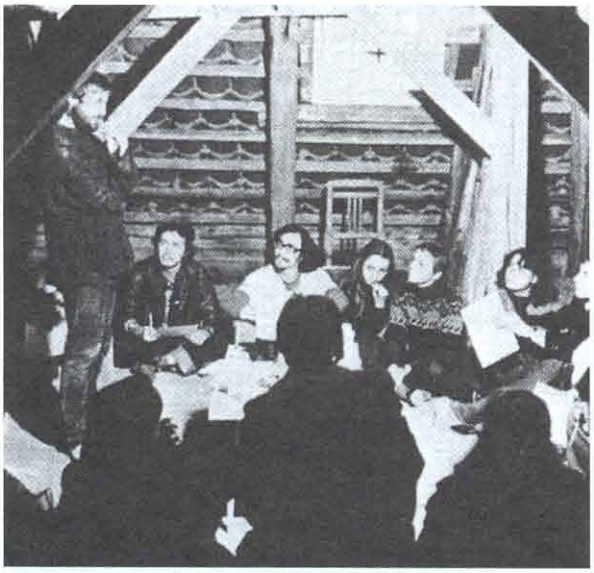


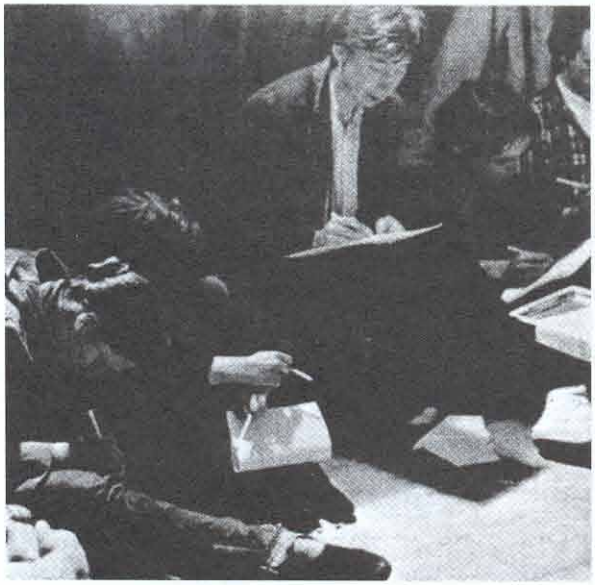
V. Jakubík, V. Kordoš, M. Mudroch: **Pocta Lichtensteinovi / Homage to Lichtenstein.** 1970



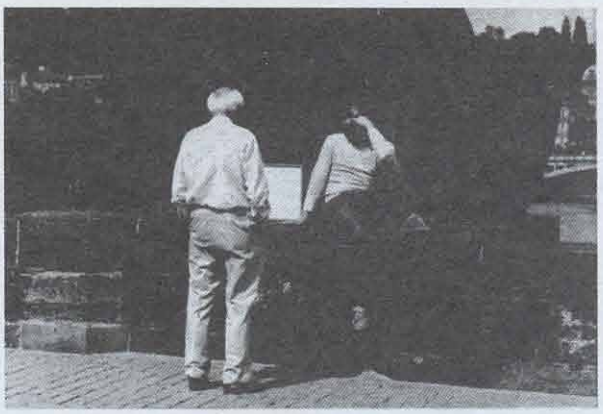


R. Sikora: **Z mesta von / Away from the City.** 1970





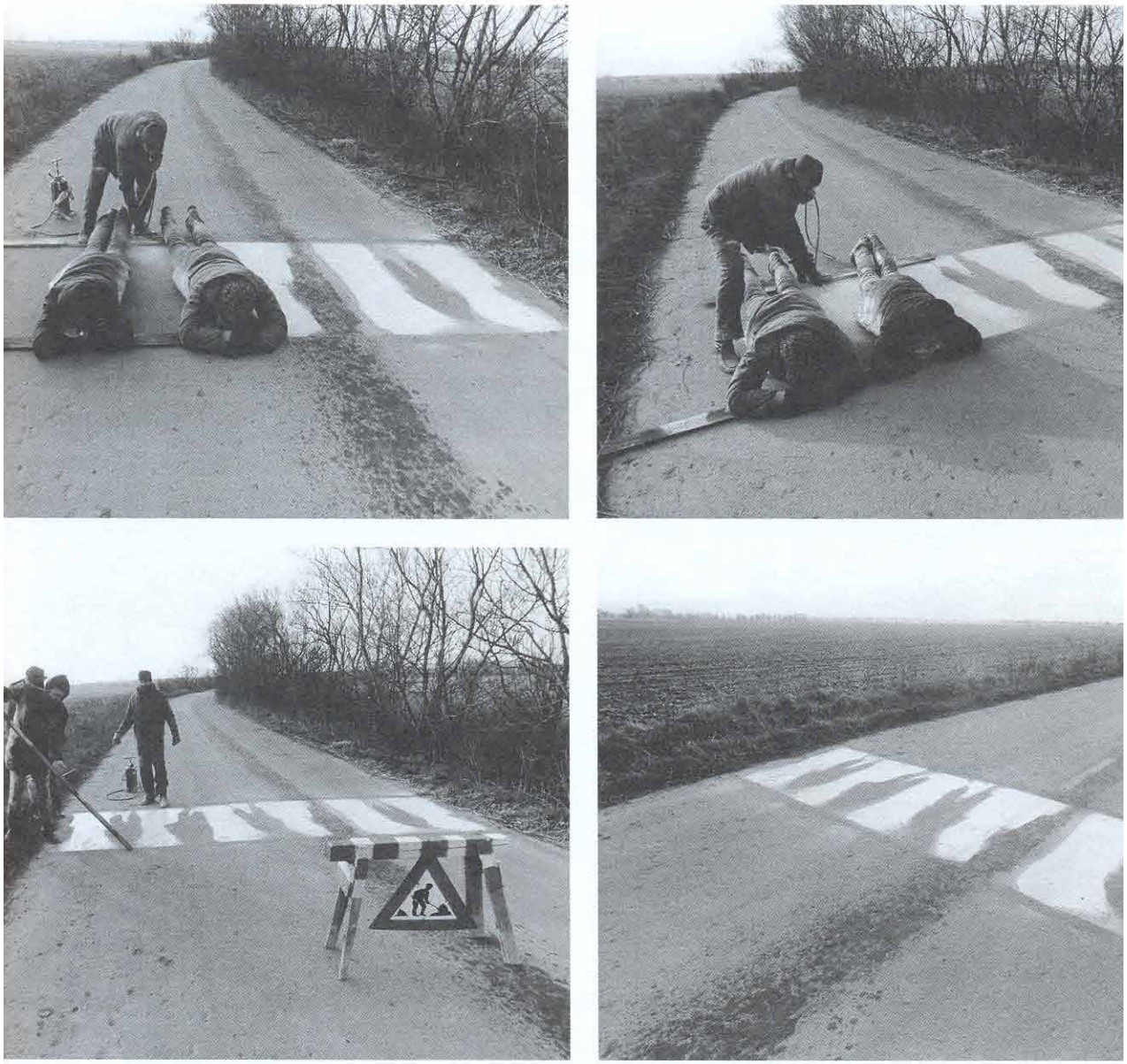
T. Petřivý: **Pokus o dohovor / Attempt for Agreement.** 1980



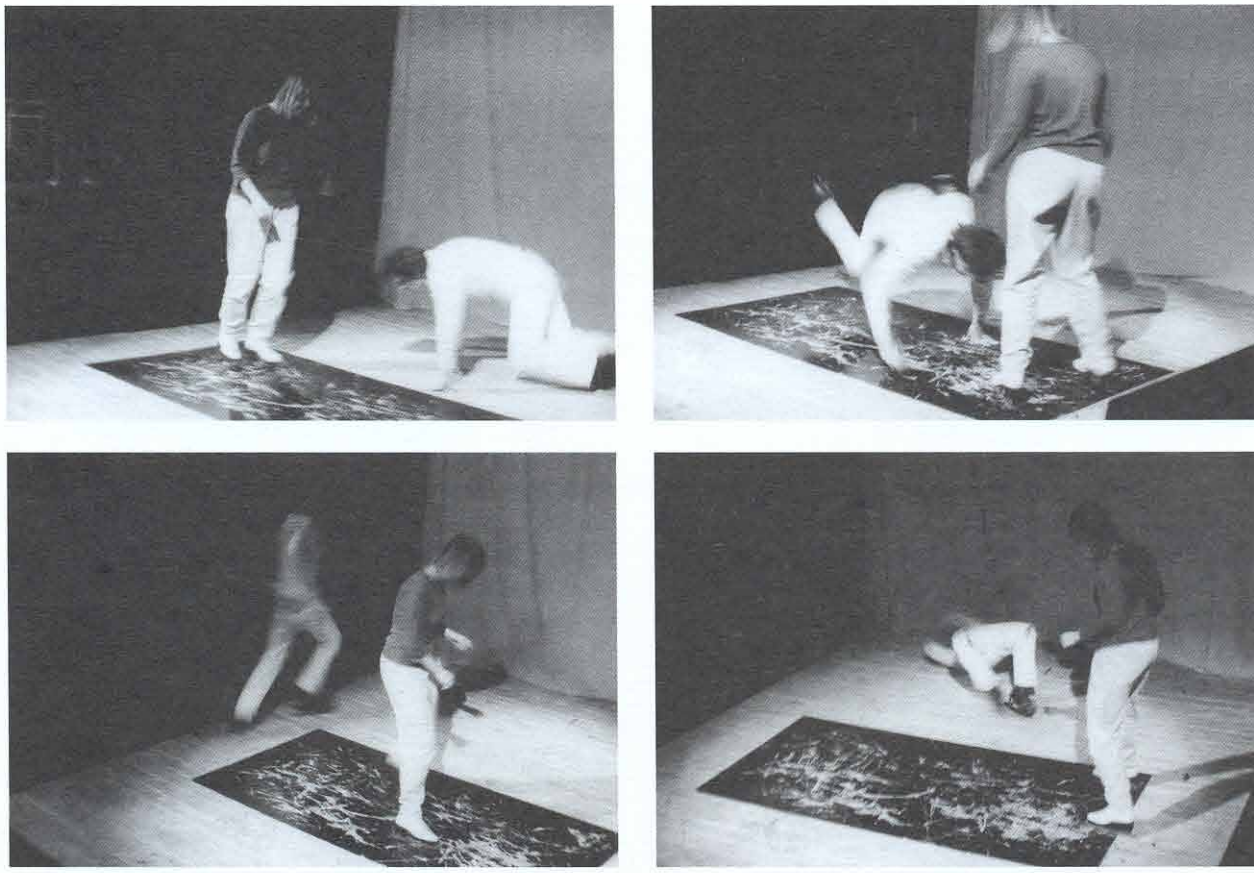
ZKUSTE MĚ MÍT RÁDI

TRY TO LIKE ME

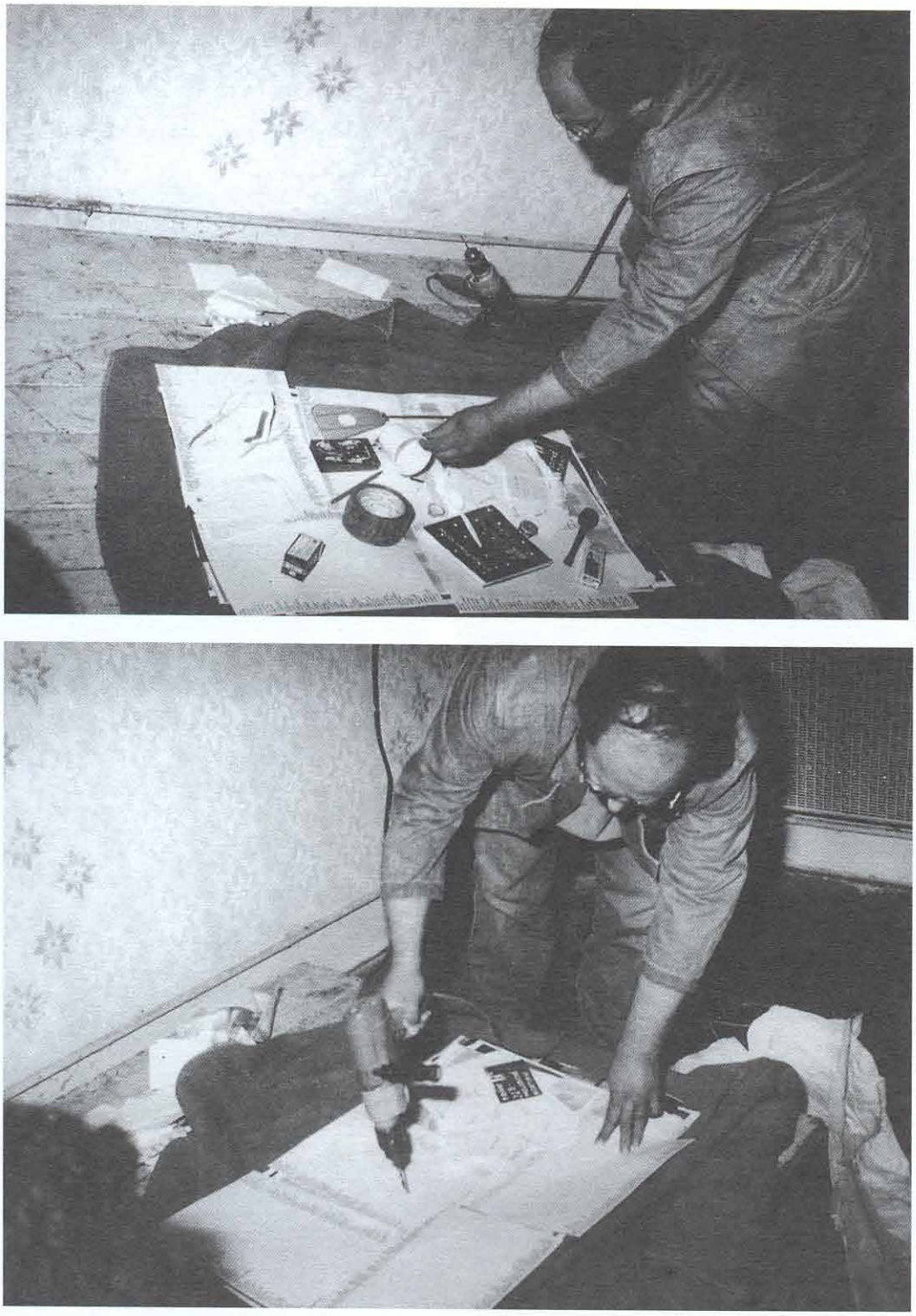
T. Petřivý: **Zkuste mě mít rádi / Try to like me.** 1980. Praha



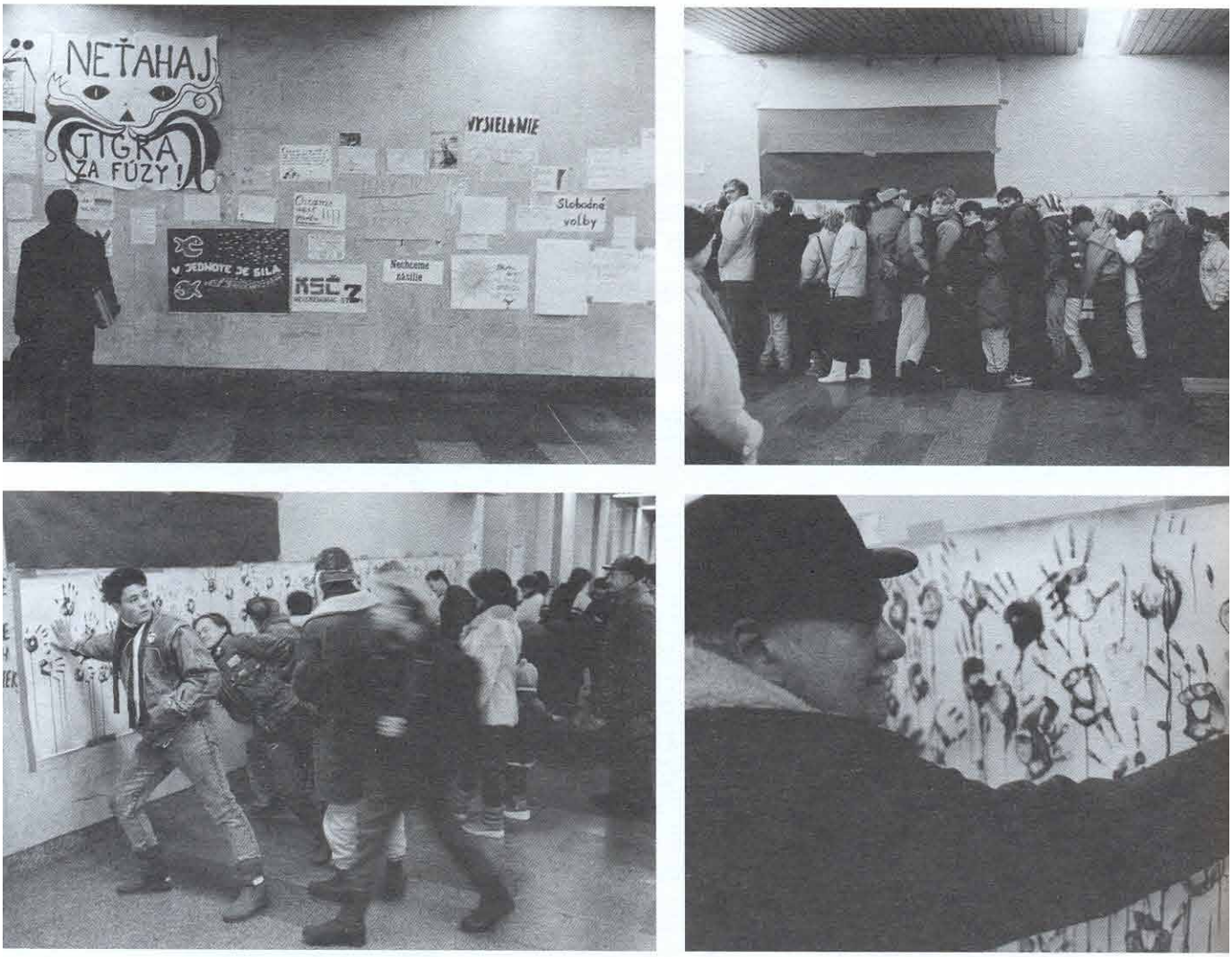
R. Matuštik: **Crossing.** 1981 (s / with P. Breier, P. Meluzin, R. Sikora)



P. Kalmus: **Action Sgrafito.** 1987. UND Prešov (s / with A. Bartuszová)



P. Rónai: **Čierna diera / Black Hole.** 1989. Nové Zámky




Ľ. Stacho: **Pridajte ruku / Add a Hand.** 1989. Bratislava

*Gábor Hushegyi*

# Studio erté – prvé festivalové fórum alternatívneho umenia, umenia akcie v bývalom Československu

Druhá polovica 80. rokov znamená na československej výtvarnej scéne a v kruhoch alternatívneho umenia nástup mladej generácie, ktorá nezažila v aktívnom veku tiaž normalizácie a s úplnou samozrejmosťou prekračovala obmedzenia, ktoré sa predtým zdali byť nezdolateľné. Prihlásenie sa k najnovším trendom postmoderného umenia, a neakceptovanie kontinuálneho vývoja domácej výtvarnej tradície sa stali predmetom sporu medzi výtvarníkmi, ale aj medzi novou generáciou tvorcov a slovenskými teoretikmi.[1] Generácia slovenských transavantgardistov, ale aj aktivity alternatívneho a experimentálneho umenia mimo Bratislavy uznávali inú stratégiu prezentovania vlastného umenia, aká bola uplatňovaná veľkou generáciou 60. rokov a umelcami, ktorí sa do výtvarného života krajiny zapojili v 70. rokoch. Táto mladá generácia si už sama vytvárala miesto a priestor na prezentáciu, jednak mimo oficiálnej scény, jednak na pomedzí oficiálneho a neoficiálneho kultúrneho diania, a väčšinou bez spolupráce s teoretikmi, kurátormi. Pre týchto mladých umelcov sú už samozrejmosťou individuálne zahraničné kontakty, prekračovanie hraníc jednotlivých druhov umenia, paralelná tvorba jedného autora v rôznych druhoch umenia. Na výtvarnú a akčnú polohu alternatívneho umenia na Slovensku majú od 80. rokov čoraz silnejší vplyv rocková hudobná kultúra, pohybové-divadelné umenie, nové trendy v literatúre (najmä hraničné žánre), ale aj nové prejavy intermédií. Práve alternatívne a neoficiálne umenie 80. rokov mimo „centra", t.j. mimo Bratislavy, sa stáva dôkazom, že jestvovala určitá autochtónnosť umenia, veď košické hudobno-výtvarné mítingy *Nacempore I – IV* (1981–1984) organizované okruhom Marcela Strýka udržiavali vlastné kontakty s pražskými obdobnými tendenciami,[2] druhým ohniskom alternatívneho umenia sa v druhej polovici 80. rokov stali Nové Zámky, ktoré profitovali z domácich, ale aj zo stredoeurópskych špecifík experimentálnej a alternatívnej scény.

K vzniku novozámockého Studia erté popri československom výtvarnom kontexte prispeli aj ďalšie faktory, ktoré sú

Studio erté: **Z Medzinárodného festivalu experimentálneho umenia /From International Festival of Experimental Art.** Nové Zámky. 1989

1. Tri názorové polohy sú prezentované v nasledujúcich článkoch, rozhovoroch: HOLOŠKA, Ľ.: O mladej slovenskej maľbe. In: Slovenské pohľady, 104, 1988, 9, s. 109-111, resp. GERŽOVÁ, J.: Tvorba mladých v zrkadle vlastných úvah. In: VŽ, 34, 1989, 1, s. 36–39; ABELOVSKÝ, J.: O kontinuite. In: Literárny týždenník, 2, 1989, 27. Najzávažnejšie odmietnutie nových tendencii vo výtvarnom umení sformuloval rektor VŠVU: KULICH, J.: O výchove mladej umeleckej generácie. In: Pravda, 68, 1987, 132 (9. júna), s. 5.
2. BESKID, V.: Osobitosti výtvarného diania na východnom Slovensku a jeho súčasné problémy. In: Múzeum Vojtecha Löfflera. Zborník činnosti 1997–1998. Ed.: M. KEKEŇÁK. MVJ, Košice, [1999].

pre širšiu slovenskú odbornú aj laickú verejnosť pomerne neznáme. Sú to špecifické momenty prameniace z osobitostí kultúry a umenia tohto mesta a regiónu. Od roku 1983 jestvovalo fórum pre maďarských spisovateľov, básnikov, literárnych historikov a kritikov v Československu s názvom *Iródia*, ktorého záujem sa sústredil okrem iného na prejavy experimentálnej a vizuálnej poézie. *Iródia* predstavovala spoločnú platformu pre tých mladých literátov, ktorí sa zriekli tradičného „menšinového" umeleckého puta, t.j. vzorov výlučne z radov maďarskej „menšinovej" literatúry v Československu, akcentu kladeného na mimoumelecké kontexty, t.j. na históriu a súčasnosť „menšinového bytia". V literatúre našli svoju oporu v celomaďarskom literárnom kontexte, ale v prípade vizuálneho umenia dokázali prekročiť aj toto obmedzenie. Niet pochýb, že v Československu, a to aj napriek mnohým dobovým aktivitám, umenie akcie, experimentálna literatúra, intermédiá atď. získali svoje prvé organizované zázemie v „menšinovom" prostredí. Dnes je už literárno-historickým faktom, akým spôsobom dokázala spomínaná *Iródia* urobiť, či iniciovať tento významný krok. Demýtizáciu „kontinuity a odkazu národného (aj „menšinového") umenia vykonali prostredníctvom vytvorenia legendy *Sándora Tsúszóa*, v ktorom našli svoju oporu, vzor a predchodcu. V rokoch 1987–1989 s veľkým elánom vytvárali hodnotenia i rozsiahle celoživotné dielo tejto fiktívnej osoby, aby aj takto dali najavo svoj príklon k celej maďarskej literatúre, k umeniu s univerzálnymi hodnotami, resp. svoj odklon od sputnávajúceho „menšinového" umeleckého prostredia a najmä jeho tradícií, ktoré sú poznamenané v prvom rade morálnymi a etickými imperatívmi.[3]

Samotný proces vzniku Studia erté obsahuje paradoxy, príznačné Československu v druhej polovici 80. rokov. Po rozpustení *Iródie* sa o podporu Studia erté zaslúžili aj oficiálne uznaný Kruh mladých spisovateľov (FÍK – Fiatal Írók Köre), Mestská organizácia Csemadoku v Nových Zámkoch a Vedecko-technický klub SZM. Zakladajúci členovia József R. Juhász, Ottó Mészáros, Ilona Németh a Attila Simon, t.j. spisovatelia, performeri, výtvarníčka a biochemik, si za svoj cieľ kládli prezentovať v mládežníckych kluboch a na školách súdobé experimentálne umenie a nové trendy v literatúre, prispieť k väčšej spoločenskej otvorenosti, k zintenzívneniu kultúrneho života regiónu a formovať progresívny pohľad na umenie.

V stredoeurópskom kontexte sa zakladatelia Studia erté mohli oprieť o mnohé príklady a výsledky iných maďarských umelcov žijúcich v tomto regióne mimo územia Maďarska. V každom prípade rozhodujúci vplyv mali maďarskí autori z bývalej Juhoslávie (osobne Bálint Szombathy). V týchto rokoch bola totiž najväčšia umelecká sloboda spomedzi štátov socialistického sveta práve v Juhoslávii a to sa prirodzeným spôsobom premietlo aj do postojov maďarských umelcov, ktorí tam žili. Ich tvorbu vtedy necharakterizoval pre menšinových autorov typický a tradičný pohľad upretý jedine na Budapešť a na Maďarsko. Umenie Juhoslávie bolo oveľa živšie ako umenie Maďarska 70. a 80. rokov, z ich pohľadu domáce umenie sa konfrontovalo s Európou a so svetom, udržiavalo aktuálne kontakty so západoeurópskym umením a reagovalo na aktuálne dianie vo svete umenia. Výsledkom bola od 70. rokov medzinárodne uznávaná činnosť vojvodinského združenia *Bosch + Bosch* a časopis *Új Symposion* vychádzajúci od roku 1969, atď. V týchto aktivitách sa uplatňovalo v prvom rade univerzálne vnímanie sveta a problémov umenia, úplne sa vylúčili tzv. umelecké pseudoproblémy „menšinového bytia". Teda na jednej starne výnimočné postavenie umeleckej avantgardy v bývalej Juhoslávii,[4] kultúrna politika vládnucich komunistických strán v ostatných socialistických krajinách, a na druhej strane nový zorný uhol na umenie jednej menšej, maďarskej senzibilnej skupiny umelcov, prispeli k vzniku združenia preferujúceho hľadanie nových ciest v umení, podporujúceho nové médiá – Studia erté. Preto vznik Studia erté nie je prelomovým bodom iba z pohľadu preferovaných umeleckých žánrov, do dnešných dní je to jediná umelecká aktivita, vychádzajúca z maďarského prostredia v Československu s celoštátnym významom, ktorá je v súčasnosti akceptovaná aj v medzinárodnom meradle.

Prvoradý záujem zakladateľov je evidentný aj z ich prvej vlastnej definície, ako experimentálne umelecko-literárne štúdio. Od októbra 1987 do mája 1988 organizovali každý mesiac prednášky, prezentácie v pražskom, bratislavskom, brnenskom, maďarskom vysokoškolskom klube, v novozámockej mestskej organizácii Csemadoku, v dunajskostredskom maďarskom gymnáziu a v miestnom Mestskom kultúrnom stredisku. Menný zoznam aktívnych účastníkov (József Bíró, Béla Kelényi, András Petőcz, József R. Juhász, Iván Patachich, Bálint Szombathy a Slavko Matkovič, ako aj Endre Szkárosi a Tomáš Ruller) dokazuje primárny záujem o literatúru (umenie akcie bolo ešte mierne v úzadí) v prvých mesiacoch jestvovania. Rovnako je dôkazom aj národnej „uzavretosti", veď napriek tomu, že išlo o občanov troch republík, boli až na dvoch všetci ostatní maďarskej národnosti.[5] Takéto hodnotenie zodpovedá len počiatočnej fáze činnosti Stúdia erté, veď na záver spomínaného prednáškového cyklu zorga-

3. Kompletnú dokumentáciu života a diela Sándora Tsúszóa pozri: Legyél helyettem én. Tsúszó Sándor Emlékkönyv. Ed. Gy. HODOSSY. Lilium Aurum, Dunajská Streda, 1992, 196; O zjave S. Tsúszóa, o jeho umeleckých aspektoch viď rozhovor so Zoltánom Hizsnyaim: Tsúszó Sándor, a megtestesült hagyomány. Erdélyi Erzsébet és Nobel Iván beszélgetése Hizsnyai Zoltán pozsonyi Tsúszó-kutatóval. In: Élet és Irodalom, 39, 1995, 26, s. 6.
4. Rozbor a výklad avantgardných tendencií druhej polovice 20. storočia v Juhoslávii obsahujú práce Bálinta Szombathyho: SZOMBATHY, B.: A hetvenes évek művészete a Vajdaságban I–II. In: Új Művészet, 6, 1995, 6, s. 60-62, 65-68; 9, s. 52-57; SZOMBATHY B.: Új idők, új művészet. Modernista törekvések Jugoszláviében századunk második felében. (monografia) Forum, Novi Sad 1991, s. 129; SZOMBATHY, B.: Action Art in Yugoslavia and its Successor States between 1969 and 1999 / L' art action en Yougoslavie et dans les États qui lui ont succédé de 1969 a 1999. In: Art Action 1958–1998. Ed.: R. MARTEL. Inter/Éditeur, Québec 2001, s. 478-487.
5. Stúdió erté 198/88. Ed.: I. NÉMETH, J. R. JUHÁSZ. KMS (FÍK) – MO Csemadok, Bratislava – Nové Zámky, b.r. [1988], s. 71.
6. Archív Studio erté [ASE]: SE-F1- 3/88, resp. Stúdió erté fesztivál 1988. 6. 17-19. Katalóg. 1988, nepag.
7. Amikor Kassák valaki más 1887–1987. Katalóg. Ed.. J. R. JUHÁSZ, T. KRAUSZ. Teszársz Károly Vasas Művészegyüttes és Ifjúsági Ház, Budapest, b.r., 117; DÚDOR MAIL ART 1988. Ed.: J. R. JUHÁSZ, I. NÉMETH, L. SOÓKY. Miestne kultúrne stredisko, Marcelová, 1988, s. 42. (+26 obr. príl.)
8. ASE: SE-F2-15/89-1.

nizovali v júni 1988 prvý festival Studia erté, ktorý sa stal prechodným domovom a miestom stretnutia v prvom rade alternatívnych umelcov, ale už dvoch krajín a troch národností (Slovákov, Čechov a Maďarov). Účasť Československého rozhlasu, skupiny Zabudnutý ohyb/Ospalý pohyb i ďalší pozvaní ako napr. József Bíró, Ján Budaj, Ľubomír Ďurček, Michal Kern, Svatopluk Klimeš, Július Koller, Vladimír Kordoš, Milan Kozelka, Matej Krén, Jiří Látal, Juraj Meliš, Michal Murin, Peter Rónai, Tomáš Ruller, Jana Skalická, Václav Stratil, Kateřina Štenclová, Dezider Tóth, Jana Želibská, ďalej Rudolf Sikora, Béla Kelényi, Endre Szkárosi, György Galántai a Sándor Bernáthy prispeli k žánrovému obohateniu, k nasmerovaniu Stúdia erté k umeniu akcie, čo v konečnom dôsledku ovplyvnilo aj ďalšie profilovanie a v dobrom slova zmysle aj osud festivalov.[6] Už prvý ročník festivalov naznačil, že neoficiálna kultúra, rozvíjajúca sa v Československu a v okolitých stredoeurópskych štátoch, získava jedinečnú príležitosť na vlastnú prezentáciu. A naviac ani nie ročné pôsobenie Studia erté jednoznačne dokumentovalo, že vďaka umeniu akcie, intermediálnym umeleckým prejavom a zaradeniu videožurnálu (INFERMENTAL - Ed. Péter Forgács a László Beke) sa v Nových Zámkoch dejú jedinečné veci s celoštátnym významom a dosahom. Organizátori mali už vtedy skúsenosti aj s mail-artovými akciami, József R. Juhász a Tivadar Krausz zorganizovali ešte na jeseň roku 1986 pod záštitou *Iródie* v Maďarsku *Kassák mail-art* a následne aj výstavu, čo o dva roky, v júni 1988, už pod hlavičkou Studia erté nasledovala akcia a výstava *Dúdor mail-art*.[7]

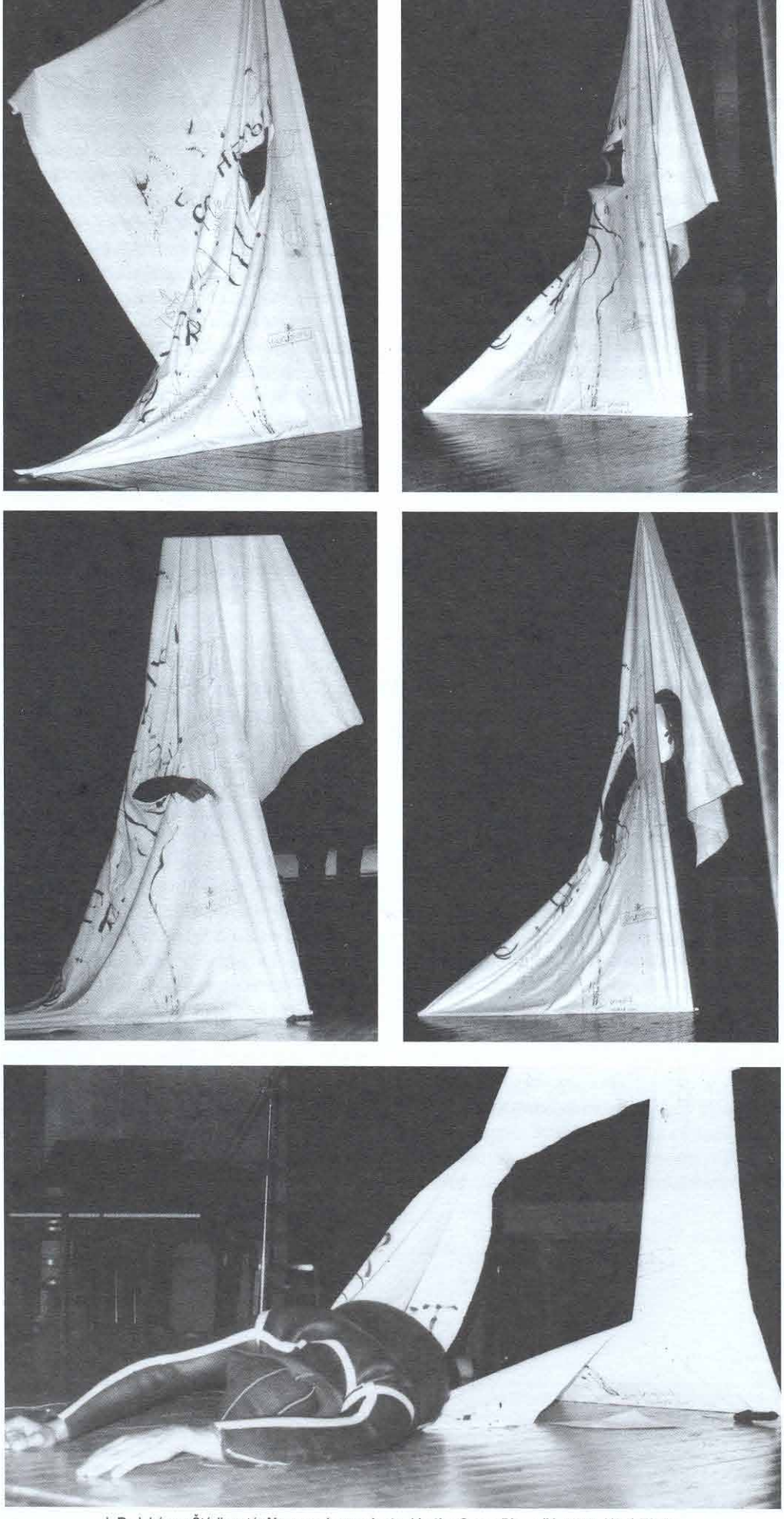
Druhý medzinárodný festival experimentálneho umenia sa konal 16. - 18. júna 1989, opäť v priestoroch MO Csemadoku v Nových Zámkoch. Zúčastnili sa ho (okrem členov Studio erté): Balvan, József Bíró, Imre Bukta, László feLugossy, Géza Fodor, György Galántai, Vladimír Havlík, Béla Kelényi, Svatopluk Klimeš, Vladimír Kordoš, István Kovács, Milan Kozelka, Tivadar Krausz, Jiří Látal, Matej Krén, Erzsébet Lantos, László Lantos, Slavko Matkovič, István Németh, Iván Patachich - Gergely Ittzés, András Petőcz, Turik Piras, Peter Rónai, Tomáš Ruller, Josef Schottl, Václav Stratil, Ákos Székely, Endre Szkárosi, Bálint Szombathy, Kateřina Štenclová.[8]

Prvé dva ročníky založili tradíciu komparácie umenia akcie, výtvarného umenia, experimentálnej poézie a novej hudby, ktoré sa stalo určujúcim aj v nasledujúcom desaťročí. Boli prítomné rôzne polohy a podoby akcie, performancie, body-artu, stretli sa tu predstavitelia rôznych zoskupení z celého Československa, a napriek rôznym stratégiám tu spolupracovali príslušníci najmladšej generácie s veľkou generáciou 60. rokov, autori z oblasti konceptuálne orientovanej experimentálnej literatúry a napr. Jana Želibská z tímu R. Matuštíka (*Terén*). Dochádzalo tu ku kontaktom s vtedy otvorenejším umeleckým prostredím, s Maďarskom a s Juhosláviou, a oživila sa tá spolupráca, ktorá v stredoeurópskom umení jestvovala napr. koncom 60. a začiatkom 70. rokov.

Činnosť Studia erté sa neobmedzovalo iba na organizovanie festivalov, aj keď to bolo dominantným druhom činnosti, zvláštnu pozornosť si zasluhuje v každom prípade aj publicistická a umelecko-kritická činnosť Józsefa R. Juhásza a Tamary Archlebovej,[9] ktorí v rokoch 1988 a 1989 na stránkach Irodalmi Szemle (maďarský literárny mesačník vychádzajúci v Bratislave) pravidelne predstavovali osobnosti slovenského a maďarského neoficiálneho umenia (napr.: György Jovánovics, Dóra Maurer, Dezider Tóth, Rudolf Sikora, Juraj Bartusz a iní), čím predbehli takmer rovnakú a veľmi záslužnú činnosť Zuzany Bartošovej v Slovenských pohľadoch (od r. 1989) a samozrejme knokautovali oficiálne odborné fórum Výtvarný život, ktorý v roku 1988 ešte takmer výhradne podporoval výtvarníkov, reprezentantov oficiálnej kultúrnej politiky. Obaja spomínaní autori recenzovali festivaly a aktivity Studia erté, ako aj podobné zahraničné podujatia, Juhász sa podieľal aj na popularizovaní mladej experimentálnej poézie na stránkach slovenských časopisov.[10]

Studio erté v prvých troch rokoch (1987-1989) svojho pôsobenia predstavovalo v bývalom Československu jedinú organizovanú podobu festivalu - fóra umenia hraničných žánrov, experimentálnej poézie a performances, mail-artu, nových hudobných foriem, intermediálnych umeleckých prejavov. Spoločne s pražským Rockfestom poskytli ako prví spoločnú platformu predstaviteľom neoficiálnej kultúry v rôznych druhoch umenia. Studio erté bolo zaregistrované iba o niekoľko mesiacov neskôr ako pražské združenia *„12/15"* a *Tvrdohlaví*, ale kým posledne menovaní predstúpili pred verejnosť až v decembri 1987, Studio erté vykonávalo svoju činnosť na verejnosti už od októbra 1987. Ohlasy prichádzali v prvom rade z umeleckých kruhov, ale ich činnosť bola evidovaná aj v zahraničnej, v prvom rade maďarskej tlači.[11] Doma boli publikované dôležité články, recenzie v Irodalmi Szemle, v týždenníku Nő a v Dotykoch.[12] Studio erté a festivaly alternatívneho a intermediálneho umenia sa v 90. rokoch stali známymi nielen v stredoeurópskom priestore, ale stali sa súčasťou svetového networku intermédií.

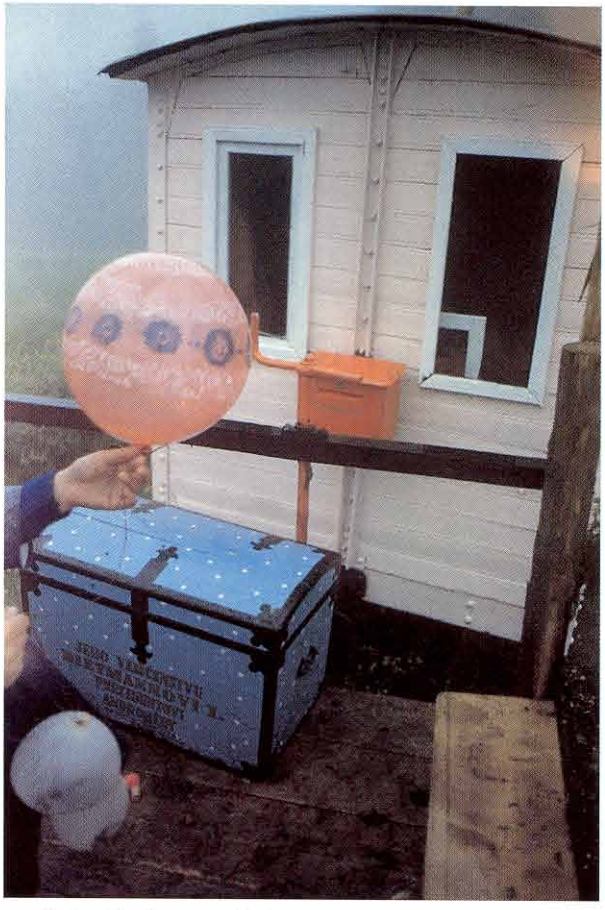
9. JUHÁSZ, R. J.: „Kimosott" tájak. Viktor Hulík műveiről. In: Irodalmi Szemle, 31, 1988, č. 3, s. 335-336; Szobrok két dimenzióban. Jovánovics György művészete. In: Irodalmi Szemle, 31, 1988, č. 4, s. 412-413; Szónyomok. Maurer Dóra művészetéről. In: Irodalmi Szemle, 31, 1988, č. 5, s. 539-54; „Minden művész lehet ember". Dezider Tóth képei elé. In: Irodalmi Szemle, 31, 1988, č. 6, s. 647-650. ARCHLEB-GÁLY, T.: Idő, mozgás, sebesség. Bartusz György műveiről. In: Irodalmi Szemle, 32, 1989, 3, s. 313-314; Ember és civilizáció. Rudolf Sikora művészetéről. In: Irodalmi Szemle, 32, 1989, č. 7, s. 762-764, atď.
10. DOJČAN, Ľ.: ... a chytiť do siete vlastnú perspektívu. Rozhovor o mladej experimentálnej poézii. In: Dotyky, 1, 1989, č. 8, s. 10-13.
11. SZKÁROSI, E.: Az elhagyott fészek. In: Élet és Irodalom, 32, 1988, 15. júl, 13; ARCHLEB-GÁLY, T.: Szlovákiai kísérlet a kísérletezésre. In: Művészet, 31, 1990, č. 2, s. 60-61. Skúsenosti organizátorov festivalov Studia erté so štátnou bezpečnosťou a s aktivitami krajských straníckych orgánov zaregistroval Károly Tóth v budapeštianskom mesačníku UNIÓ na jeseň roku 1989. Knižne publikované: TÓTH, K.: Videokazetták útja. In: Tóthy Károly: Leányvári ébredés. Vydavateľstvo Nap, Dunajská Streda 1994, s. 63-68.
12. JUHÁSZ, R. József: Stúdió erté. In: Irodalmi Szemle, 32, 1989, č. 4, s. 447-448; ARCHLEB-GÁLY, T.: Kísérlet a kísérletezésre. In: Irodalmi Szemle, 32, 1989, č. 7, s. 751-753; ARCHLEBOVÁ, T.: Pokus o experiment. In: Dotyky, 1, 1989, č. 8, s. 46-47; TÓTH, K.: Az első kísérleti művészeti-irodalmi fesztivál. In: Nő, 37, 1988, č. 31, s. 18.



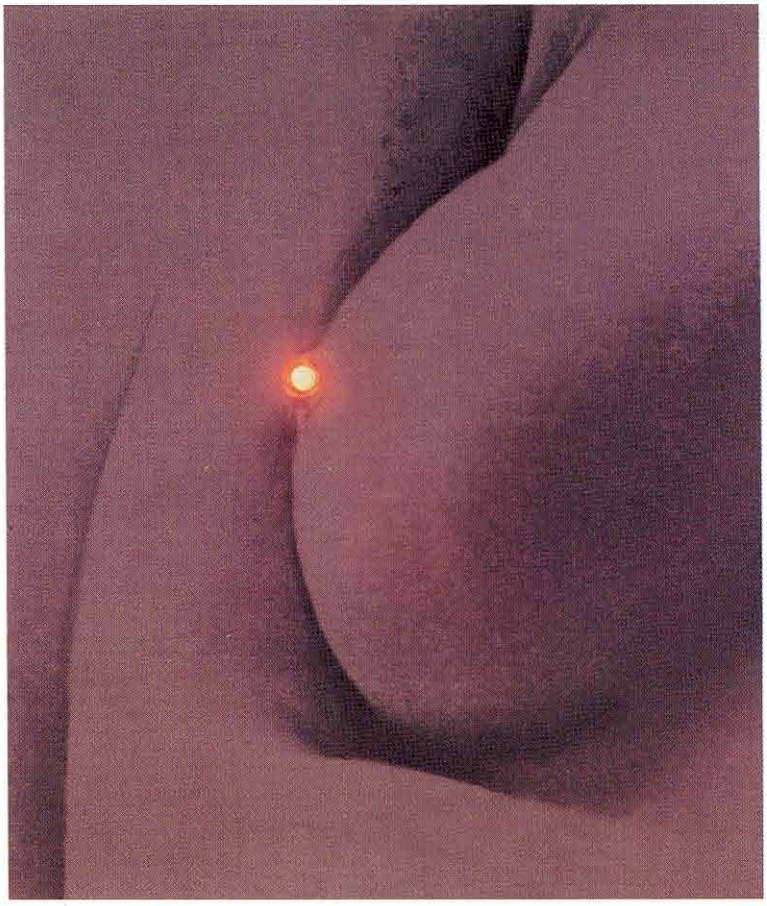
J. R. Juhász a Štúdio erté: **Na rovnakom mieste / In the Same Place IV.** 1988. Nové Zámky

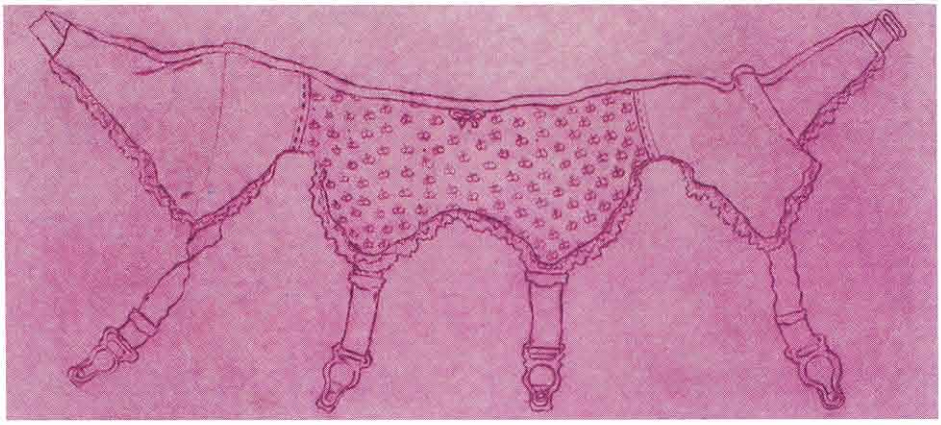
A. Mlynárčik, M. Urbásek, M. Adamčiak, R. Cyprich: **Festival snehu / Festival of Snow.** 1970. Vysoké Tatry

A. Mlynárčik: **Deň radosti. Keby všetky vlaky sveta... / Day of Joy. Iff All the Trains of the World...** 1971. Zakamenné

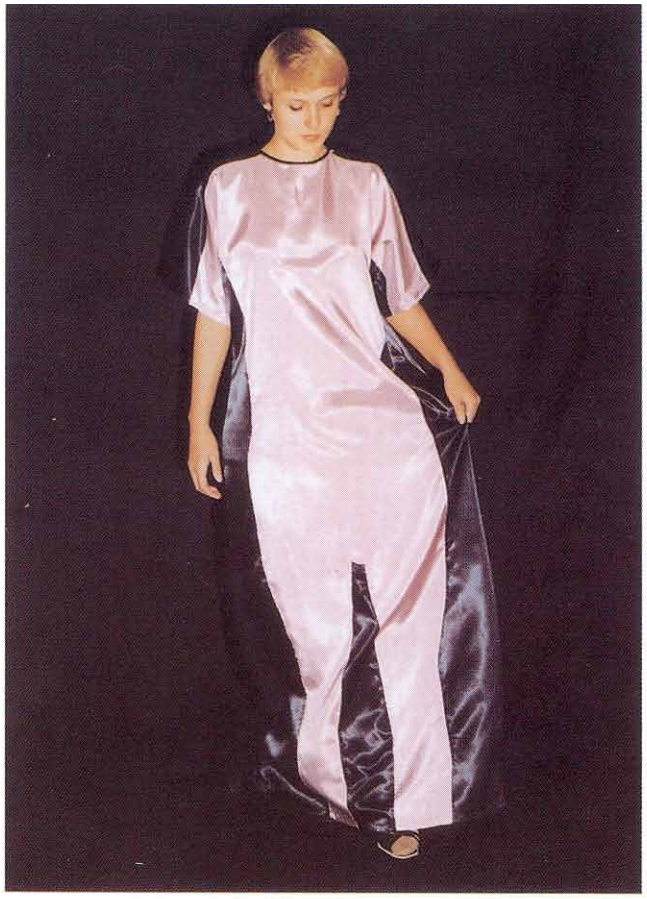


R. Cyprich: **Pigeopost.** (Deň radosti. Keby všetky vlaky sveta... / Day of Joy. Iff All the Trains of the World...). 1971. Zakamenné

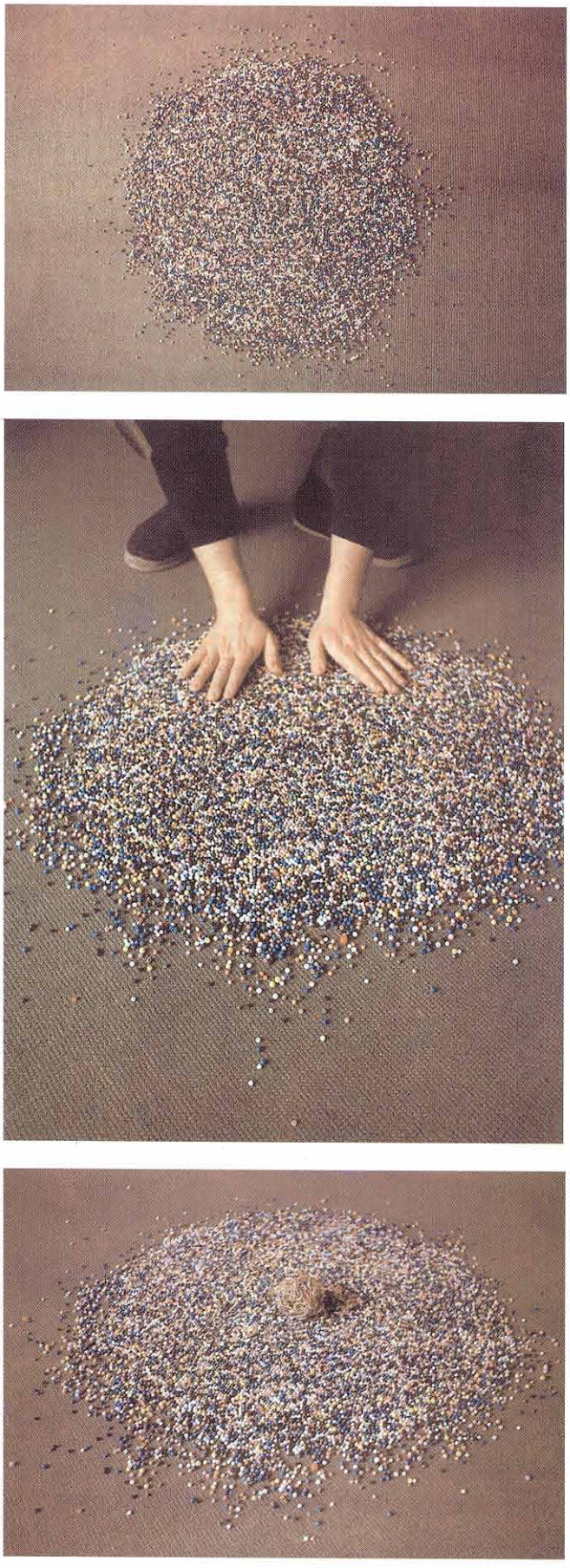




J. Želibská: **Malá módna prehliadka / Small Fashion Show.** 1980. Bratislava



J. Želibská: **Malá módna prehliadka / Small Fashion Show.** 1980. Bratislava

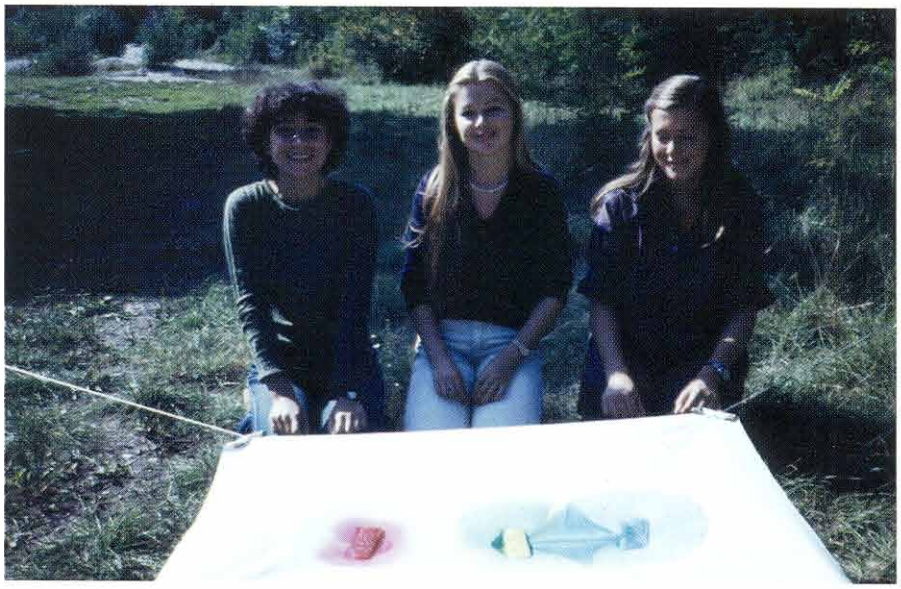


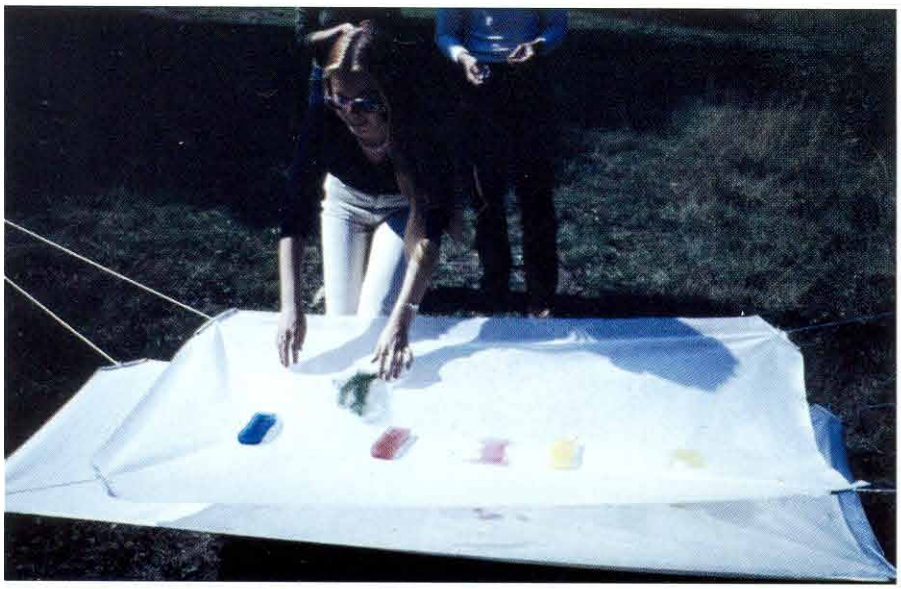
P. Bartoš. **Koncentrácia hmoty / Concetration of Mass.** 1970

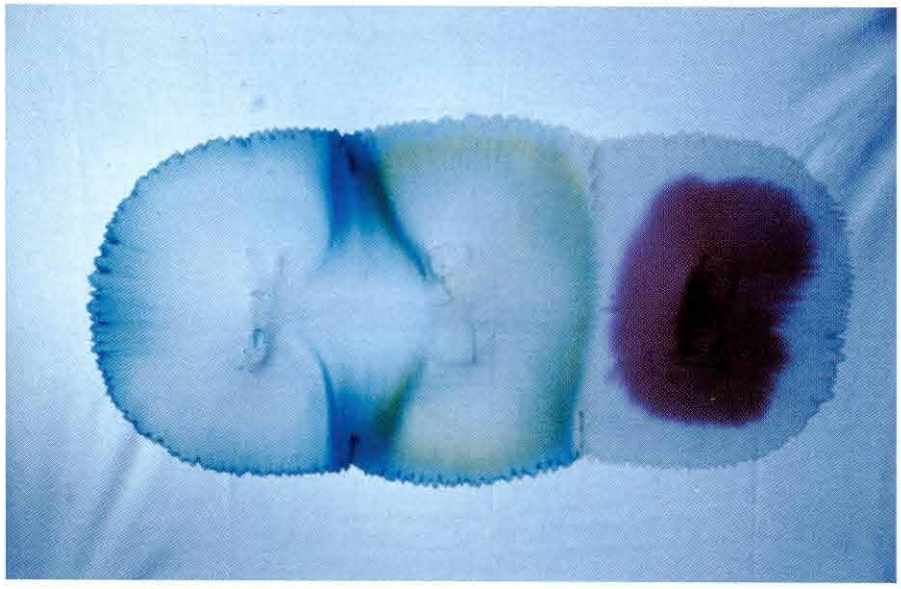
P. Bartoš: **Vypúšťanie holubov na slobodu / Releasing Pigeons to Freedom.**
1978. I AM – International Festival of Action Art. Gallery Remont. Varšava

P. Bartoš: **Pasenie ovečky / Grazing a Sheep.** 1979. Bratislava

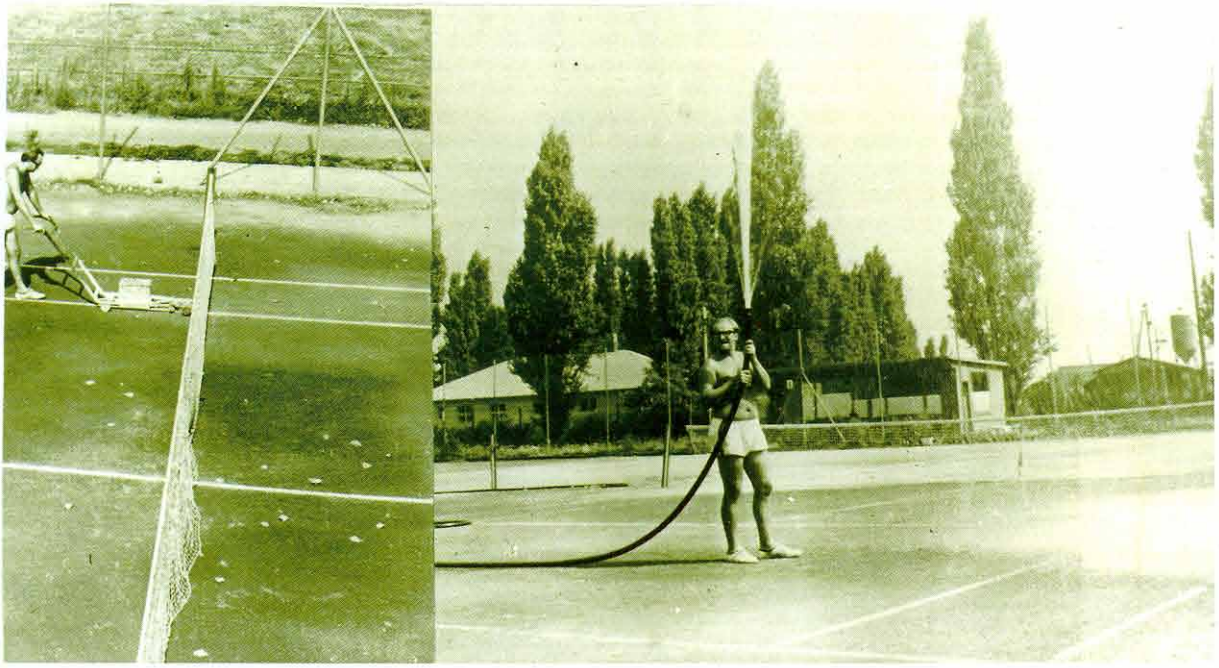
P. Bartoš: **Plagáty a plagiáty / Posters and Plagiaristic Posters.** 1978. Bratislava



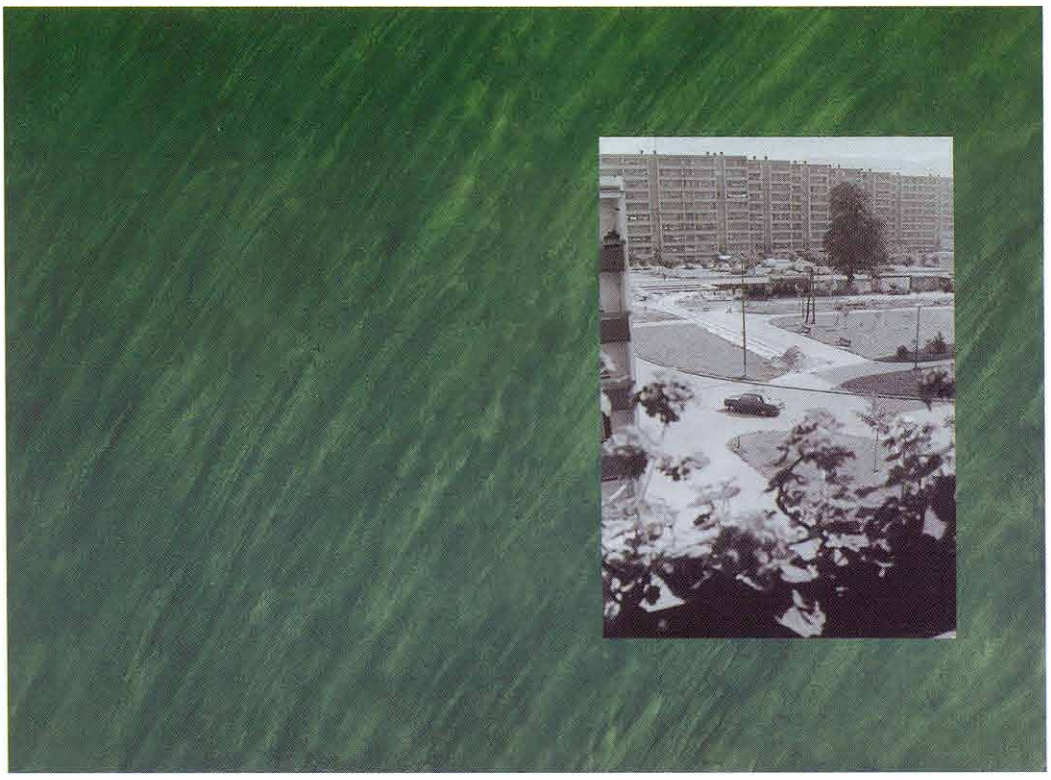




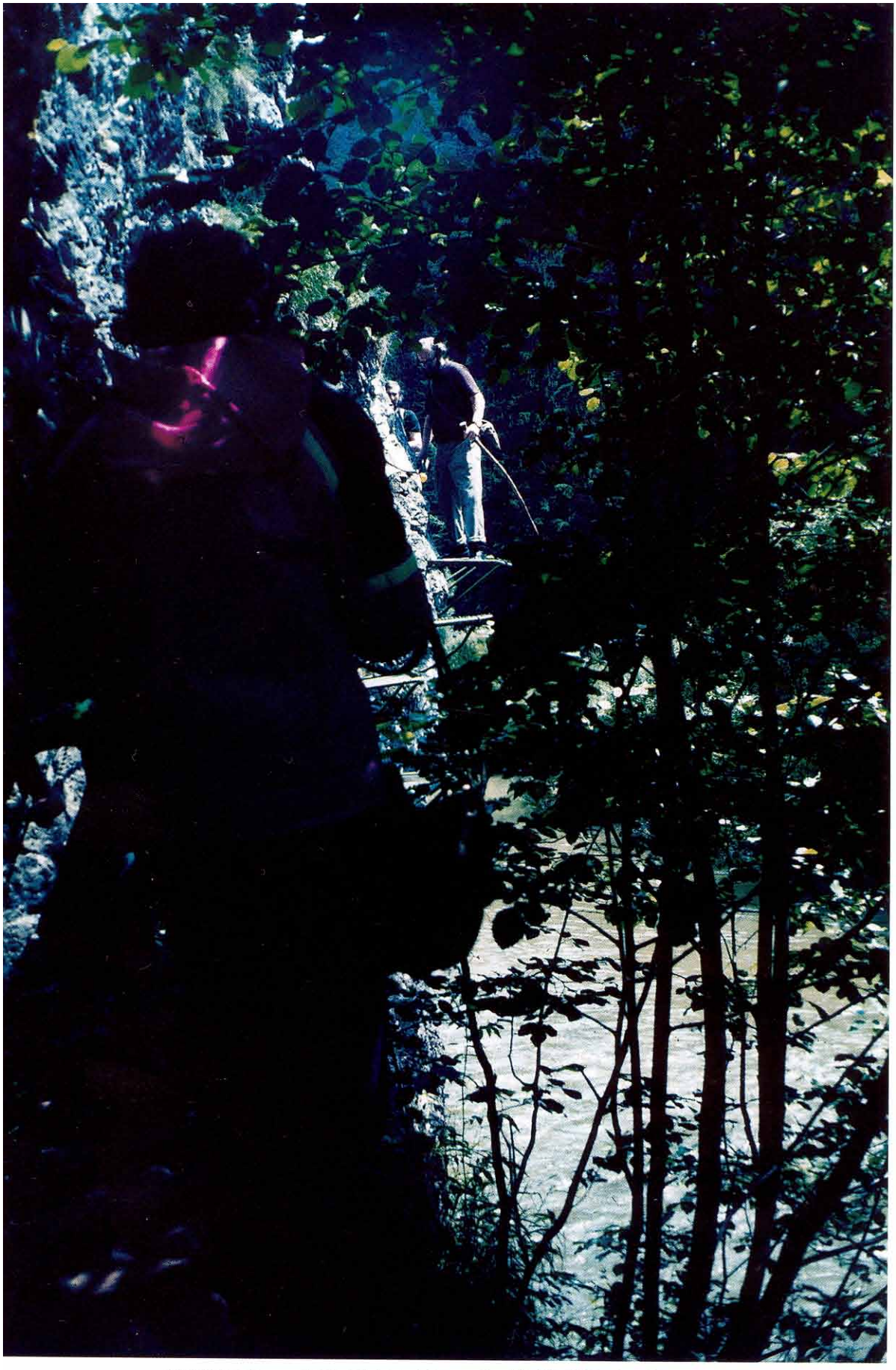
V. Havrilla: **Bratislavské mačičky a iný underground / Bratislava Chicks and other Underground.**
1982. Bratislava



J. Koller: **Časopriestorové vymedzenie psychofyzickej činnosti matérie / Time and Space Definition of Psycho-physical Activity of Matter.** 1968. Bratislava - Petržalka

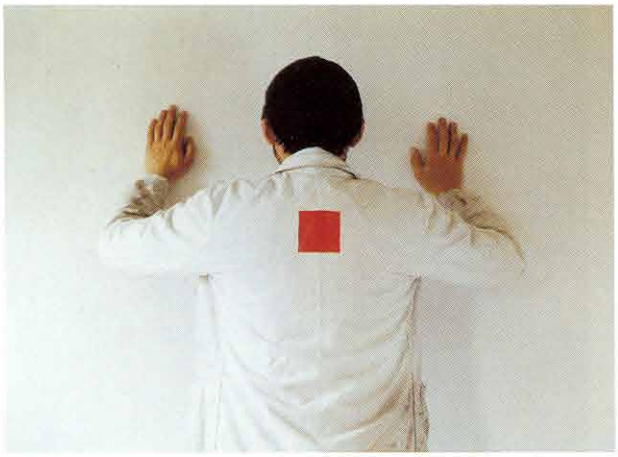


J. Koller: **U.F.O. expedícia / U.F.O. Expedition.** 1982. Bratislava - Sandberg

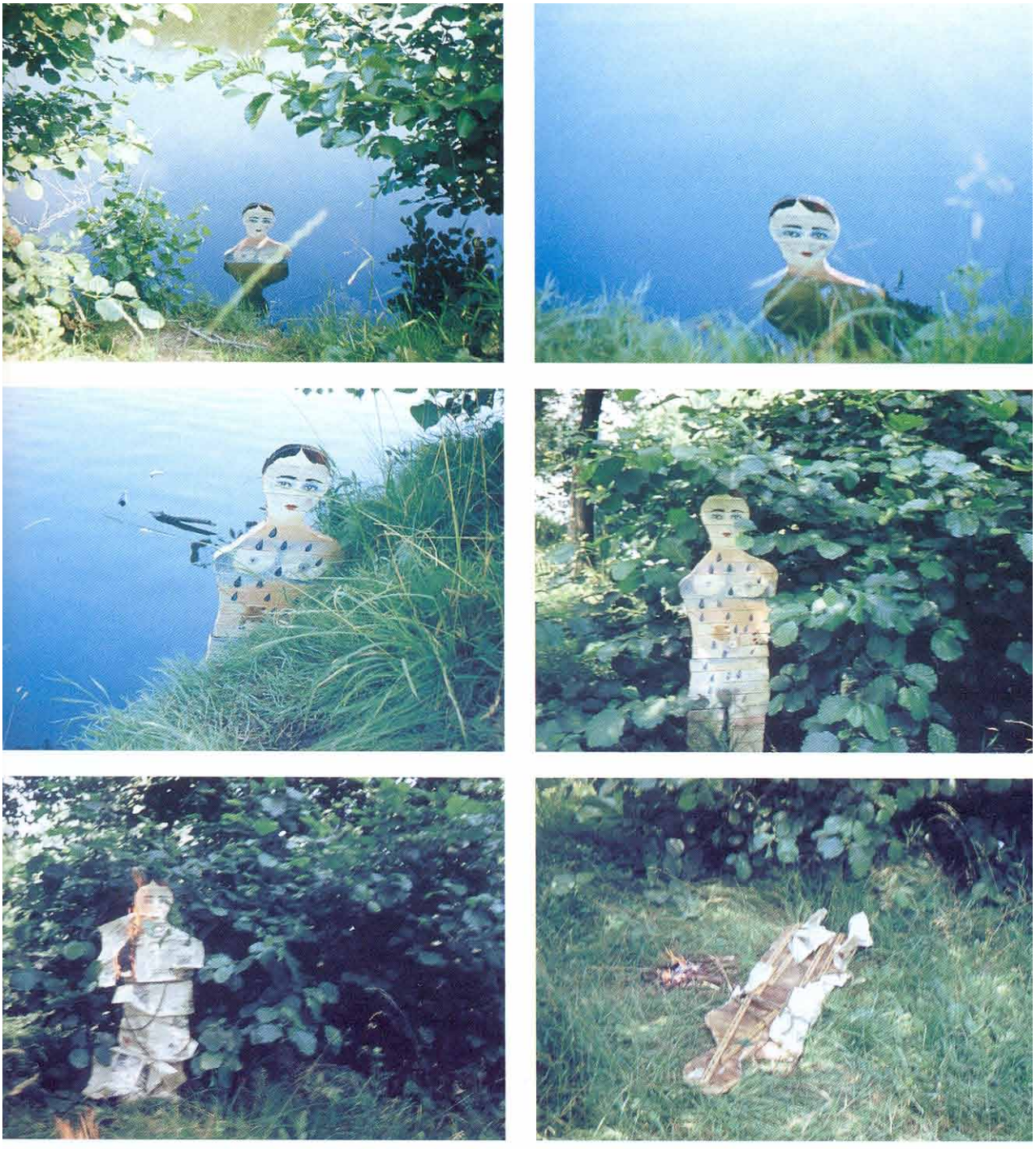


J. Koller: **Akt zostupovania MD-100 / Act of Descending MD 100. U.F.O.** 1979. Slovenský raj

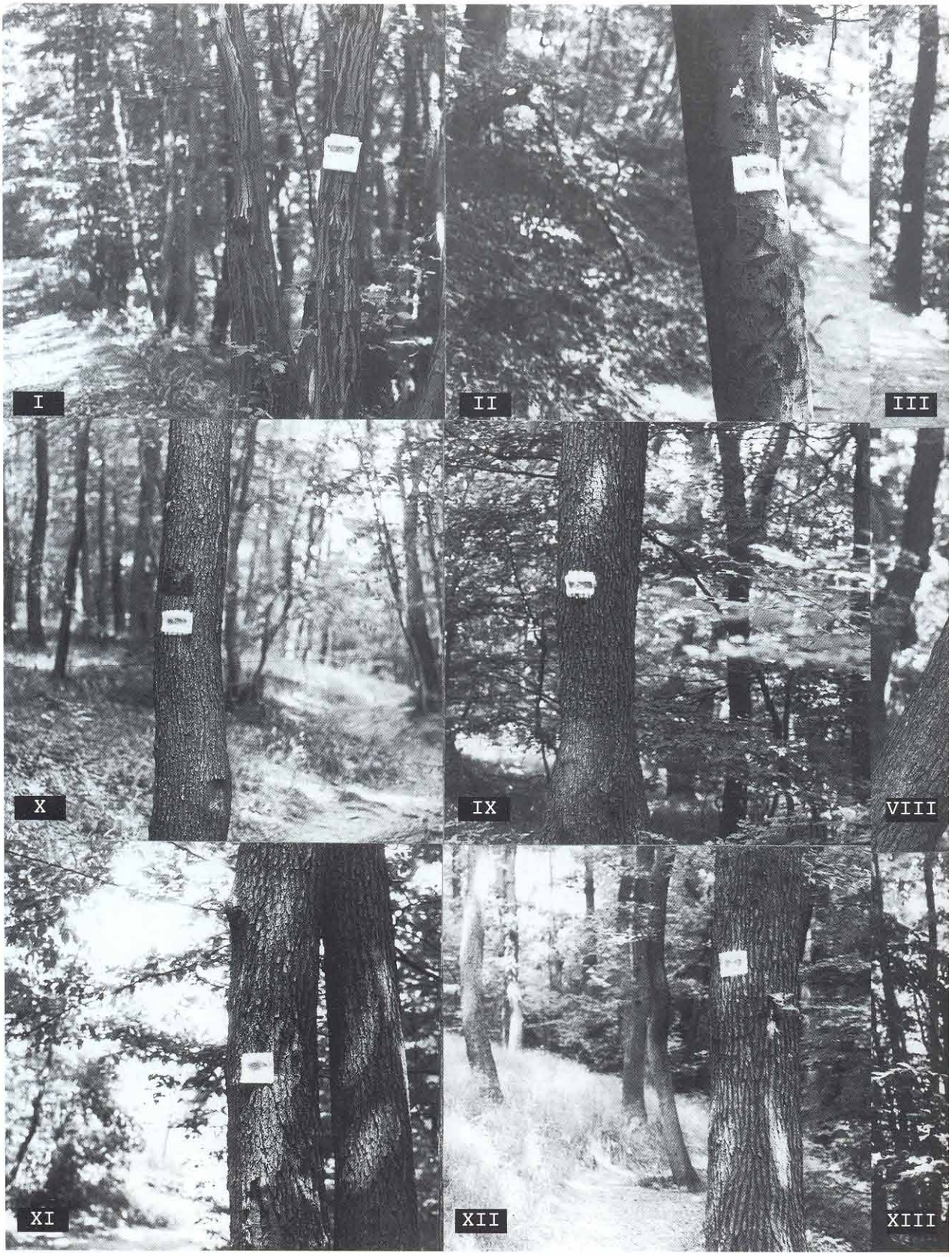
D. Tóth: **Nuit Argillienne (Hommage à la Lumière).**
1980. Bratislava - Lamač

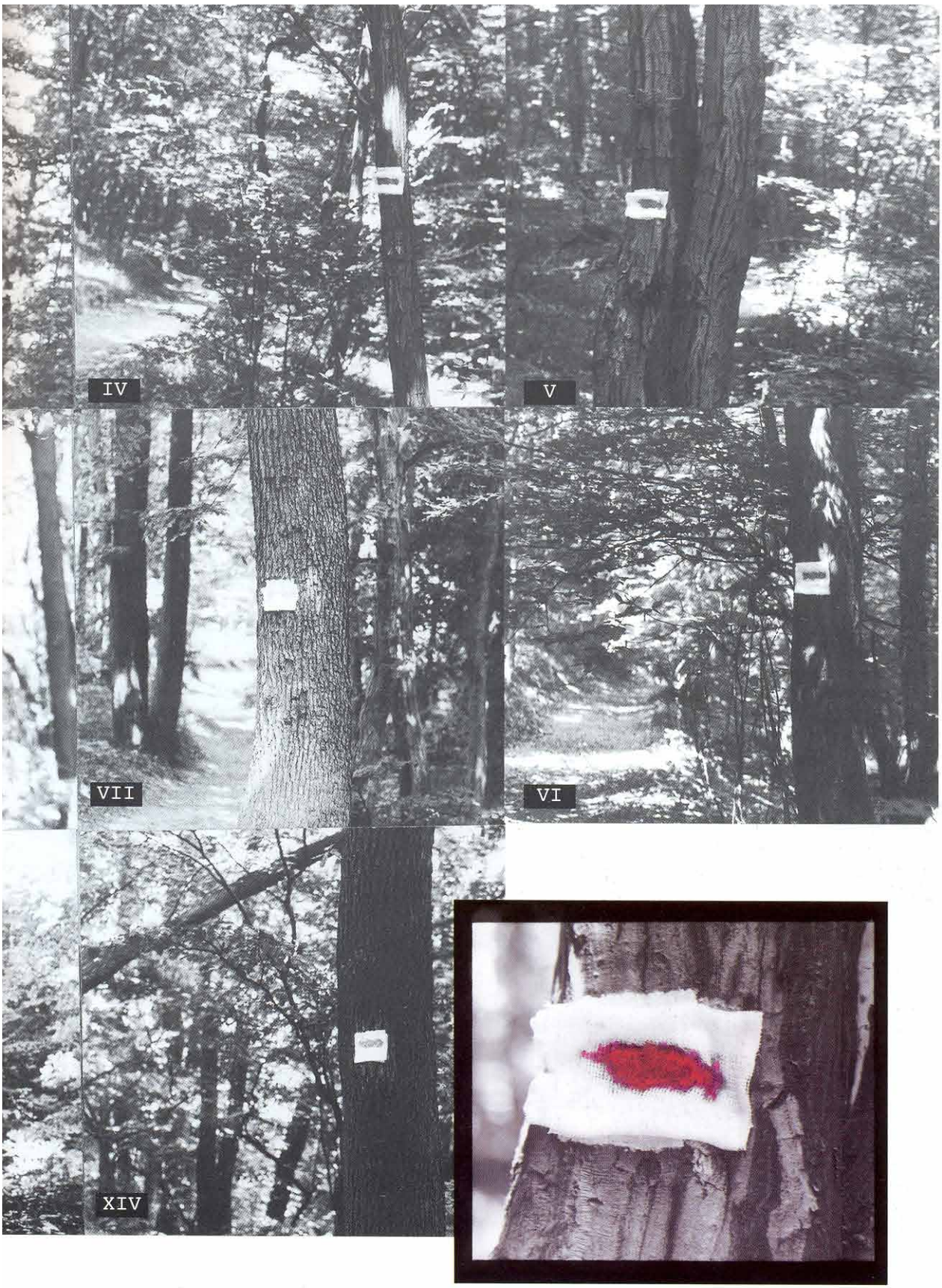


D. Tóth: **Konfekcia pre básnika /**
**Ready-made Clothes for a Poet.** 1982. Bratislava



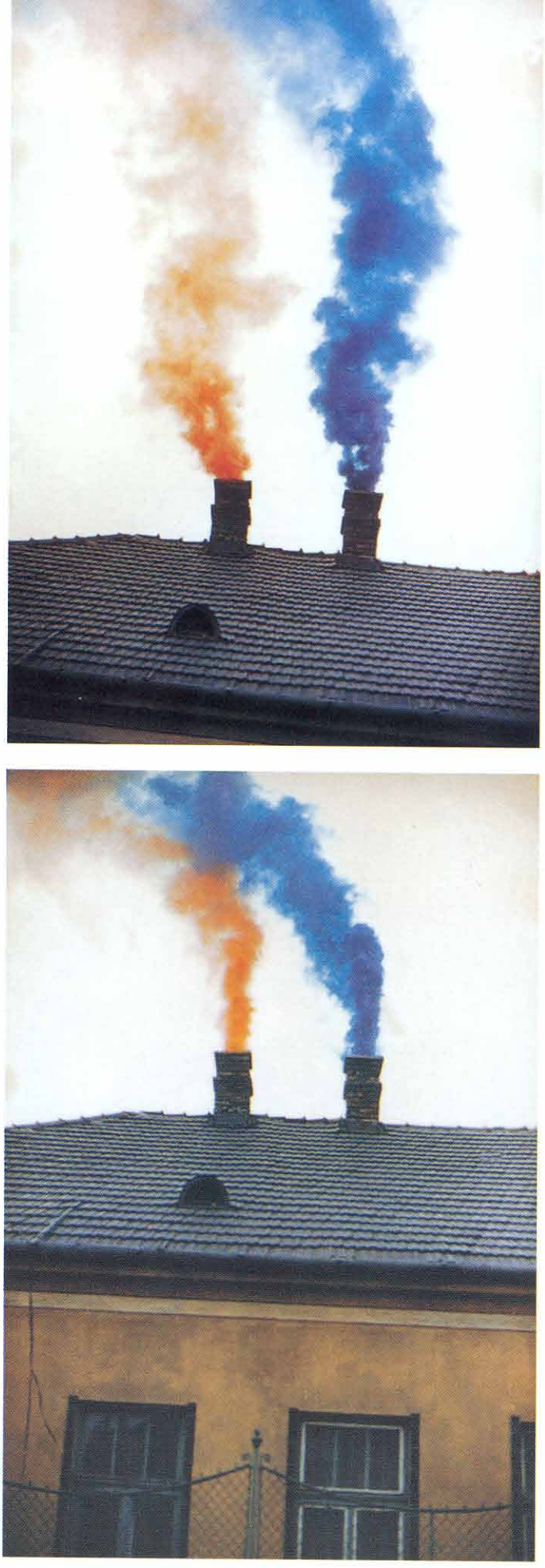
D. Tóth: **Zjavenie / Apparition.** 1969. Výčapy – Opatovce


I
II
III
X
IX
VIII
XI
XII
XIII

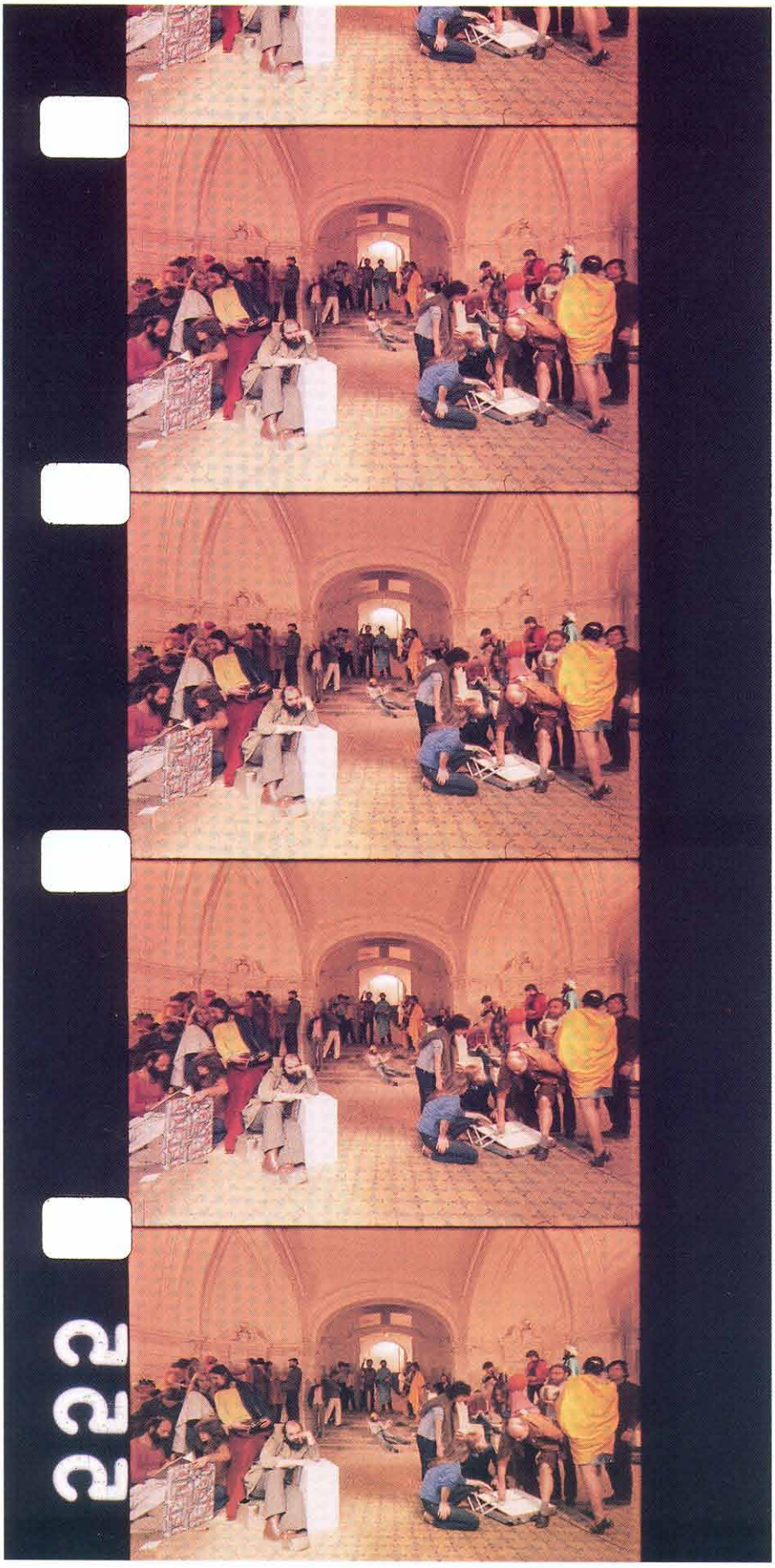



D. Tóth: **Štrnásť zastavení / Fourteen Stoppings.**
1982. Trasa Červený most – Horáreň Kačín pri Bratislave

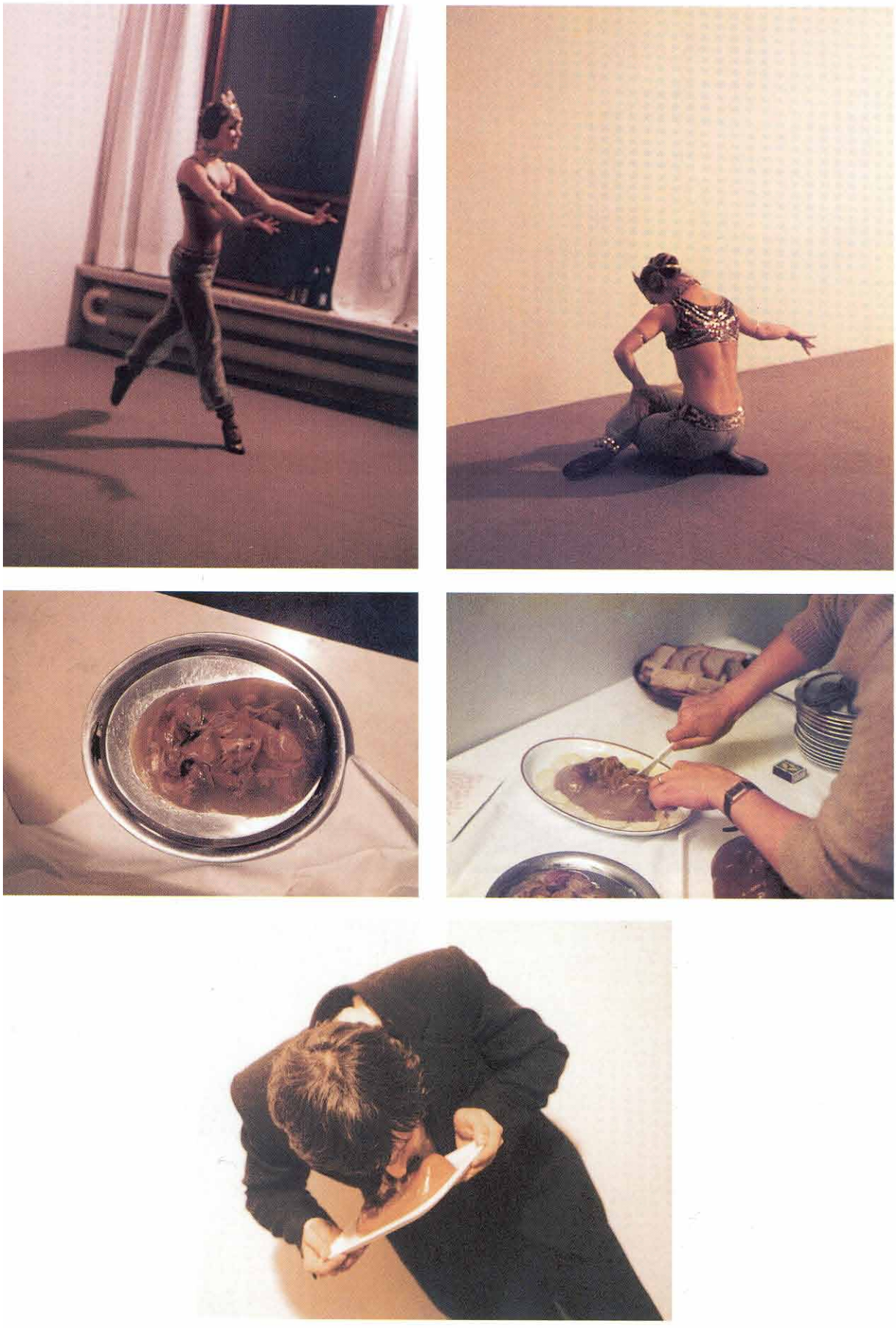
M. Mudroch: **Masky / Masks.** 1970. (Pax et Gaudium). Bratislava – Koliba



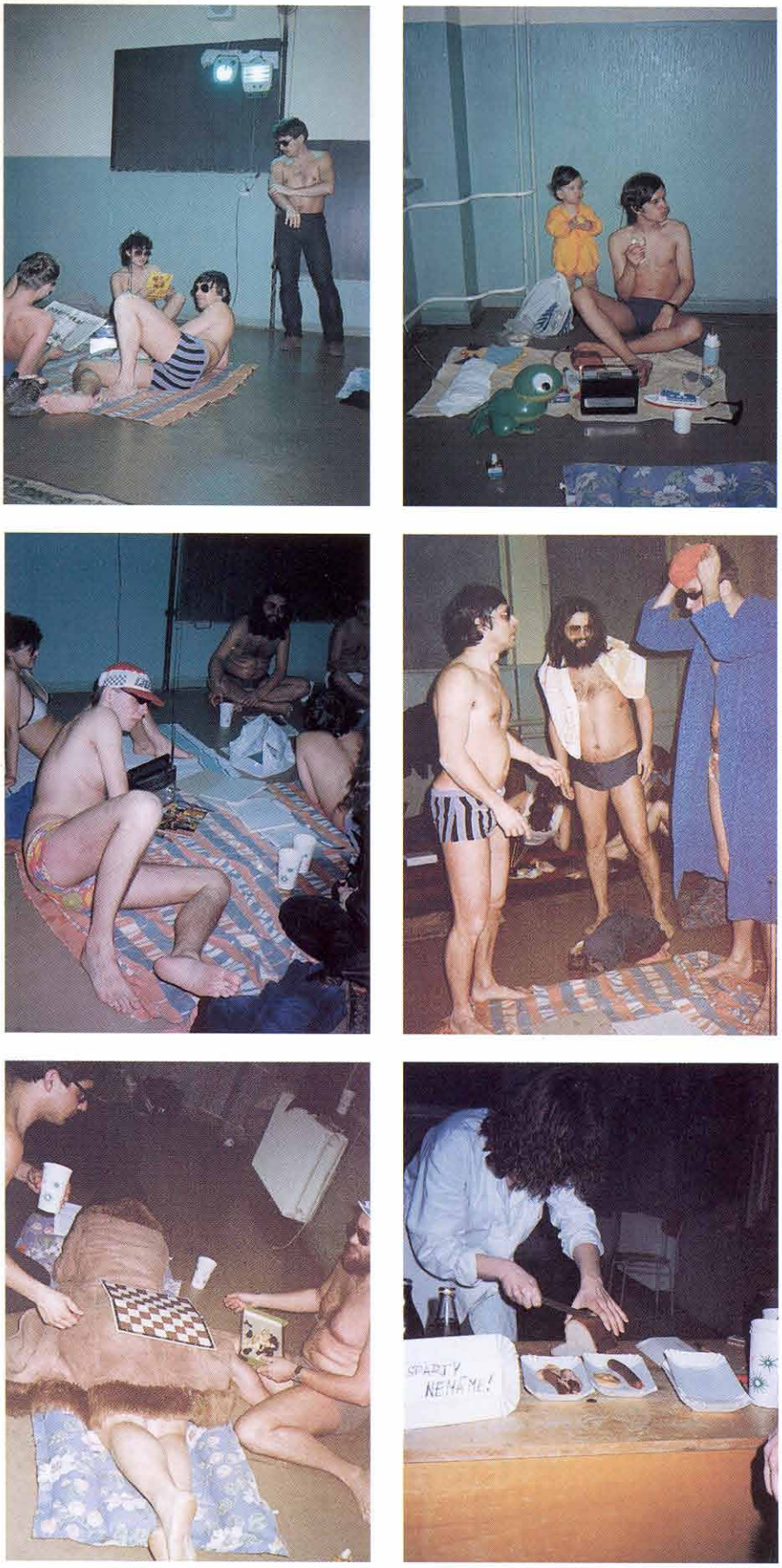
M. Mudroch: **Upriamte pozornosť na komíny domu / Pay Attention on House Chimmneys.** 1970. 1. otvorený ateliér, Bratislava



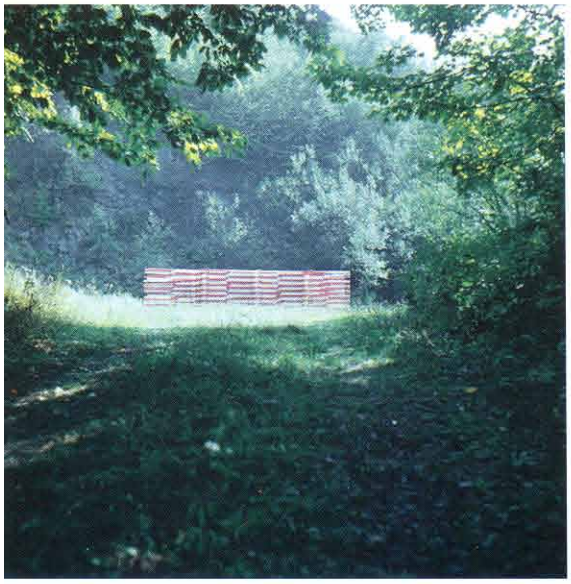

V. Kordoš: **Aténska škola / The School of Athens.** 1981. Bratislava



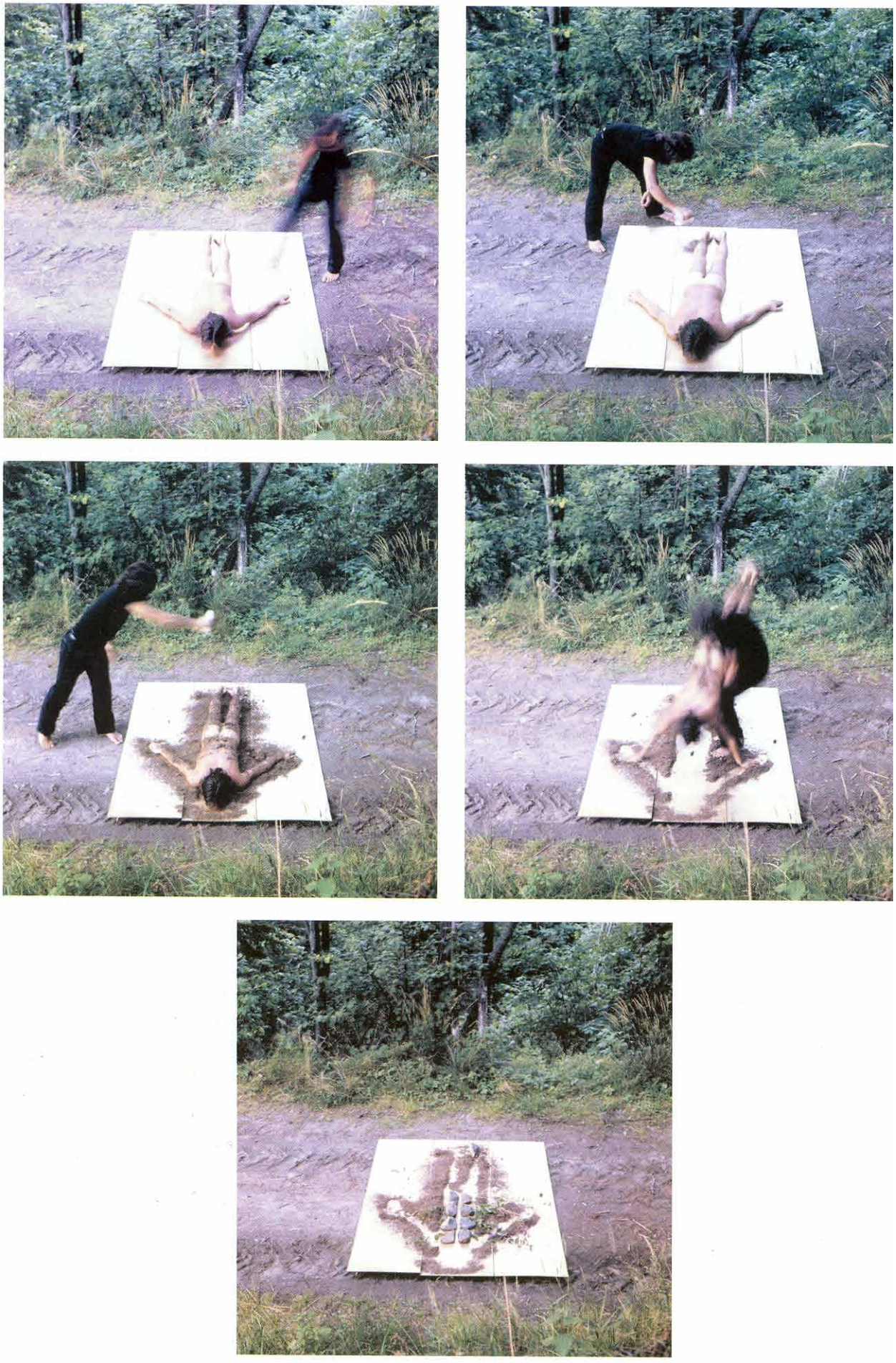
V. Kordoš: **Salome.** 1983. Bratislava



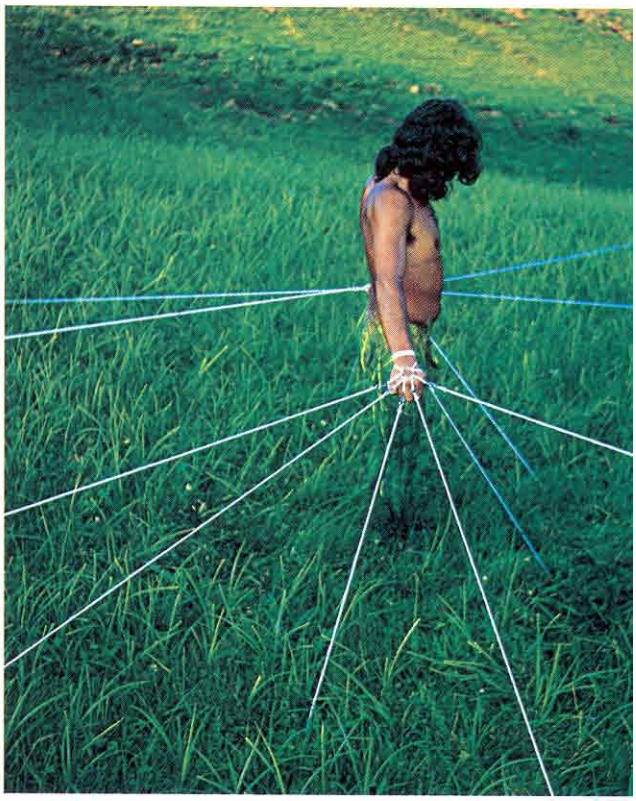
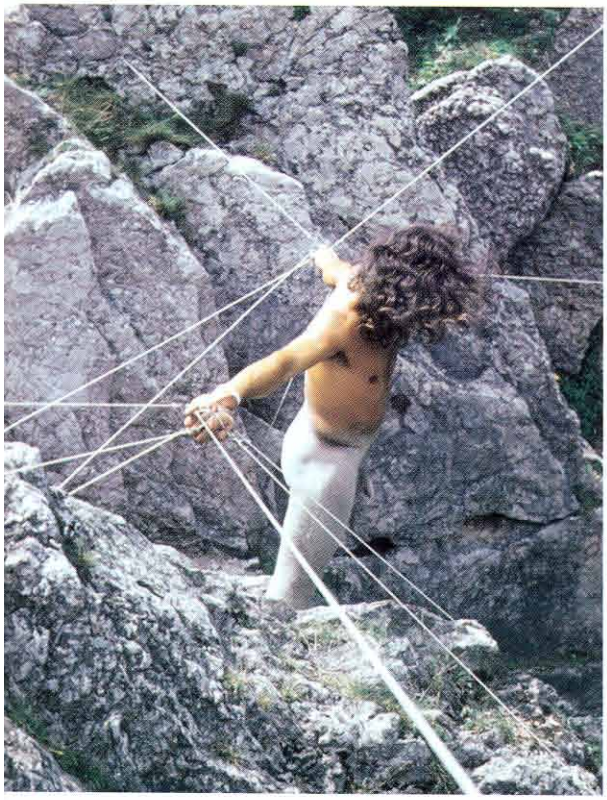

V. Kordoš, M. Krén: **Veď človek nie je blázon, aby zmokol... / For Man is not a Fool to get Soaked...** 1983. Bratislava



Artprospekt P.O.P.: **Alica.** 1981. Bratislava

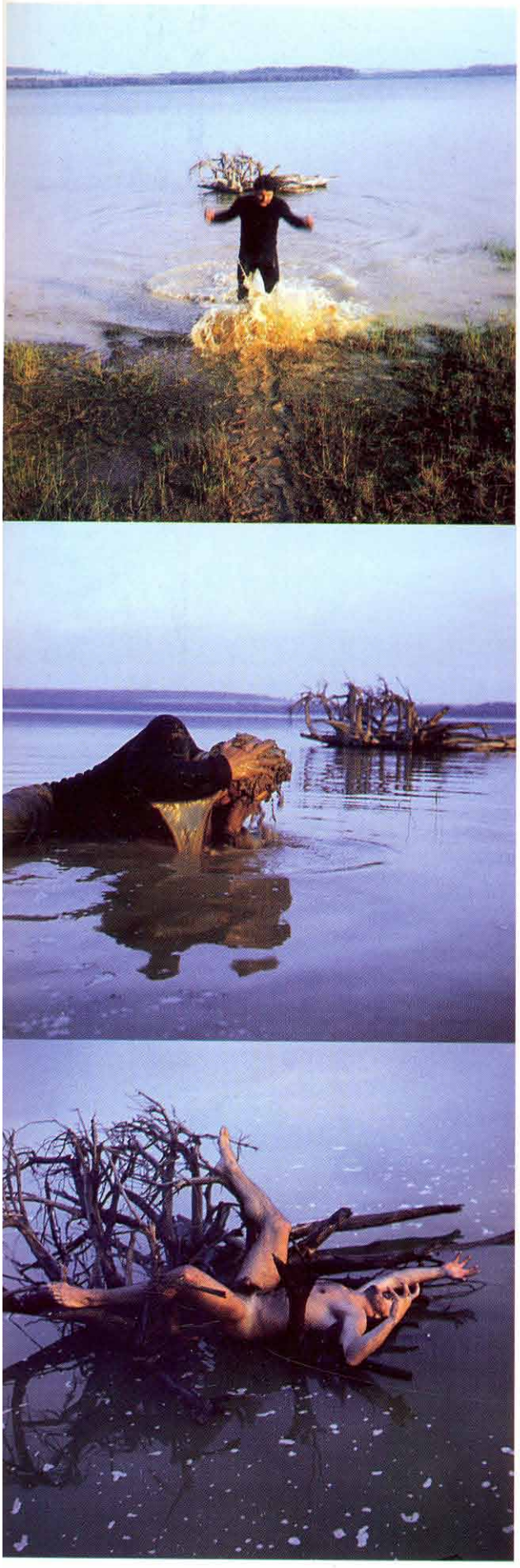


Artprospekt P.O.P.: **Oktoru-Rutoku.** 1981. Ľubietová

Artprospekt P.O.P.: **O zem, O trávy, O skaly, O vývrat / On the Ground, On the Grass, On the Rocks, On the Uprooted tree.**
1982. Pruské, Lom nad Rimavicou, Červený Kameň

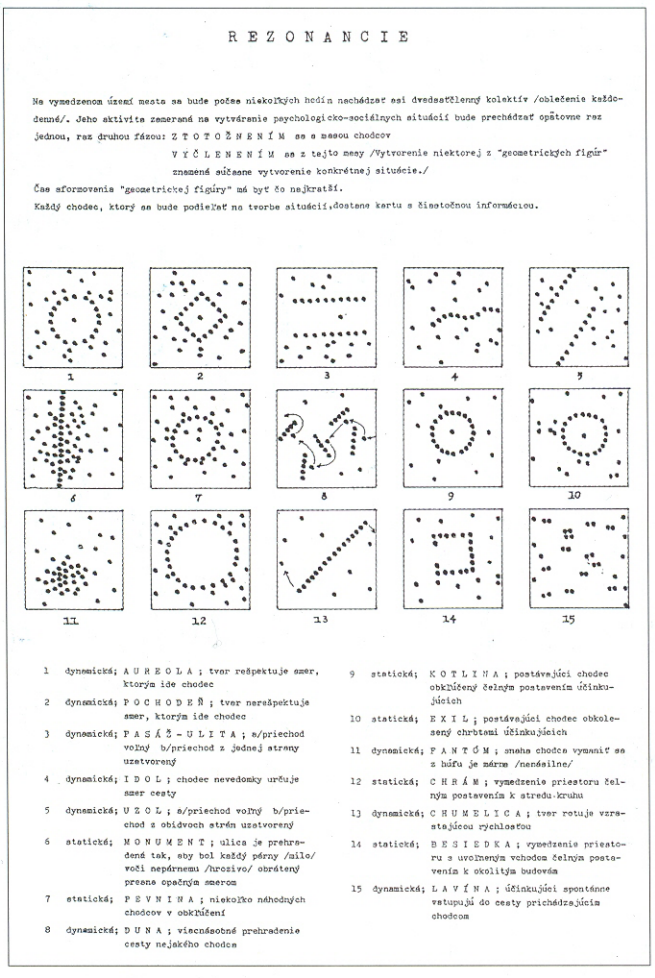
Artprospekt P.O.P.: **Skrčenec / Figure in Crouching Position.** 1982. Váh – Ilava



Artprospekt P.O.P. **Koreň / Root.** 1984. Váh

Artprospekt P.O.P.: **Slnko / Sun.** 1983. Oravská Priehrada

Ľ. Ďurček: **Priehrada (pouličná akcia) / Barrier (the street action).** 1979. Bratislava



R E Z O N A N C I E

Na vymedzenom území mesta sa bude počas niekoľkých hodín nachádzať asi dvadsaťčlenný kolektív /oblečenie každodenné/. Jeho aktivita zameraná na vytváranie psychologicko-sociálnych situácií bude prechádzať opätovne raz jednou, raz druhou fázou: Z T O T O Ž N E N Í M sa s masou chodcov
V Y Č L E N E N Í M sa z tejto masy /Vytvorenie niektorej z "geometrických figúr" znamená súčasne vytvorenie konkrétnej situácie./

Čas sformovania "geometrickej figúry" má byť čo najkratší.

Každý chodec, ktorý sa bude podieľať na tvorbe situácií,dostane kartu s číselnou informáciou.

1 dynamická; A U R E O L A ; tvor rešpektuje smer, ktorým ide chodec

2 dynamická; P O C H O D E Ň ; tvor nerešpektuje smer, ktorým ide chodec

3 dynamická; P A S Á Ž - U L I T A ; a/priechod voľný b/priechod z jednej strany uzatvorený

4 dynamická; I D O L ; chodec nevedomky určuje smer cesty

5 dynamická; U Z O L ; a/priechod voľný b/priechod z obidvoch strán uzatvorený

6 statická; M O N U M E N T ; ulica je prehradená tak, aby bol každý pérny /silo/ voči nepárnemu /hrozivo/ obrátený presne opačným smerom

7 statická; P E V N I N A ; niekoľko náhodných chodcov v obklúčení

8 dynamická; D U N A ; viacnásobné prehradenie cesty nejakého chodca

9 statická; K O T L I N A ; postávajúci chodec obklúčený čelným postavením účinkujúcich

10 statická; E X I L ; postávajúci chodec obkolesený chrbtami účinkujúcich

11 dynamická; F A N T Ó M ; snaha chodca vymaniť sa z húfu je márna /nenásilne/

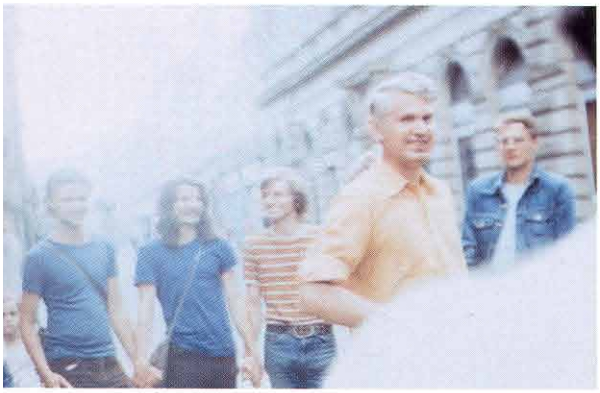
12 statická; C H R Á M ; vymedzenie priestoru čelným postavením k stredu-kruhu

13 dynamická; C H U M E L I C A ; tvor rotuje vzrastajúcou rýchlosťou

14 statická; B E S I E D K A ; vymedzenie priestoru s uvoľneným vchodom čelným postavením k okolitým budovám

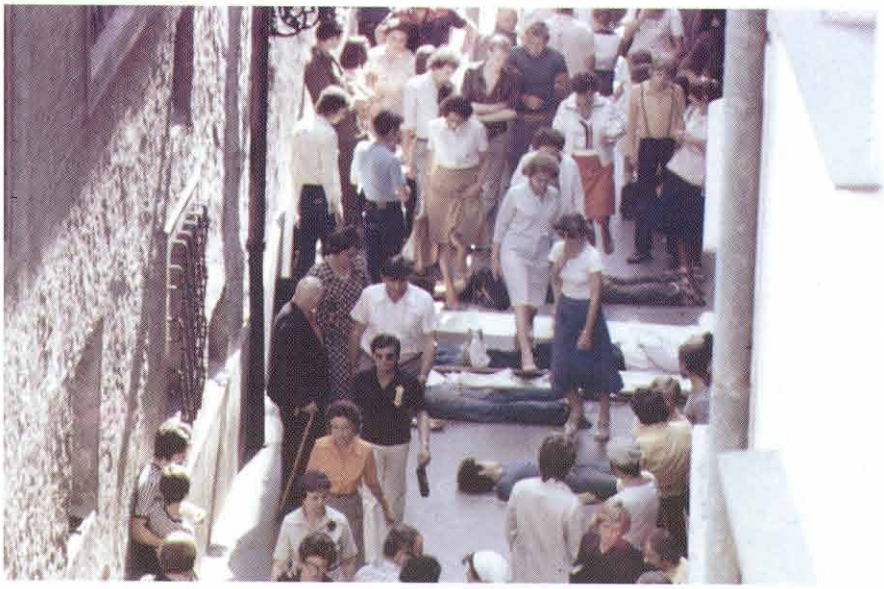
15 dynamická; L A V Í N A ; účinkujúci spontánne vstupujú do cesty prichádzajúcim chodcom

Ľ. Ďurček: **Rezonancie / Resonance.** 1979. Bratislava



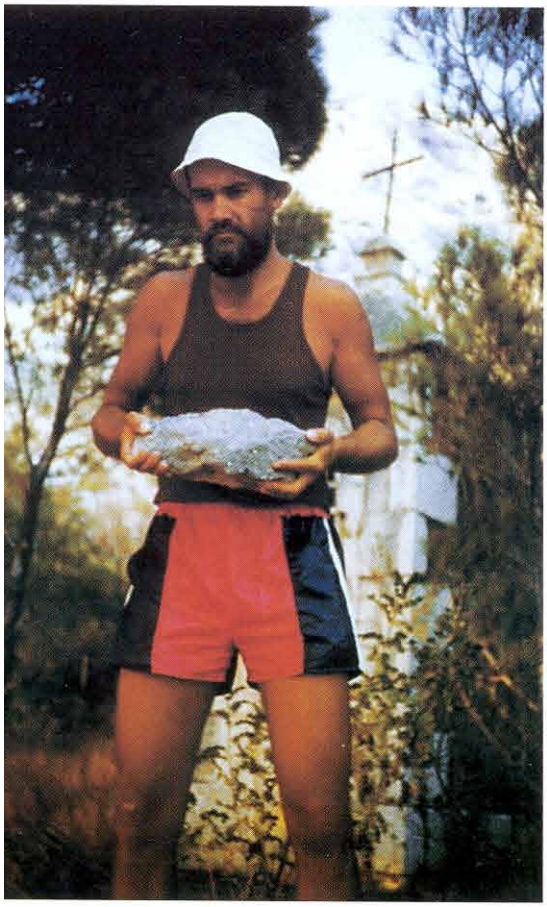
Ľ. Ďurček: **Aureola (pouličná akcia) / Aureola (the street action).** 1979. Bratislava

J. Budaj: s / with Dočasná spoločnosť intenzívneho prežívania / Temporary Society of Intense Experiencing:
**Transparent: Letecká doprava je najlacnejšia / Slogan-board: Air-transport is the Cheapest.** 1978. Bratislava



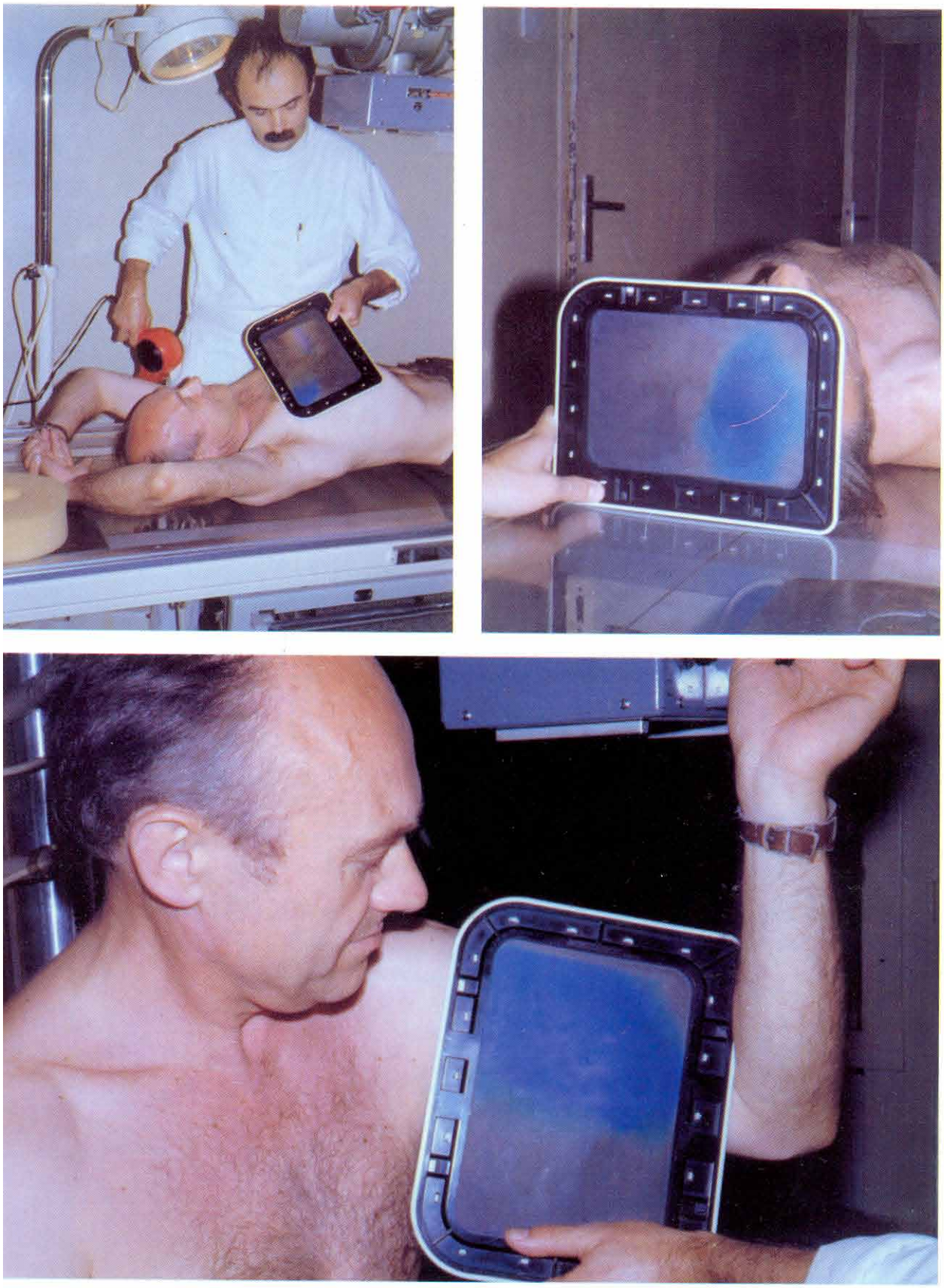
J. Budaj: s / with Dočasná spoločnosť intenzívneho prežívania / Temporary Society of Intense Experiencing:
**Pouličná akcia / Street action.** 1979. Bratislava

P. Meluzin: **Koincidencia / Coincidence.** 1983. Bratislava – Lamač



P. Meluzin: **Jadrolínia (Amplituda, Bonsai, Houdini).** 1985–1987

P. Meluzin: **F-luxus (Give piece a chance).** 1985. Bratislava



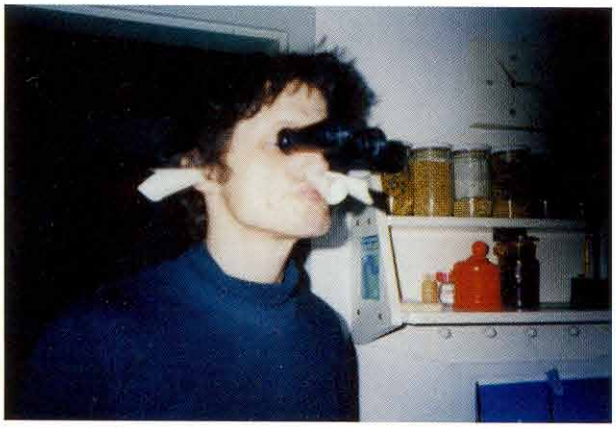
P. Meluzin: **Aplikácia termografickej metódy / Application of of Thermographic Method.** 1982

Ľ. Lauffová: **Tanec / Dance.** 1986. Bratislava

O. Laubert: **Šaman (interpretácia predkolumbijskej sochy) /**
**Schaman (The interpretation of the pre-Columbian sculpture).** 1988

P. Kalmus – K. Varga: **Plavba Československým morom / Sailing the Czechoslovak Sea.** 1985. Košice

J. R. Juhász: **Kontraverzia / Controversy.** 1989. Nová Stráž



I. Hrmo: **Izolácia zmyslov / Isolation of Senses.** 1988

# ACTION ART 1965 - 1989

## Summary

### THE EXHIBITION

The exhibition Action Art 1956–1989, for which this study was written, has brought an overall synthetic view on the development of this kind of artistic activity in Slovakia, taking into account the years of totalitarian regime during the so-called normalisation. This period not only radically determined the aspects of form, content and meaning of Action Art in our environment, the "iconography" of its subject matter, but it also determined the possibilities of its diverse expression and form of presentation.

### POINTS OF DEPARTURE

The formation of Slovak alternative – hence not only Action, but also Conceptual Art – was taking its course under quite different conditions than in the rest of the world. Not only the previous situation (the influence of national tradition, local conservatism, provinciality), but also a different speed of development, marked by the stigma of "catching up with the world", caused that alternative art, which came into existence in the second half of the 1960s, was perceived as a conclusion to the variety of events of this decade. Initially, alternative art originated as an individual need of a certain form of expression rather than a conscious activity aiming at integrating oneself in advance into a particular tendency. A radical change in the development of Slovak art came in the mid-1960s.

In 1965 **Stano Filko** and **Alex Mlynárčik** invited to the participation in *Happsoc Bratislava I*, while the "realisation" was split into "four realities" divided into seven days. Apart from the sociological aspect (happen society), *Happsoc* points with its prefix to a clear resonance of the expression "happening" in the Slovak environment of the mid-1960s. According to the final form of "happsoc", it is obvious that it is not action – real happening (as a physically performed act), but rather a challenge close to Brecht's flux "enlightenment". Its important aspect is the emphasis on appropriation, one of the dominant elements of Slovak art in the 1970s and 1980s – as the most fascinating message of Marcel Duchamp and the ideas of Dada transformed through New Realism. The concept continuation of *Happsoc I* was *Happsoc II* (sept jours de la création), a mail art challenge of S. Filko and A. Mlynárčik that had the form of a folder inviting to the common creative experiencing of reality "at the railway station". In *Happsoc III – Altar of the Present*, Stano Filko shifted himself to the appropriation of the entire "territory of Czechoslovakia" as a living space and expanded the time element to a (flux) unlimited *Action Universal*.

### BIRTH OF HAPPENING AND PERFORMANCE

In Slovakia, action also stemmed from Action Painting, from the work with object and from intermedial environments in which the spectator played an important role (such as *Dwelling of the Present and Reality*, 1967, by **Stano Filko**, Touch Studio, 1970, by **Ivan Štěpán**, *Possibility of Revelation*, 1967, by **Jana Želibská**, *La Tentation*, 1967, by **Alex Mlynárčik** and **Miloš Urbásek** and the like).

Hence, action was directly connected with the new perception of the dimensions of time and space, opening at that time the borders of all traditional media in the name of new alternative forms of art. Happening and individual performance, the two of its basic forms, originated in the Slovak environment in the mid-1960s in the work of several artists. The first collective actions in Slovakia, presented in *Permanent Manifestations II*, 1966, by **Alex Mlynárčik** and other actions from the turn of the 1970s (*Donation* for the Biennial of Young Artists in Paris, 1969, a collective playful *Friction*, 1969, in the High Tatras, etc.) were connected with his action environments. For Mlynárčik environments and actions to which he invited domestic (particularly **Miloš Urbásek**) and foreign artists (mainly New Realists) became the form of "a co-creative factor of the society", "permanent manifestations of joining art and life". The essential feature of Mlynárčik's creative nature was the utopian altruism: his entire work is extrovert, focused on the outside, beyond itself, and realised together with "the others", even if his partner was to be the artist from the past and the message of his work. This inevitably collective, originally playful interpretation core of his actions, culminating in the early 1970s (*June Ball – Festive Feast*, 1970, *A Day of Joy. If All the Trains in the World...*, 1971, *Memorial to Edgar Degas*, 1971, *Eve's Wedding*, 1972), was accompanied by a joyous, optimistic euphoria, the avant-garde idea of possible positive social functions of artistic creation that often endowed them with a solemn character. Its dominant social aspect was not destructive (as in Kaprow) or gloomily absurd or aggressive (as in Vostell). It not only stemmed from the ideas of early Russian avant-garde, but also from the lively spirit of free artistic creation of the 1960s, filled with enthusiasm and resounding logically after the fateful year of 1968 and the beginning of normalisation in 1972. For Mlynárčik, as well as for the enthusiastic Russian avant-garde artists, art was a social product and it was supposed to take a share in the formation of a new culture and a new lifestyle. All ideas connected with the message of Russian revolutionary avant-garde were made public by Mlynárčik in 1971 in the *Memorandum in the Name of Totality of Art and Life*. Finally, every Mlynárčik's manifestation was accompanied

by a theoretical formulation of his visions, mostly in Slovak and French, as he was closely co-operating with the Paris New Realists, but particularly with theoreticians Pierre Restany (Christmas sale *Inter-Etrennes*, 1972 in Paris) and Jean R. Moulin.

In the case of **Jana Želibská** we can also talk about a logical result of the development from generously designed environmental realisations from the last third of the 1960s up to the collective happening. In those happenings we could notice the basic primary signs and symbols of Želibská's actions: the prevalence of flowers, the female nude with emphasised sexual attributes (breasts and the sign for female sex) corresponding with the feminist context of art in the world. The basic motivating constant of her works – the intimate world of the woman reflected in a broader social context and interpersonal bonds – appears already in the collectively designed natural ritual *Betrothal of Spring* from 1970. Starting from the ancient Slav mythical ritual, Želibská paid homage to nature in its phase of the change of spring into summer, analogous to the moment when a girl becomes a woman. This symbolic language refined beyond the civilisation mechanisms also manifested itself in some of her other actions, resembling the intimate ritual (*Sea Greeting*, 1970, *Event on the Shore of a Lake*, 1977, *Metamorphoses II*, 1982 and others). Želibská, likewise other artists, was affected by the pressure of conceptual thinking in the 1970s, which displayed itself in a more articulately structured libretto actions set in the urban environment (*Small Fashion Show, Soiree I*, 1980), including the creations with objects made by the artist.

In the mid-1960s, individual performance, a new form of action, came into being and was produced by those artists who exceeded the border of the classical art forms and emphasised a close connection between art and life. This kind of art highlighted the process of creation: it integrated the viewer, discovered the medium of body as a means of expression of art and enlivened the individual creative act by play, elements of ritual, sports activities and others.

**Peter Bartoš** steered his attention from painting to action due to his interest in the process aspects of work with material: namely concentration, accumulation and physical changes of the state of matter up to its disappearance (*Dispersion of Black Raster in the Snow, Transformations of Multicoloured Compounds*, 1969, *Several Concentrations and their Diffusion*, 1970 and others). He started his actions with a symbolic farewell to painting (*Distribution of Pictures*, 1965) and continued with his concentration on pouring paint, onto individual phases of the process (*Phased Breaking up of an Egg*, 1966), the moment of the change of matter, of its ephemeral character. Reduced to the minimum, his unfinished artistic gesture (*Continuation of the Primary Touch – Nothing, Point, Shift*, 1969) approaches the philosophy of the Far East, the flux activities and some works of the Japanese group Gutai. In Bartoš's work, the connection of Body Art ritual intersects with conceptual declarations: he appropriated the existing natural processes (*Activity of Snow in the Air and on the Ground*, 1970). The collectively represented action *Activity in Sand and Mud* (1970), accompanied by a boat trip to the Danube island, represented a symbolic detachment from civilisation. Further, his *Activity with Balnea Mud* (1970) connected a Body Art ritual with an ecologically motivated performance. His respect for nature, its flora and fauna, developed logically into ecologically motivated performances, into work with the "zoo-medium" (e. g. *Release of a Live Fish*, 1968, *Release of Pigeons* at the *I AM in Warsaw* in 1978, *Grazing a Small Sheep*, 1979 and others) and into the systematic project of cultivating a new breed of pigeon, which blends with Bartoš's conceptual activities.

**Július Koller** represents a similar example of an individual intervention of alternative art into the originally sacred territory of painting and their consecutive mutual integrity. The concept presents a kind of the genealogy of his work – in fact a symmetrical reflection of one's life as ready-made from which actions and miniature events stem like side branches. In its origin stood the artist's belief that contemporary art already absorbs everything "artistic" and "non-artistic", opening itself to different spheres of life. In 1965 Koller initiated his polemic with a spectacular happening in the form of distributed "anti-happening" cards. The anti-happening *Games* was developed as a parallel line, connected with science, sport, tourism, philosophy, painting, popular education, archaeology, the Cosmos, technology, nature, politics. A component of the process of bringing life into the cultural awareness was the semantic shift of sports activity (volleyball, ice hockey, football, table tennis, tennis) into the cultural sphere (e. g. *UFO: Table Tennis Club J + K*, 1970). The manifesto of *Universal Cultural Futurological Operations (UFO)* became of great importance for Koller's artistic programme. His photographic alter ego *UFO-naut JK* integrated into the contemporary art context of private mythologies and became compatible particularly with the issue of the change of one's own identity. Reduction and economy of material led him in the 1980s to the focus on his own body as the only means of expression, and to the use of elementary poses displayed in different places as "cultural situations" and "live sculptures" (e.g. *Mimesis, Levelling*). Within the framework of the action group *TERRAINS I-V*, he organised a walk documented in the form of comics and a book (*UFO Expedition*, 1982) and an ironic ceremonial action of a farewell to painting (*UFO Sacrifice*, 1983), which he never abandoned in reality.

The playful *Releasing of a Small Boat* together with the performances of **Vladimír Popovič**, documented in photographs (*Action for Four Eyes...*, *It is Snowing Again*, *Action of Transience* and others) were born in the mid-1960s from various intermedial activities (painting, literature, theatre, music) comprising the principle of chance as an integral factor of the artistic process and from a continuously developed work with paper object (*Actors for Pahlström*). The interest in new space-time values of the work of art focused on the action entry of an artist and his body, later developed within Popovič's work in the field of film, into several film happenings (for Havetta's film *Festivity in the Botanical Garden*, 1969).

## DIFFERENTIATION OF INTERMEDIAL ACTIVITIES

The beginning of the 1970s was taking its course under the flag of collective activities in the form of festivity and a collectively shared playful situation. The members of the new generation of artists also took part and many of them spontaneously joined the *1st Open Studio* (1970). This took place at **Rudo Sikora**, one of the most significant representatives of alternative art in the

1970s and 1980s, who intervened in Action Art by participating in Adamčiak's Christmas *Pax et Gaudium*, 1970. He symbolically moved away from the "dirty" city to the "pure" nature, while he stopped nine times on the way to place red arrows in the snow. On the border between Action Painting and performance is Sikora's cycle *Touches*, based on the imprinting of Sikora's characteristic artistic signs of genesis (little star) and the end (little cross), which he superimposed with a layer of hand imprints covered in black colour (1980).

**Milan Adamčiak** and **Robert Cyprich** also presented themselves at the 1st Open Studio as a couple of artists who had already performed several musical actions similar to happening, inspired by the ideas of flux and the revival of some ideas of the Dada movement. Following Cage's example, Adamčiak and Cyprich decided to enter the path of experiment, in which they joined the question of musical composition and a composition with a conceptual starting point. At the end of the 1960s, Adamčiak was already creating musical series in the spirit of open form, their integral part represented by unconventional, artistically designed scores. These two artists succeeded in performing happening concerts outside official concert halls, in untraditional environment (*1st Evening of New Music*, 1969, *Aquatic Music*, 1970) in which the ceremonial artistic form of concert was replaced by musical manifestations of "anti-art". The Christmas *Gaudium et Pax* (1970), organised by Adamčiak, was also one of the collective actions. At the same time they co-operated in several actions of A. Mlynárčik (mostly the *Festival of Snow* during the World Championship in the High Tatras, 1970), with whom they were connected particularly with the transformed model of avant-garde utopia. Adamčiak's specific contribution was the expansion of the borders of musical interpretations towards a social table game (e. g. *Dislocations I - II*, 1970). Adamčiak's intermedial activity reached its peak in 1989 with the establishment of *Trans-Music comp.* focused on the interpretation of unconventional music.

In 1969, R. Cyprich departed from the framework of a flux type musical improvisation and inclined towards the collective natural ritual (*Time of the Sun*). Like Adamčiak's, Cyprich's activities oscillated between action and concept, with a touch of youthful bragging and confused opinion, most noticeable in Cyprich's texts. His actions performed in 1979 appear to be among the most significant in the context of the 1970s: *Ladislav Faga, 15.000 000 Man Show, Being, Inc., Bee Flower*, and in 1980 the auction of his own body under the title *Ex-tension*. He participated in several street actions organised by J. Budaj, and he took part in the actions of *TERRAINS* (I - V, 1982-1985), he was translating intensively, writing and distributing the samizdat literature on contemporary art trends abroad.

Besides the flux improvisations using mixed media, mostly painting, music and theatre, individual or group performances appeared frequently at the turn of the 1970s, taking the form of homage and interpretation. At the 1st Open Studio in 1970 **Vladimír Kordoš**, **Viliam Jakubík** and **Marián Mudroch** presented their action environments through joint creations (*Czechoslovakia, Homage to Roy Lichtenstein, Arranged Flowerbed*), still resounding with the connotations of Gestural Painting, Pop Art and New Realism. It is not at all surprising that they all creatively participated in Mlynárčik's actions. At the same time, M. Mudroch was preoccupied with de-materialisation of the process of creation and with the transience of a moment (*Pay Attention to House Chimneys, Masks*, 1970). V. Kordoš was fascinated from the very beginning by the dialogue with art history taking the form of homage (*Homage to Caesar Baldaccini*, 1970) and interpretations. He became a representative of specific, playful travesties bordering performance and staged photography. Besides mimetic aspirations, they also examined the formal characteristics of the body in space and time (e. g. *Return of Prodigal Son*, 1980, *The School of Athens*, 1981) and led to Body Art performances (e. g. *Slave*, 1985, *Homage to F. X. Messerschmidt*, 1989). Other Kordoš's action reincarnations are also based on the stories of historical, mythological and biblical heroes (e. g. *Salome*, 1983), now representing conventional archetype values and symbols of our behaviour. He realised some of them together with **Matej Krén** (e. g. *Homage to Rudolf Fila*, 1982, *Orpheus' Despair*, 1984), with whom he also co-operated in the action group *TERRAINS* and together they created some civic-oriented actions of the type of collective happening (*Man Is not a Fool to Get Soaked...*, 1983) and actions in nature (e.g. *On Motif*, 1983, *Playing at Repainting*, 1986). The third group of Kordoš's actions is represented by the works marked by Conceptual Art, devoid of material attributes, concentrated only on the work with body and light (*Homage to Leonardo da Vinci*, 1985, *Burning of One's Own Shadow*, 1986 and others). The natural form of development of interpretations in broader sense, but also in the context of action was represented also at the Bratislava *Championship in Artefact Shift*, organised from 1979 by **Dezider Tóth** who also entered the art scene at the turn of the 1970s. His action production is closely connected with diverse creative interests - Conceptul Art, work with a found and completed object, visual poetry, co-operation with theatre and others. His activities connected from 1967 with the *Pomimo Theatre* (*Theatre After Einstein*) were of particular importance; its humour and practical jokes were linked with the message of Dada. In his scale of expression, we can find civic actions in urban environment (e. g. the collective action *Concept Arrangement*, 1971) and also mythical and poetical creations in nature. Apart from the ritualised gesture and Body Art performance (*Transfer*, 1980, *Pilgrimage to Merciful Yoke*, 1984, *Dafloration*, 1984), connecting the sensual and the empirical with the mystical and the transcendental, they initially examine the notional range of text as a medium of art (e. g. *Snow on the Tree*, 1970, *Invocation by the Dead Language*, 1989) and ecological motivation. His elementary natural rituals are followed by conceptual and action *Koan*, its name avows the truths of Zen-Buddhist philosophy, mainly the ethics of Taoism. Similar in spirit are his *Blow Bands* (1978) - blowing black-and-white ink drawings, but also other actions and projects from the end of the 1970s, emphasising the process and ephemeral character of phenomena (e. g. *Footprint*, 1979). Tóth aimed from a playful ecological reflection (collective *Game Fishing*, 1971), to an almost symbolically expressed protection of nature (*14 Stoppings*, 1982) and towards an intensive ritual performance (*Ready-made Clothes for a Poet*, 1982).

The photographer **Ľuba Lauffová** also participated in the

Bratislava *Championship in Artefact Shift* (1979–1986). Not only did she take part in several actions of her coevals, document them, but she also creatively contributed to collective actions and performances with her own creations bordering action and staged photo story (*Nude in Water*, 1979). They are characteristic of the concentration on time sequences and individual phases of the movement of the human body and a specific feminine, symbolic perception of the relationship between man and woman, displaying feminist elements.

The 1970s focused on the ecological problems of life, and nature became the centre of attention of many artists.

**Michal Kern** was also one of the artists concentrating on the ephemeral character of actions, the transformation of the state of matter and economic expression (e. g. *We Are All Connected with a Twig of an Abandoned Nest*, 1988). Although Kern's creations were close to Bartoš's performances by their nature, they were less instinctive, contained more aesthetic poetical finesse, relishing in an impressive effect of the final "print" (actions for the camera from 1972 to 1988), often supplemented by an additional record of sensations (e. g. *Play with Dices*, 1975). Kern felt the essential need of touch, contact and ceremonial manipulation with natural realities (*Castle of Desires – Meditation Retreat*, 1979), the connection of the rhythm of his body with the rhythm of the earth, the merging with its terrain in any season. It is documented in a series of walks (e. g. *I Have Formed a Line*) from the beginning of the 1980s and in tracing various symbols and signs into the snow (the triangle, circle, square, star, cross – e. g. *Encounter – Pietà, Defining Space*).

**Juraj Bartusz** was already concerned with the aspects of time-space and process of the work of art from the mid-1960s. His actions manifest the sculptural point of departure. To him, the human body is the moment of motion as well as a spatial volume (in the positive and negative sense, e. g. *Escape of My Friend I. D.*, 1983), a permutation element *Platform for Winners* (together with G. Kladek and B. Juhász, 1974), a "live sculpture" through which he thematises the categories of space and time (e. g. *Days of Physical Condition in Vlková*, 1971 together with V. Popovič and J. Kornucik). In the 1980s he placed emphasis on his own concentrated physical energy of gesture (*Stroke through a Stone, A Brick Thrown into Hardening Plaster*, 1986, *Time Limited Drawings*). In his individual performances (*Official Confirmation*, 1971, *Blue and White Neckerchiefs*, 1989), but also collective actions (*Private Civil Defence Exercise*, 1982), we find the parody of everyday rituals and the social diagnosis of the effect of ideological mechanisms on the life of man.

## SOLIDARITY BORN OUT OF HOPELESSNESS

The social situation and conditions for the development of alternative forms of art changed radically due to the so-called normalisation after 1972. All actions had to take place "illegally" – not in galleries, public municipal places, they were expelled ad hoc to the exterior, out of the city, into nature. Eventually, nature offered for many the intrinsic field of escape from the contemporary social reality operated by directives.

At the beginning, the scale of action expression oscillated within the utopian avant-garde dimension of art as a "co-creation of a better world", an escape, a festivity, homage or ritual. In connection with the growing disillusionment, ironical paraphrase, bitter humour, wider social aspects and individual existential feelings during the suffocating years of political totalitarianism penetrate into the form of mutually shared playful situations from the end of the 1970s.

In this period of multiple interrogations by the secret police, only those who knew well each other were invited to participate in actions, those who appeared due to their contacts and behaviour – considering the state power – morally spotless and reliable. Besides the home studio actions and performances in nature, taking into account a smaller circle of participating artists and their friends, the so-called "street action" became an important phenomenon, integrating itself into common every day situations as individual or collective interventions. Those actions had a tendency to follow the international Action Art of the 1970s, directed towards Body Art radically marked by conceptual thinking (mainly towards the so-called "expanded performances"), but they also resound with the ideas of hippies and provocateurs or political actions of the European situationalists. The actors who did not have anything in common with painting also participated in those actions, attaining it through the opposite pole from direct reflections on social problems, reacting to the endangered essential values of life on the part of society. From these psycho-sociological motivations grew the street actions of **Ján Budaj** performed mainly within his *TSIE – Temporary Society of Intense Experiencing*, connected with the opposition to the totalitarian regime. Considering his opinion, Budaj did not represent the traditional romantic ideal of the modernist artist convinced that art could contribute to the reconstruction of the existing social system. He rather believed in a possible change of the individual through an "intense experience of a life situation" and considered the group to be the basic means of the transformation of the individual. On these grounds he became increasingly interested in the relationship between society and the individual, he was attracted by the psychological and sociological background of conformity as a social phenomenon. Following the author's propositions specified in advance, actions were taking place in specific parts of the city during a few hours as arranged psychological-social situations checking the reactions of an accidental passer-by. The aim was the catharsis that followed when the walker realised that it was a game. Basically it concerns the analytical study of the human relationship with the world within the existing social system, on the grounds of a provoked psychic reaction to a surprising reversal in an everyday situation on a public road. Budaj's street theatre was directly connected with the actions of Bratislava theatres, mainly with the experimental stage of the Labyrinth Theatre. Examination of audience's reactions based on the staged situation, which expressed a diversion from the norm, was present at the *Week of Fictitious Culture* (Bratislava, 1979). An example of that could be the banners placed at bus stops (*Air Transport is the Least Expensive*, Bratislava, 1978), eye-catchers, posters and billboards informing about non-existent exhibitions.

In the work of **Ľubomír Ďurček**, we can also find street actions in which the organisers created certain situations in Bratislava streets within a few hours by means of variable configurations and contacts with pedestrians (*Resonance*, 1979). From the principle of social communication also stemmed his

minimised street performances, "live sculptures" created by fixing the elementary movement in a certain phase (*Horizontal and Vertical Movement–Transfiguration*, 1979) in which action blends significantly with the conceptual (*Geometrical Space*, 1975). The second group is represented by situations in which the unaware passing spectator becomes a physical part of the activity produced by the artist (the so-called *Simultaneous Events*). Ďurček's individual performances and events are the counterparts to newspapers, short stories, work with photography and film, sometimes referring to Orwell's fatal manipulation with man through political ideas (*Visitor, Acceptance I – III (Identification)*, 1980). The minimised ground plan of his actions and performances reveals the utmost psychical and physical concentration on elementary acts. By their changing to a ritual, Ďurček returns the ceremonial function to common things and endows time with a new psychological dimension (*Demonstration*, 1977). The exploration of touch as the primary physical contact between people and its transfer showed itself in the *Message IV* (1982) and also in his films conceived as collective test actions (*Home*, 1983, *NFRMC Information... about Hands and People*, 1982).

**Vladimír Havrilla** also belongs to the group of artists who were meeting at the end of the 1970s (J. Budaj, Ľ. Ďurček, R. Cyprich, J. Mihalík, P. Thurzo, J. Štuller, Ľ. Lauffová, and others) in their flats or in nature as the brotherhood of people sharing the "feeling of togetherness in a somewhat exceptional position, to differ from the others and free themselves from existing norms" (Huizinga). In Havrilla's work, action represents, just as one part of his alternative expression, the sphere of escape and emotional outlet. There were several actions of the happening type in the natural environment in Čuňovo in summer 1978 as an expression of collective relaxation through a spontaneous game, outside direct material interests, in manipulation with certain ephemeral creations. Havrilla's constructed *Floating Object* represented work with a completed ready-made. He also staged some other collective actions in the urban surroundings (*The Reverse of an LP Record*, 1981, *Bratislava Chicks and Other Underground*, 1982) on the principle of a playful manipulation. Havrilla's occasional individual performances (*Nicodemus' Question*, 1979), but mainly underground films (*Bird Woman*, 1972, *White*, 1973 and others) reveal the existential, metaphoric statement, an extraordinary magical dimension characteristic of his sculptural and graphic works, conceptual and literary activities.

Within the unofficial presentations, other artists, such as **Robert Cyprich, Gabriel A. Levický, Vladimír Archleb (Rachel), Tomáš Petřivý, Igor Kalný** and **Pepo Schöttl** also had their share in Budaj's *TSIE*. The last two of them founded a music band called *CUCU* in 1982, its presentation was mainly connected with friendly meetings, while it drew much inspiration from the spiritual achievements of performance. Pepo Schottl, the author of a number of performances during the exhibition openings (mainly of I. Kalný) closely approached flux. Apart from musical instruments, he used for his minimised expressively reduced events various objects of everyday use, work with light and the spoken word, human breath and others. The drawings of Igor Kalný are mainly connected with Body Art, which originated in the mid-1980s, shortly before his suicide, by encircling one's own body. The fixing of the silhouette of foot, knees and torso with a raised arm is actually a kind of unique anthropometric ritual based on the concentration and marking of the physical trace in space according to the model of one's own body.

## FROM PLAY TO MODEL SITUATION

In the 1980s, collective action as well as individual performance shifted to a more complicated structured socio-cultural and socio-political context. Although the play still contains spontaneity, the joy of "playing", it loses its innocent form and becomes part of the mimicry of ordinary days through a cunning allegory. Carefully planned documentation, conceptual reflections and text documents remove carelessness, speculative elements, and pre-planned moments impress it with a stamp of a "big serious play" comprising a chain of smaller playful contributions (puns, travesties, mimetic entries).

Permanent surveillance of the secret police was one of the chief stimuli for the foundation of the "hermetic" brotherhood, functioning between 1982 and 1987 on the basis of co-operation of a small team of action artists (P. Meluzin, P.O.P., J. Želibská, A. Mlynárčik, J. Koller, Ľ. Ďurček, D. Tóth, R. Matuštík, R. Cyprich, V. Kordoš, M. Krén) under the title *TERRAINS (I – V)*. Their actions were taking place on the edge of the city, in nature or at deserted building sites.

Initially, **Peter Meluzin**'s action was characteristic of its playfully modelled situation of a sports competition as a constant social phenomenon of an "organised activity" as a "contamination of play and reality" (Huizinga) through a light irony and persiflage of the expression (*Edvantyč*, 1980, together with J. Koller, *R. Mutt-ation*, 1980). *UFO-tball*, 1981, in particular, phased into time sequences, into a multilevel collective happening with a complicated structured ground plan, grew into a broadly branched allegory of everyday life. Some of Meluzin's actions became true copies of "noble activities" praised by socialism and fake optimism (*Glass Mosaic*, 1982). Some others reacted with humour to the heraldry of the monolithic society, public holidays, while he was searching for the harmony of time and place of old and new ideological "myths" (*Coincidence*, 1983). Detailed scripts, spontaneously supplemented with improvisation, were closely approaching the "real life". He chose sites in the suburbs, abandoned building sites and pipelines as a dehumanised version of nature (*Gingerbread Cottage, Black Hole, Schwarzes Loch, Sitting Bull* and others) for his absurd metaphors of the time, ironic psychodramas and farces from the early 1980s in which he "manipulated" with the participants by means of instructions. A specific group in Meluzin's Action Art is represented by individual actions and events carried out between 1985 and 1987. Those attempted to find the spiritual identity in the useless Sisyphian activity and self-irony (e. g. *Lilac, Sarcophagus, Jadrolinia I – III*). In their documentation we can also find exact procedures, measurements and schemes (e. g. *Attempt at Work Analysis of One's Own Shadow*, 1982). For Meluzin, a staged strained physical experience in performance or in the collective action is always the path towards a private catharsis (*From New Production*,1988).

**Radislav Matuštík**, a theoretician and active participant in TERRAINS was one of those who called attention to this action

group within the "organisation of happenings, events and performances of the 1980s" in the publication Terrains based on dissent samizdat literature. In that time he was not only one of the active participants, but also the initiator of several actions (e. g. *Crossing*, 1980, *Staking of the Claim*, 1982, *Exchange of Artefacts*). In 1977–1984 Matuštík created together with **Pavol Breier** and Peter Horváth an author's group, BAHAMA (after the first letters in the names of participants), which organised a series of action and conceptual pieces.

Three artists, **Ladislav Pagáč**, **Milan Pagáč** and **Viktor Oravec** emerged in the art scene in 1979 and later on adopted the name **Artprospect P.O.P.** They endorsed mainly ritualistic Body Art performances. In the context of Slovak Action Art, they have a specific exclusive position due to their emphasis on a strong, extreme physical experience, physical endurance and pain, the exploration of spiritual and physical possibilities of the individual. Their creations took place predominately in nature, in a carefully chosen site, which by its terrain suited the archaic, distant from civilisation, understanding of the contact between man and the world. The ritualistic identification of the body with the landscape forms and processes compensated the spiritual void of civilisation, social anxiety and pressure. A return to the primitive state of art development, to an early mythical period offered the possibility of a free escape from the contemporary social situation in Slovakia. It was a conscious descent into the biological instincts and basic acts evoking the pre-historic rituals with emphasis on the sensitive instinctive aspect of artistic creativity.

On the other hand, from the beginning this trend was balanced by a strict rationality, by a consistent use of numerology, which became after anagrams one of the key parts of their further realisations (*Spiral I – II*, 1980). The naked body, often wrapped in a foil, tied with ropes to the poles in the ground or on the rocks, was an important part of P.O.P. actions (*On the Ground, on the Grass, on the Rocks*, 1982). It was painted with mud, paint or oil, the media spiritually close to the ceremonial rituals of ancient mysteries. P.O.P. became part of the Body Art history particularly due to their Body Art performances carried out at Symposiums (1st Ľubietová, 1981 (e. g. *Daring*), 2nd Bohunice, 1981 (e. g. *Duel*, *Chameleon*), 3rd Bratislava, 1982 (*Sebastian*) 4th Lom nad Rimavicou, 1982), at the Orava Dam in 1983 (e. g. *Root, Sun*, 1983). Later, in connection with TERRAINS, their ritual creations connected with the appropriation of objects in industrial space (e. g. performance *Regi*, 1982), they approached the "model situation" (e. g. the collective action *Shock-workers*, 1983), some rituals are also situated in the interior (e. g. *Ka-zi-mi-r*, 1984).

At the end of the examined period the cultural environment becomes more relaxed and the artists who reached achievements begin to appear in the late 1980s. Action Art opens itself to the flow of new ideas and technologies, multimedial and intermedial inspirations. The actions of **Peter Kalmus** who was in contact with the Czech artistic environment inspired by Knížák's Aktuel during the years of totalitarian regime depart the underground. In 1972-1976 he participated in the actions of Jazz musicians (e.g. *Live Trees*). Some actions were created in Košice together with A. Bartuszová (*Action Sgraffito*, 1987) and the photographer Kamil Varga (*Sailing the Czechoslovak Sea*, Košice 1985).

At that time, individual performance originates from different kinds of art and resounds with Postmodernist citations and interpretations (**Otis Laubert**), influences from Conceptual art, or manipulation with the found object (**Peter Rónai**, **Ivan Hrmo**). The creations of **Jozsef R. Juhász**, who is, besides **Otto Mészáros**, one of the founders of **erté Studio** (from 1987) and organisers of International Festivals of Experimental Art in Nové Zámky are an example of stage Body Art performance. His stage performances exploit the spoken word, music and non-traditional sounds, canvas, colour and an extreme dramatic and dynamic body movement and the moment of an increasing ritualised destruction that evokes early gestural performance of the Japanese group Gutai (*In the Same Place IV*, 1988 *Controversy*, 1989). In the movement actions of **Michal Murin** (acoustic poetry, non-verbal theatre, experimental music, etc.) performance often acquires the form of a heterogeneous expression. The performer's presentation is sometimes intuitive, instinctive, ritualistic, sometimes refined, ironic and satirical. It evolves within self-projection, playful travesty, allusions and citations, the script is combined with music, spatial installation in the interior and the exterior, with texts and diverse simultaneous activities also within the international framework (*Visual Composition*, 1987).

In this period, collective action with its optimistic socio-political vision inclines to the social and political movement of November 1989 (**Ladislav Snopko**, **Martin Bútora**, *Hello Europe*). The artist loses the aureole of the master and becomes a mere initiator of an event that integrates into the spontaneous flow of life, integrating common people (**Ľubo Stacho** and **Peter Rónai**: *Add a Hand*, 1989). Everything happens so that the spectator can perceive his participation in the visual and aesthetic experience of an "enjoyable happening", which acquires a symbolic nature.

*Radislav Matuštík*

## Samizdatové programové, teoretické a historické texty (výber)

**J. BUDAJ: 3SD.**

Samizdatová publikácia. 2. vyd. Bratislava, autor 1988. Nepag. (Ďalšie citácie: Budaj, 3SD, nepag.)

Na úvod stručne kto, prečo a ako chcel čosi robiť v Medickej záhrade v posledných májových dňoch roku 1980.

Myšlienka podujatia „Tri slnečné dni" (3SD) vznikla medzi neprofesionálnymi divadelníkmi a umelcami, zaoberajúcimi sa procesuálnymi (akčnými) formami tvorby na jeseň 1979.

Nadväzovala na májové podujatia podobného rázu, ktoré mohli Bratislavčania vidieť na uliciach a námestiach historického jadra v rokoch 1979 a 1978. Boli to pokusy o pouličné formy divadla, ktoré „zastrešovalo" divadlo pantomímy Labyrint. Toto divadlo malo byť organizačnou základňou i pre 3SD.

Labyrint tvorili mladí ľudia so zaujatím pre nekonvenčné divadelné formy – no na rozdiel od vtedajších skupín umeleckého undergroundu netrpeli ponorkovou chorobou. Kto to prežíval, ten vie o čom hovorím, kto nie, tomu len ťažko v krátkosti opísať do akého životného pocitu sa v 70. rokoch dostávali tí tvoriví mladí ľudia, ktorí odmietali akékoľvek kompromisy.

Okrem spomenutých sa na 3SD mali zúčastniť ľudia z obce tzv. profesionálnych výtvarníkov, z nich najmä tí, pre ktorých nebolo miesto v oficiálnych výstavných sieňach.

Novým prvkom v slovenskom kultúrnom kontexte bolo spojenie týchto umeleckých skupín a ekológmi. Ekologický duch ovplyvnil nielen výber lokality, práce niektorých jednotlivcov, ale najmä celkovú imidž 3SD.

3SD štruktúrou účastníkov i typom prezentácie smerovali k jedinému cieľu: vytvoriť situáciu kontaktu.

Kontaktu medzi verejnosťou a tvorbou málo známych nekonformných umelcov – kontaktu medzi jednotlivými skupinami tvorcov, ale tiež medzi výtvarníkmi a divadelníkmi, medzi procesuálnymi umelcami a napr. hudobníkmi, medzi nimi a všetkými a ekológmi... – kontaktu verejnosti so sebou samotnou (bol to pokus o vytvorenie autentickej verejnej udalosti, akých bolo a je i dnes zúfalo málo) a tiež verejnosti so svojimi problémami (napr. ekologickými).

Organizátori si uvedomovali, že medzi verejnosťou a tým, čo sa jej malo v Medickej záhrade prezentovať, existuje priepasť neinformovanosti, skepsy a nedôvery, vyhĺbená v 70. rokoch. Pri jej prekonávaní sme mohli rátať len s vlastnými silami. Naše podujatie nepodporovalo žiadne z tých kultúrnych inštitúcií, masmédií a vedúcich síl spoločnosti, ktoré mohli a mali dbať o oživenie kultúrneho života po takom ťažkom, komplikovanom období, akým bola normalizácia.

3SD sa mali udiať skôr napriek dobe, než by boli súčasťou už dávno potrebnej zmeny rigoróznych prístupov v kultúrnom a celkove spoločenskom živote.

Poznali sme z minulých rokov, že nechuť a nedôvera sa dokážu vo chvíli zmeniť na svoj opak. Ukáže sa, že ľudia podvedome stále čakajú na oživujúcu udalosť, že potrebujú priestor, kde by sa mohli diať ako pospolitosť. Dokonca sa tam nemusí konať nič zvláštne. Ale musí sa môcť diať. V niektorých mestách majú svoje námestia, inde hoci schody okolo pamätníka...

Cieľ vytvoriť verejnú udalosť, verejný priestor, udalosť kontaktu – a prekážky, ktoré obmedzovali plány organizátorov (finančné, byrokratické) napokon určili podobu podujatia 3SD: tak, aby sa podujatie mohlo uskutočniť a a by bolo ešte stále naše. Zdalo sa, že medzi húšťinou byrokratických obmedzení skutočne vedie chodník, že sa to dá. (Ako to neskôr charakterizovali orgány činné vo vyšetrovaní 3SD,

v organizačnej štruktúre klubovej a záujmovej činnosti bola „diera". Tzn., že zostával akýsi priestor pre neformálnu iniciatívu, priestor bez totálnej kontroly.)

Akčná, divadelná a hudobná aktivita, resp. vizuálne či ekologické prezentácie mali trvať denne od 10 do 21 hodín. Ako dni sme si vybrali štvrtok, piatok a sobotu, kedy tu je čo do sociálnej štruktúry najväčšia pestrosť návštevníkov.

Samozrejme, okrem bežných návštevníkov sme chceli do parku pritiahnuť čo najširšie publikum. Propagáciu mali zaistiť v tlači (Večerník), pripravovali sa propagačné objekty (pred bránu Medickej a pred V-klub na nám. SNP). Vytlačili sme propagačné letáčiky, ktoré mali herci niektorých zúčastnených divadiel rozdávať na ulici.

Všetko toto malo legálny základ v súhlase s konaním 3SD, ktoré dal jednak V-klub (ako domovská inštitúcia divadla Labyrint), jednak odbor kultúry ObNV I. Pre istotu sme si vyžiadali vyjadrenie odboru kultúry NVB hlavného mesta. Aj odtiaľ sme dostali písomný súhlas.

Štrnásť dní pred začiatkom 3SD bolo pripravených množstvo aktivít (pozri ďalej v tomto zborníku), bol vytlačený Bulletin 3SD, propagačné materiály, boli všetky potrebné povolenia (Bulletin mal povolenie a tlačové číslo).[1]

Napriek tomu, ako viete, sa 3SD nekonali. Po zastavení akcie sa okolo 3SD začala história, ktorej skutočné príčiny sú dodnes nejasné. My sme mohli pozorovať len vonkajšie prejavy; zabavenie a zničenie celého nákladu Bulletinu 3SD, zákaz činnosti divadla Labyrint, dokonca zákaz činnosti V-klubu a prepustenie profesionálnych zamestnancov, výsluchy aktérov 3SD, snahy o postihnutie vedúcej Labyrintu na pracovisku atď.[2]

Niekto si teraz hovorí – to sa dalo čakať. Dalo. Ale myslím si, že popri všetkom nepríjemnom nám táto udalosť – neudalosť niečo dala; povedzme pocit, že sme sa pokúsili o normálnosť.

A netreba zabúdať, že myšlienka 3SD vznikla v trochu inej atmosfére a po dvoch ročníkoch podobných akcií v oveľa frekventovanejších priestoroch Starého mesta. Keď sme začali s prípravou 3SD, nevedeli sme, že o pár týždňov príde k ochladeniu medzinárodnej situácie (Afganistan), ktoré sa vzápätí prejaví i u nás tzv. zostrením triedneho boja. Nevedeli sme, že jar 1980 bude v znamení útokov na to málo, čo v slovenskej kultúre začalo javiť známky autentického života. Prišlo k afére s trojlístkom „formalistov" na Vajnorskej ulici,[3] k sledu zákazov výstav a filmov (Hanák, Jakubisko) a pod. (pozri ďalej).

V ďalšom sa preto popri ukážkach z projektov chystaných pre 3SD budem zaoberať širším kultúrnym kontextom jari 1980. A pretože som sa do tejto knižky pustil z rôznych osobných i vonkajších príčin až po roku, nebudem sa vyhýbať ani zaznamenaniu zmien, ktoré spomínané udalosti zanechali v tvorbe a názoroch umelcov a vôbec účastníkov 3SD. V niektorých prípadoch to bude formou záznamu z rozhovorov,[4] inde ukážkou z vývoja medzi rokom 1980 a 1981 v tvorbe.

Budem teda skôr kronikárom neuskutočneného podujatia, vašim sprievodcom vo výreze z kultúrnej situácie 1980–1981, isteže subjektívnym, dúfam však, že nie nudným.

Ján Budaj, 1981
(Budaj, 3SD, nepag. úvod)

**(Kto je kto)**

Tu by mohla byť – a s ohľadom na mladších čitateľov aj mala byť – krátka kapitola „kto je kto". Nie všetci z účastníkov 3SD budú čitateľom známi, a to nie preto, že by boli v našom umeleckom dianí málo významní. Informácie o experimentujúcich umelcoch môže čitateľ s hlbším záujmom nájsť v knižkách zo 60. rokov a v rôznych štúdiách vydávaných spravidla vlastným nákladom v 70. rokoch a 80. rokoch (napr. T. Štraus: Slovenský variant moderny, 1979; R. Matuštík: bez názvu, [5] 1985; ďalej viaceré state J. Chalupeckého, R. Cypricha, J. Valocha a iných).

Pre najstručnejšiu orientáciu medzi účastníkmi 3SD je možné povedať, že ide o ľudí:

1. z generačnej skupiny, ktorá vyštudovala a vstúpila do kultúrneho diania v 60. rokoch (J. Koller, S. Filko, V. Havrilla, P. Bartoš).[6]

1. Buletin „Troch – slnečných dní..." Máj 1980. Bratislava (s číslom v tomto „orámovaní") bol (na blanách) pripravený v Mestskom dome kultúry a osvety v Bratislave (oddelenie záujmovej umeleckej činnosti, Dunajská ulica). Blany pred cyklostylovaním boli doplnené drobnými vsuvkami. Rozmnožovanie bolo vecou oddelenia NAP (názorná agitácia a propagácia), kde pracovali „spoľahliví" pracovníci. Nový riaditeľ MDKO tiež dozeral na „hladký chod" podniku.
2. „Tvrdý" postih sa v MDKO koncentroval na odbornú pracovníčku ZUČ – divadlo pani Eku Samuhelovú. Pracovnici z aparátu ÚV KSS naliehali na jej prepustenie.
3. V Obvodnom kultúrnom a spoločenskom stredisku III na Vajnorskej ulici vystavili v druhej polovici marca 1980 svoje práce štyria pedagógovia Ľudových škôl umenia. Z profesionálnych výtvarníkov tu bol Daniel Fischer, Igor Minárik a Marián Mudroch, ktorých pedagogická aktivita bola mimoriadne invenčná a progresívna. Vo Večerníku 27.3.1980 proti nim vystúpil Ladislav Skrak (Výstava s ťažkosťami). O tejto výstave pateticky hovoril na vtedajšom

2. druhou skupinou sú ľudia prelomu, tí ktorí začali so štúdiom v 60. rokoch, ale do praxe vstupovali po roku 1960 (R. Sikora, Ľ. Ďurček, M. Bočkay, K. Bočkayová, I. Mihalík, D. Tóth).

3. z generačnej skupiny, ktorá si nenašla priestor nielen pre umeleckú prax, ale ani pre vzdelanie. Je to generácia 70. rokov (V. Archleb, J. Budaj, J. Štuller, M. Štullerová, R. Cyprich, I. Thurzo, K. Říhovský).

Medzi najstaršími a najmladšími účastníkmi 3SD bol viac ako 20-ročný vekový rozdiel. Napriek tomu tu existovalo akési podstatné spojivo, nikým nepomenovaná príbuznosť, ktorá z účastníkov 3SD robila (aspoň na istý čas) kolektív, spoločenstvo. Ako nazvať to spojivo?

Ťažko povedať – hádam najstručnejšie slovo je: nádej

(Budaj, 3SD, nepag.)

**Pár slov o Dočasnej spoločnosti intenzívneho prežívania**[7]

Pod týmto trochu nejasným názvom existovali v rokoch 1979–1981 krátkodobé pracovné teamy experimentujúce na pozadí divadla, sociológie a psychológie. Cieľom bolo získať zážitky meniace vedomie aktérov akcií, dozvedieť sa viac o sebe a svojom okolí, viac o vedomí iných ľudí.

Prostriedkom, ktorým sme dúfali dosahovať tieto ciele boli „intenzívne udalosti". Boli to situácie vytvárajúce „krátke spojenie" medzi skutočnosťou a zdaním (napr. fotografie na predchádzajúcej strane sú z akcie „my – oni", ktorá sa pokúsila skonkrétniť inak skrytý konflikt odlišnej skupiny s neodlíšenou verejnosťou), ale tiež pokusy o zážitok medzných situácií (napr. neracionálny beh do úplného vyčerpania, uskutočnený štyrmi aktérmi na dunajskej hrádzi, 1980). Ďalšie akcie boli zamerané na intenzifikáciu zážitkov interpersonálnej výmeny (napr. niekoľkohodinové stretnutie priateľov mlčky), na oblasti sebareflexie, zážitku svojho tela (dotykovosť) atď.

Dolu a na ďalších stránkach sú niektoré z akcií pripravovaných pre 3SD. Podobne ako v prípade ostatných účastníkov, i projekty DSIP akceptovali úroveň nešpecializovaného diváka, charakter záhrady a pod.

„Situácie na ulici" (dolu) sa mali realizovať na chodníku pred Medickou záhradou.

**Situácia na ulici (pre 3SD)**

Skupina aktérov sa pohybuje po ulici v „rozptýlenom útvare". Na pokyn leadra reaguje pádom – okamžite na mieste. Sú sústredení na situáciu (t.j. ležanie na rušnej ulici). Nereagujú na podnety iných chodcov. Po 5 sekundách vstávajú a pohýnajú sa znovu v prúde chodcov. Po zmene miesta situáciu opakujú.

**Mladá dvojica sediaca na lavičke (pre 3SD)**

vedie spolu rozhovor tak, že opakuje text, ktorý zaznieva z kaziet magnetofónu pri ich nohách (alebo medzi nimi). Pozerajú sa na seba a správajú sa adekvátne textu (nahraný text je záznam autentickej komunikácie).

**Situácia v parku (pre 3SD)**

Cez konáre dvoch stromov sú prehodené laná a na ich koncoch húpacia sieť tak, že je možné ju napnúť do výšky 4-5 m nad zemou medzi oboma stromami. Do siete si líha človek – je ňou obalený, navyše omotaný povrazom. Takýto „závitok" je vyzdvihnutý vysoko nad zem. Doba trvania – dlhšie než hodinu. (Variácie: sieť sa zdvihne len do výšky dvoch metrov – prežívajúci je priamo konfrontovaný s reakciami prizerajúcich a vzniká úplne iný typ zážitku).

**Situácia zadržania dychu (pre 3SD)**

Počas príprav kamier, fotoaparátov, zvukovej aparatúry sa v kúte parku zhromaždí hlúčik divákov.

Na pódium pred mikrofón vystupuje aktér a po niekoľkých hlbokých výdychoch a vdychoch zadrží dych až pokiaľ vládze. Jeho výkon je filmovaný a fotografovaný.

Prudké vydýchnutie do mikrofónu.

Na pódium prichádza iný aktér a opakuje akciu.

(Možnosť poňatia: vážna, dramatická situácia. Diváci sú napomínaní, aby zachovali úplné ticho. Alebo: po výdychu pochvalný potlesk, povzbudzovanie...)

**Beh so zaviazanými ústami (pre 3SD)**

Po chodníkoch parku beží aktér so zaviazanými ústami i nosom (previazané šat-

---

aktíve výtvarníkov minister kultúry a člen predsednictva ÚV KSS Miroslav Válek. Nerátal, pravdaže, s tým, že mu rázne odpovie maliar Daniel Fischer. O dva roky neskoršie vyradili z výstavy Matejkových žiakov všetkých „previnilých". Jeden z námestníkov upozorňoval riaditeľa na pripravovaný zásah ÚV KSS.

4. Rozhovor s Petrom Meluzinom nebol v 3SD publikovaný. Je tu iba (za rozhovorom s Júliusom Kollerom) náčrt s titulom Máte radi fotbal?
5. Samizdatové vydanie sa volalo R. Matuštík,... predtým. Bez miesta, bez vydavateľa - 1985. Bolo to druhé vydanie textu Prekročenie hraníc, Bratislava, autor 1972. - Tlačou vyšlo až 3. vydanie ... predtým. Prekročenie hraníc: 1964-1971. Žilina, PGU 1994. 216 s.
6. Medzi autormi treba uviesť aj Alexa Mlynárčika a Janu Želibskú.
7. Ján Budaj vydal pre DSIP a priaznivcov zväzoček, ktorý okrem opisu akcií vysvetľuje sociologicko-psychologický základ činnosti.

kou). Po vyčerpaní vzduchu – keď už viac bežať nevládze – strháva si šatku a zhlboka sa vydýcha. Jeho akcia nie je nijako dokumentovaná.

(Budaj, 3SD, nepag.)

**Doslov po siedmich rokoch**

Dočítali ste druhé vydanie knihy o 3SD. Jej prvé vydanie existovalo v jedinom exemplári, bol to skôr album, ku ktorému mali prístup iba účastníci a spolupracovníci 3SD. Táto opatrnosť, ktorú som dodržiaval kvôli niektorým z účastníkov 3SD, je už zbytočná. Nik nás už pre 3SD nebude vyšetrovať – a to nie preto, že by sa časy natoľko zlepšili, ale prosto preto, že všetko už prekryli iné udalosti i zabudnutie.

Album 3SD je dnes už dobovým dokumentom. Ukazuje čosi nielen svojím obsahom ale tiež, a možno viac, svojím tónom a celkovým poňatím opisu 3SD. Album, najmä vo svojom pôvodnom, reprezentatívnejšom vydaní prezrádza na jeho zostavovateľa túžbu napodobniť riadne publikácie, pravdaže nie také, aké sa vtedy (a čiastočne stále) predávali v kníhkupectvách. Z tých sedem rokov starých textov na mňa vanie chuť robiť niečo hoci len preto, aby sa vôbec niečo dialo, dych (posledný) šesťdesiatych rokov, atmosféra, v ktorej bývalo dôležité to, či je čin vnútorne pravý a nie či je a nakoľko profesionálny.

V kultúrnom živote Bratislavy (a nielen) v osemdesiatych rokoch podobné podujatia chýbajú. Laicky 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 umeleckých foriem (vymizli tieto umelecké formy, ktoré nepredpokladajú remeselnosť a tvorbu artefaktov).

Profesionalizmus sa dostal na svoj niekdajší piedestál... iste správne. (Videli sme dostatočne, aké máva následky laicizácia tam, kde nepatrí, napr. v riadení spoločnosti, ekonomike a pod.) A predsa si myslím, že sú oblasti, pre ktoré je laicizmus podmienkou... Jednou z nich je, myslím, práve umenie.

Nechcel by som robiť z núdze cnosť (keďže sám som laikom). Predsa ale by som chcel pripomenúť, čo sme vedeli a akoby trochu zabudli. Že laicizmus znamená v umení predovšetkým prístup ku skutočnosti. Umenie pre moderného umelca nie je tým, čo by ho definovalo ako príslušníka profesnej sociálnej skupiny. Naopak, umelec nerobí zo svojej tvorby sociálnu legitimáciu, ani „životné alibi" pred sebou a svojim okolím. Umenie je mu skôr existenciálnou možnosťou, než existenčnou nutnosťou. „Laický" tvorca je v zmysle gréckeho poňatia slova „laikos" človekom stojacim voľne tvárou v tvár svetu, Bohu, sebe, je nezregulovaným človekom (v protiklade k pojmu „kleros"). Svoje kontakty s umením môže prerušiť a svoj tvorivý potenciál uplatniť iným, napr. neumeleckým smerom. Tvorba umenia je pre laika vecou osobnej voľby, umelecký priestor je mu poľom, na ktorom môže preukazovať a skúšať mieru svojej existenciálnej tvorivosti. Aj preto pre moderného umelca prestáva byť remeselná zručnosť nutnou podmienkou tvorby. Spolu so vzrastom „laického" chápania tvorivosti môžeme v dejinách umenia sledovať postupné oslobodzovanie sa tvorcu od remeselníka. Diela sú tak jednak „odremeselnením" klasických disciplín, jednak objavovaním nových umeleckých foriem a médií, vyžadujúcich si predovšetkým dispozície neremeselného charakteru (performance, akcia, experimentálne divadlo, video, atď.)

Nie je ešte čas – a tu na tomto mieste nie je ani priestor – zamýšľať sa nad zmenami, ktoré od roku 1980 prekonali názory na termín „modernosť" ako i výklad termínu „laik" a „profesionál"... Predsa však, keď som si s odstupom rokov pozrel dokumentáciu oného nanajvýš laického a neprofesionálneho podujatia (dokumentácia ktorého je, ako vidíte, tiež amatérska), chcel som pripomenúť, že rovnako ako je potrebné, aby sa profesionalizmus dostal tam, kam patrí, takisto je potrebné ubrániť sa zdaniu, že patrí všade... Nech táto spomienka na 3SD povzbudí dnešných mladých špecialistov na neodbornosť, budúcich profíkov na laicizmus v umení.

(Budaj, 3SD, záver, nepag.)

## ROZHOVORY S UMELCAMI

**Rozhovor po roku**
**Na návšteve u Ľuboša Ďurčeka**

Budaj: Viem, že si na strane názorov, že teraz (hlavne po zákaze 3SD) je lepšie sa izolovať. Od minulého leta si sa vyhýbal stretnutiam, uzavrel si sa ešte viac než predtým. Iste si teda o problémoch komunikovania kontra uzavretosť premýšľal.

Po roku dávam do hromady knižku o 3SD – z hľadiska ich základného zámeru – problému komunikácie. Ak nemáš nič proti, mohli

by sme o tom pohovoriť. Možno by z toho mohlo niečo vzniknúť. Povedzme, aby som ohraničil tento príliš obecný problém – navrhujem ako tému problém komunikácie na úrovni vzťahu umelec – spoločnosť. Je niekoľko spôsobov ako vyriešiť formu, intenzitu, no proste spôsob tohoto vzťahu. Je možné aj snažiť sa ho zminimalizovať, resp. vylúčiť. Aký je tvoj spôsob?

Ďurček: Najprv u mňa prebehla postupná evidencia našej situácie. Potom som sa pokúšal zžiť sa s touto realitou. Poznával som čoraz viac, že je to realita rozloženej spoločnosti, ovládanej, prepolitizovanej. Vychádzajúc z týchto okolností nevidím žiadne perspektívy pre pokus o verejnú aktivitu. Nakoniec už potom človek neobhajuje svoju tvorbu, názory – ale už iba bráni svoju holú existenciu. Chápeš iste, že fyzická existencia = život.

Budaj: Teda rezignuješ na pokusy o nadviazanie kontaktu...

Ďurček: Nie. Komunikácia predsa bez pochyby patrí k tej základnej ľudskej výbave. Života. Bez nej ľudská existencia nie je ľudským životom. Komunikácia je v umení veľmi dôležitá. Je to pre mňa jeden z hlavných problémov. Práve v období, o ktorom si hovoril, som sa pokúšal o komunikáciu s tou knihou ÁNO-NIE – pamätáš...

Budaj: Pravdaže. Ako sa ti darilo? Dával si ju aj cudzím? (Ľuboš je autorom knižky analyzujúcej konceptuálny vzťah áno-nie; po dokončení nosil knihu stále so sebou a na požiadanie ju ukazoval.)

Ďurček: Dával som ju len tomu, kto o ňu požiadal.

Budaj: Ale neznámi sa ti neprihovoria...

Ďurček: To je pravda.

Budaj: A dal by si?

Ďurček: Myslím, že áno...

Budaj: Koľkí ju videli?

Ďurček: Asi 100 ľudí. Myslel som, že sa podarí viac... Situácia sa tak zmenila, že sa mnohí báli požiadať o knihu! Niektorí sa neskôr vyjadrili, že si nechceli dovoliť takú dôvernosť. Vznikla nová konvencia – ľudia sa boja spýtať, čo drží ich priateľ v ruke... Nevyšlo to celkom tak ako som očakával.

Budaj: Spýtam sa niečo novinárske. Vystavoval by si radšej v salóniku kina Pohraničník alebo v centre Zona vo Florencii?

Ďurček: To je taká priehľadná otázka, že mám chuť vymyslieť si niečo originálne.

Budaj: Pekná odpoveď – ale i tak – kde?

Ďurček: Pýtaj sa ma niečo podstatnejši – to vieš sám dobre, kde by som radšej vy stavoval. Ale aby som hovoril vážne – voč výstavám mám už dlhší čas vážne výhrady.

Budaj: To v Blave tvrdí kdekto... J predsa známe, že si sa za posledného po roka zúčastnil viacerých prezentácií...

Ďurček: Typická bratislavská klebeta.

Budaj: A čo Franklinova nadácia...?

Ďurček: To je ešte neisté, či to bud vystavené, či nie.

Budaj: Súhlasil si s vystavovaním ostatné už nezáleží od teba.

Ďurček: Máš pravdu... Môžem na celú ve jednoducho odpovedať. Pred dvoma rokm som sa vážne zaoberal problémom vystavo vania a zdalo sa mi, že som tento proble aspoň na čas vyriešil. Moje rozhodnuti nevystavovať pramenilo z našej domáce situácie, ale aj z obecnejších pochybnos tí o tejto forme komunikovania ako takej Sám si kladiem otázku, prečo sa zúčastňu jem, hoci len zriedkavo, nejakých prezen tácií. Je to moja slabosť, že som nedoká zal definitívne vyriešiť túto otázku Snažím sa hľadať stále znovu tie isté ces ty – cesty priamej komunikácie. To zúčas tňovanie sa výstav – to je akési podlieha nie atmosfére v našej izolovanej situá cii. Keď všetci volajú – tam... tam.. tam... to je dôležité... Je to možno tro chu nejasné, ale...

Budaj: Aj tie minuloročné Slnečné dn dnes vidíš ako nedôslednosť v tomto svojo rozhodnutí?

Ďurček: To je krásna otázka – pretož som ju pochopil zrazu s predchádzajúci kontextom. Práve táto otázka mi niečo ob jasnila. Pravdaže už z dnešného hľadiska že mi ide o veci, v ktorých nie je rozde lená tvorba a prezentácia. Vytvorení diela tvorba nekončí, treba hľadať spô sob, ako sa dostane k divákovi. Malo by t byť tak, že ten spôsob je obsiahnutý u v samotnej forme, v samotnej podstate tvo rivého zámeru. Dôležité sú potom slov ako: proces osvojovania si a privlastňo vanie si umenie svetom.

Budaj: Myslíš teda, že 3SD by boli moh li byť takouto možnosťou?

Ďurček: Ťažko sa mi na to odpovedá, pre tože moja účasť bola obmedzená naozaj.. Počkaj, to by zase nebola pravda. Mne j to ťažko posúdiť. Aj keď si môžem myslieť že tu tá možnosť bola... ale mnohé z pro jektov, ktoré som mal pripravené, boli dos ťažko realizovateľné (napr. vystaveni labyrintu.) Koketoval som teda s tou pred

stavou – zrejmé je teda, že som si myslel, že tieto možnosti tam boli. Je rozdiel, keď sa človek zúčastní úplne a keď človek len koketuje... Je jedna vec, že bola tá možnosť a či ju využijem, či môžem, či vládzem. Nejde len o pochyby, či – komunikovať – ale aj o to, čo. A je tu problém navyše – dajme tomu, že je potreba komunikácie u umelcov i verejnosti obojstranná. Ale čo v takom prípade, keď sa už na začiatku ukáže, že podmienky, vstupné podmienky pre komunikáciu sú neprijateľné.

Budaj: Myslím, že by sme nemali zabudnúť presne rozlišovať, v akom zmysle používame termín verejnosť alebo spoločnosť. Je to termín označujúce naše prostredie, okolie, celú realitu, alebo hovoríme o komunikovaní, o dohovorení sa s inštitúciami a realitou politickou. Ak by sme teda hovorili o tom prvom poňatí – realita ako skutočnosť nás obklopujúca, potom môj názor je, že každý ústupok od našich hodnotení, od našich predstáv – smerom k tejto realite je krokom progresívnym. Teda dialóg so štruktúrou za každú cenu – nie. Dialóg s realitou za každú cenu – áno.

Ďurček: Myslím, že existujú prekážky dorozumenia sa, komunikácie – ktoré sú hlbšieho rázu. Možno sú spôsobené nevyhnutnými prejavmi vývoja našej civilizácie. Do ich dôvodov sa nám ako účastníkom ťažko preniká. No je možné, že ťažkosti komunikácie sa v budúcnosti budú zväčšovať, že budú zásadné a trvalé. Sú možno príznakom rozporov neriešiteľných.

Budaj: Túto verziu vývoja nemožno ani v najmenšom vylúčiť. No zdá sa mi, že sme sa trochu vzdialili od nášho problému. Alebo lepšie, že týmto smerom sa už ďalej nedá veľa povedať. Aspoň nie dnes, víno sa minulo, prídem inokedy.

(Budaj, 3SD, nepag.)

**Rozhovor po roku**

**Rozhovor s Vladom Havrillom u Obuvníka**

Budaj: Teba vidieť... a ešte k tomu u Šustra...

Havrilla: Asi pol roka som tu nebol, výborná krčma.

Budaj: Pamätáš sa na „Májové dni"? Robím zborník okolo toho, takže by si mohol k tomu niečo povedať.

Havrilla: Jasné.

Budaj: Išiel by si tento máj znovu do niečoho podobného?

Havrilla: Nie.

Budaj: Akými vecami si sa najintenzívnejšie zaoberal pred rokom?

Havrilla: Robil som vtedy kresby farebnou ceruzkou. Pre mňa niečo nové, nová technika. Umožnili mi svojou jednoduchosťou uvoľnenie, meditáciu. Ak ceruzky raz zastrúhate, vydržia dlho, nezasychajú a neznervózňujú.

Budaj: Prečo by si sa dnes nezúčastňoval na verejnej prezentácii?

Havrilla: Mám obavu, že by to bolo strácanie času. Myslím, že aktivita, ktorá by minulý rok obstála, by dnes vzbudzovala už len rozpaky – v novej atmosfére zmien. Umenie ako hra, umelecké hry – to je trochu falošné vzhľadom na situáciu v Bratislave aj vo svete.

Budaj: Myslíš si, že pokus o kontakt s „ľuďmi z ulice" má zmysel?

Havrilla: Myslím, že áno, ale musí to robiť človek, ktorý vie vytvoriť dobré podnety a nie nejakú infantilnú umeleckú hru. Ja to viem robiť.

Budaj: Mohol by si opísať problém, ktorým si sa zaoberal v poslednej dobe?

Havrilla: To by som mohol. Chcem dať dohromady dva dlhšie texty. To je vec, ktorou teraz žijem. 1-500 stranový román o tridsaťročnej Roberte Weinerovej, ktorá v Porto Allegro v Brazílii rozpráva manželovi, tiež exbratislavčanovi, svoj životný príbeh.

Budaj: No to bude bomba.

Havrilla: Druhý – 50-100 strán pojednáva o vleklej, niekoľko tisíročnej kríze rodiny a manželstva.

Budaj: Na 3SD si pripravoval, ak sa dobre pamätám, akčné veci. Teraz hovoríš o románoch. Vzdal si sa akčnej aktivity?

Havrilla: Dnes som rezignoval – ak verím na akcie – potom sú to prejavy skutočnej ľudovej vzbury.

Budaj: To je veľmi významná zmena názorov na umenie...

Havrilla: Áno. Ešte to doplním – čoraz viac sa vraciam k základným prvkom – narábanie s kameňom, s materiálom... Je to určitá forma primárnych... ako to povedať ... archetypov – to má každý z nás v sebe. Takú naozajstnú akvitiu s drsným nástrojom, spracovanie materiálu je pre mňa istotou, do ktorej mi nik nezasahuje. Je to moja súkromná vojna. Návrat k materiálu je pre mňa návratom k istotám a procesom, ktoré budú úplne v mojej moci. Akcia je neistota, riziko nepochopenia, vymknutia sa z rúk. Veľa od okolností závisiacich vecí. Nedôvera v takéto podujatia rastie, všade je nedôvera, všade okolo. Ľudia neveria, už majú tiky z tej nervozity.

Budaj: Ako sa líši tvoja práca od bežnej manuálnej práce?

Havrilla: Práca je účelová záležitosť.

Budaj: Aj ty máš akýsi cieľ...

Havrilla: Tu, pri nejakom sekaní do dreva, je to nejasné. Krása, hľadanie krásy, aj keď nevieš, čo to je. Nachádzaš to v tomto procese.

Budaj: Čo považuješ za najzávažnejšiu umeleckú udalosť v poslednom roku?

Havrilla: Neviem si tak rýchlo spomenúť – veľa sa toho také významné neudialo. Možno ten večierok u Oľgy... a potom večer s troma performance v apríli – Štembera, Cyprich, Budaj. Aj keď som mal počas celej akcie zvýšený tep zo strachu o morálku v umení. Nie kvôli nahote, ale preto, že sa narábalo s psychikou ľudí.

Budaj: V umení sa vždy zaobchádza s ľudskou psychikou...

Havrilla: Áno. Vždy je to nebezpečné.

Budaj: Napriek tomu si myslíš, že to bolo dobré podujatie?

Havrilla: Bolo to výborné. Odchádzal som roztrasený ako málokedy predtým i potom.

Budaj: Ale vráťme sa do súčasnosti. Pred rokom si robil akcie, dnes ich odmietaš. Pred rokom si súhlasil s ideou prezentácie v Medickej záhrade, dnes by si to neurobil... Aký je tvoj dnešný názor na zmysel umenia a umelca?

Havrilla: Umelec je človek, ktorý sa rozumie do vecí okolo, do súvislostí sveta lepšie, než iní... Je to ťažká otázka... Do piatej rána som dnes pracoval, som dosť unavený...

Budaj: Dobre. Obecné, základné a tak podobne otázky si nechám na inokedy. Ktorý z dvoch románov píšeš? Alebo naraz?

Havrilla: Začínam tým druhým.

Budaj: Teda píšeš o manželstve. Ale ty si predsa v manželstve nikdy nežil...

Havrilla: Nežil. Ale z istého hľadiska môže každý človek písať o všetkom.

Budaj: Ako budeš ten svoj román dávať ďalej? Alebo to má byť "do šuplíka?"

Havrilla: Nie je isté či to dokončím. Zatiaľ by som chcel čo najväčšie vydanie. Zároveň s tým nejaké preklepy pre priateľov.

Budaj: Budú tam aj ilustrácie?

Havrilla: Áno – moje kresby z rozpätia asi 10 rokov.

Budaj: A čo film?...

Havrilla: Pred dvomi rokmi som urobil svoj posledný tri a pol minútový záber – s Gabom, Betkou a Naďou. Filmová a televízna tvorba je najsilnejším médiom a ak sa k nej vrátim, tak iba v normálnych podmienkach.

Budaj: Mal si kvôli 3SD nejaké nepríjemnosti?

Havrilla: Dalo sa to zniesť.

Budaj: Si zástancom hesla: „Treba si dávať pozor!"?

Havrilla: K vytvoreniu orwellovskej atmosféry prispievame, ak prijímame pravidlá tej hry. Samotný fakt odpočúvaného telefónu nie je pre mňa ešte vonkoncom hrozivý. Hlboko ma zarmucuje, ak od seba bočia priatelia, sťahujú sa do ústrania, do mlčania – len preto, aby ich nevhodné slovo nebolo zaznamenané, aby neboli nepríjemnosti...

Sú aj iné faktory, ktoré ovplyvňujú situáciu. Izolácia, nedostatok podnetov...

(Budaj, 3SD, nepag.)

**Rozhovor po roku s Julom Kollerom o športe, UFO a o kultúre**

Budaj: Ako by si neoboznámenému čitateľovi vysvetlil posledné posolstvo Unidentifications Football Objekts?

Koller: Celá akcia je podľa môjho názoru kultúrnou udalosťou.

Budaj: Nie je to teda umenie? Čo považuješ za kultúru a čo za umenie?

Koller: Kultúra je širší pojem. Umenie nemusí obsahovať niektoré zložky, ktoré kultúra obsahovať má. V našej spoločnej futbalovej kultúrnej udalosti sa napr. spájajú určité umelecké aspekty so športom.

Nemám tú odvahu nazývať nejaké netradičné kultúrne počínanie umením. Radšej ponechávam teoretikom umenia, nech sa trápia, čo je umenie a čo nie je. Ja si to netrúfam posúdiť. Ak sa chce zo všetkého robiť umenie, začína byť chaos v posudzovaní tohoto pojmu. To denne zažívame. Platia naozaj voluntaristické merítka. Umelecké aktivity u nás i na Západe sú natoľko pestré, že vyvolávajú bezradnosť už svojou rôznorodosťou. Ak sa k tomu pridá to svojvoľné označovanie takmer čohokoľvek termínom umenie... Publikum potom raz neverí teoretikom, ktorí hlásajú, že to je umenie – inokedy naopak, neverí ničomu.

Budaj: Kedysi sa takéto problémy verejnosti netýkali. Verejnosť nemohla ani najmenej ovplyvňovať pohyby umeleckého vkusu. Posledných pár storočí sa verejnosti nahovára, že ich ovplyvňuje. Odvtedy sa umenie ako pojem dostalo do pohybu. Najprv sa oslobodzovalo, potom rozširovalo, potom zmenilo médiá, podoby, poslania... a dnes sa zdá, že je pojmom vyprázdneným, amorfným...

Koller: Súhlasím. Ak by sme sa pozreli na našu situáciu, dalo by sa zjednodušene povedať, že pojem umenie (čo to je umenie) sa chápe vo väčšine tradične. No možnosti umeleckej aktivity ďaleko prekračujú toto chápanie. Tieto problémy – čo je čo – sa dajú chápať v dimenziách kultúry. Tento pojem je zrozumiteľnejší. Problém je s určením termínu umenie. Umenie sa ale už natoľko rozplynulo – priblížilo životu, že dôležitejšia je dnes kultúra života, než hádky o tom, čo je a čo nie je umenie. Pokiaľ umenie zotrvávalo pri tradičných formách výrazu – obraz, socha... – ono síce hovorilo o živote, ale cez médium, sprostredkovane (a vtedy je otázka média, formy, veľmi dôležitá), ak ale umelecká aktivita vstupuje do života, dôležitou sa stáva kultúra života, nie umenie.

Budaj: Takže v takomto poňatí vzťahu kultúra - umenie je umelecká aktivita sama médiom nového cieľa – kultúrnosti, resp. jej zvyšovania, rozširovania, obohacovania... Ja si tento proces pre seba nazývam „zmenou úrovne kolektívneho vedomia". Vyzerá to premúdrelé, ale termíny vznikajúce skloňovaním kultúrnosti vo všetkých možných pádoch (zväčša ideologických) budia vo mne nedôveru.

Ale ešte k tomu médiu. Artefakt (= výsledok umeleckej aktivity) a umelecká aktivita sama sa teda zblížili, niekedy splývajú. Umenie nezasahuje do života už len cez svoje symboly a pocity, ale priamo. Takéto umenie by mohlo mať funkciu nástroja spoločenskej korekcie, mohlo by experimentovať s aktuálnymi konfliktmi, schémami. Mohlo by byť „alternatívnou cestou", vyvažujúcim prvkom, elementom vedúcim dialóg s pevnými spoločenskými štruktúrami, s mechanizmami kolektívneho ovládania... Toto všetko (kolektívne ovládanie, mechanizmy kontroly, manipulovanie s vedomím...) a to treba zdôrazniť – vzhľadom na našu civilizačnú situáciu nevyhnutnou budúcnosťou.

Umelecká prax akoby sa dnes dostala do dvoch riečíšť. Umenie s ambíciou zasahovať do života, v dobrom slova zmysle „služobné" rieši na viac menej aktuálnu spoločenskú požiadavku nejaký konkrétny problém. Táto tendencia sa demonštruje v dnešných amerických divadelných skupinách. Riešia napr. na štátnu alebo miestnu objednávku „oživenie" moderných, ale nezabývaných, neživých urbanistických komplexov. Zaoberajú sa sociálnymi programami pre okrajové sociálne skupiny (aktivity pre narkomanov, pre farebných, telesne postihnutých, nezamestnanú mládež, mládež zo slums, a pod.) Podobné miesta má aktivita využívajúca rozmach psychoterapeutických techník a užívajúce umelecké prostriedky na tvorbu situácií slúžiacich korekcii správania, na riešenie konfliktov vyplývajúcich pre jednotlivca z povahy moderného života a civilizácie vôbec.

Druhým korytom sa uberá umenie s ambíciou „nadaktuálnou", no na rozdiel od nedávnej minulosti – priznávajúce svoje hranice. Takýto vývoj naznačuje nedávny vznik „novej maľby" – čo nie je nič iné, než demonštratívne odmietnutie romantického spasiteľského poslania, ktoré umenie nieslo až donedávna. Hoci „new painting" pôsobí trochu dekadentne – to je priznanie bezmocnosti umenia vo všetkých tých sférach, ktoré umením nie sú a ani byť nemajú.

Je to vlastne úprimné! Umelec teda dnes s úctou (predtým skrývanou a hanobenou) sníma svoj klobúk pred peniazmi a ostatnými mocnosťami tohoto sveta. A pod ním na nás veselo cinká tá stará pestrá bláznovská čiapka.

Prepáč mi túto tak trochu odbočku – vráťme sa k tvojmu poňatiu kultúry. Tak ako si ten pojem popísal – vyzerá, že by mal označovať aktivitu vo veľkej miere súvisiacu so širokou verejnosťou. Teda žiadna výlučnosť – ale naopak rušenie priepasti medzi problémami tvorcu a problémami ostatných...

Koller: Áno. Umelec – vlastne „kultúrny pracovník"– má nové úlohy. Aj keď sa jeho aktivita nedotýka všetkých, má tendenciu sa otvárať než len pestovať si svoju výlučnú estetickú originalitu.

Budaj: Myslím, že základom tej otvorenosti je už výber problémových tém, ktoré rozhýbava...

Koller: Je to tak. Činnosti, ktoré koná onen „kultúrny pracovník" sú obecnejšieho rázu.

Budaj: Toto tvoje videnie vzťahu umenie - kultúra je mi veľmi blízke.

Koller: Toto poňatie realizujem už od roku 1970 vo svojich Univerzálno Kultúrnych Futurologických Operáciách (UFO). Ak by som to mal veľmi stručne popísať – je to premena javov, aspektov a zážitkov, s ktorými sa denne stretávam, na kultúrnu aktivitu. A to práve pomocou istého umeleckého ozvláštnenia. Robím to výberom, konaním, pomenovaním. Všetko sú to veľmi bežné záležitosti, ktoré potom získavajú

nebežný, ozvláštnený ráz. A to práve kultúrne ozvláštnený. Pokladám sa za tvorcu kultúry.

Budaj: Nezdá sa ti termín UFO – keďže riešiš pod touto „hlavičkou" také závažné problémy – zbytočne ironizujúci, zavádzajúci...? Prečo radšej nie – povedzme – Kollerova Kultúrna Aktivita?

Koller: Aj ufo, aj kultúra sú pojmy, termíny, do ktorých možno dosadiť veľa predstáv. No a okrem toho – môj záujem o civilizáciu i mimozemskú, nie je v tomto storočí výnimočný. A ešte – UFO je špecifický pojem, ktorý je vo vedomí širokej verejnosti, je jej vlastníctvom – teda každý si ho nejakým sebe vlastným spôsobom privlastňuje.

Budaj: Takže očakávaš podobný prístup k svojej tvorbe.

Koller: Presne tak. Povedzme, že UFO je dosť bulvárna záležitosť. Ale UFO nie je odpoveď – ale otázka. Nie je definitívom.

Budaj: Je fakt, že problémy ako UFO sú predmetom diskusií aj mimo úzku oblasť odborníkov. Čo sa o čisto vedeckých problémoch nedá povedať. Chceš tým demonštrovať aj zásadnú orientáciu von z sféry odborníkov, smerom k laickému publiku?

Nedá sa tvoriť súčasne pre výlučný artworld i pre širokú verejnosť. Je nutné niektorú z dvoch orientácií zvoliť. Napríklad 3SD – chceli klásť väčší dôraz na kontakt s laickou verejnosťou. A propos – keď už je o tom reč – čo si myslíš o tom projekte?

Koller: Nie je mi celkom známa jeho presná podoba, myslím si však, že tento projekt predstavoval snahu o komunikáciu s verejnosťou vo veľmi širokej škále. Nutne to narazilo na organizačné ťažkosti a napokon na pozastavenie. Takýto projekt, v tejto podobe je u nás príliš utopický.

Budaj: Prečo si sa ho teda chcel zúčastniť?

Koller: Pretože v tom termíne aj UFO je niečo utopického... Okrem toho sa ma na to pýtaš dnes po roku, kedy som bohatší o určité skúsenosti.

Budaj: Myslíš, že v prípade otvorenejšej spoločenskej situácie by takáto metóda kontaktu umenia s verejnosťou mala budúcnosť?

Koller: Tie „nemožnosti dneška", ktoré sú dnes utopické, sa postupne môžu stávať v kultúre možnosťami. Nejde len o to, že dnes administratívne ťažko takýto kontakt organizovať. Je tu problém, že aj kultúrne vedomie verejnosti nie je na takýto kontakt ešte dostatočne pripravené.

(Budaj, 3SD, nepag.)

**Máte radi fotbal?**
**O UFO, Superbojs a komunikácii**

Rok po prúseri s Medickou vzniká v radoch slovenských moderných umelcov nová iniciatíva kolektívneho rázu.

Schádzajú sa čo týždeň a hrajú spolu futbal. ŠtB už o tom vie, už sú prvé výsluchy – bude to teda asi niečo zaujímavé. No a keďže navyše i domáce a kolektívne – nemôžeme to obísť ani my.

Nezostalo len pri „obyčajnom" hraní. Peter Meluzín usporiadal derby v dvoch dejstvách medzi dvoma dovtedy separátne športujúcimi kolektívmi: medzi TJ UFO Lamač a TJ SŠUP Superbojs. Na druhý – teda na odvetu, som sa dostal aj ja. Prvý zápas skončil vysokou výhrou Superbojsov. Odveta sa konala 19. mája 1981 v telocvični šupky, vyzdobenej heslami a transparentmi povzbudzujúcimi obe mužstvá. Všetci diváci poznajú hráčov a to dodáva zápasu už od začiatku príchuť svetových majstrovstiev, kde všetci hráči sú proste hviezdy. Všetci hráči poznajú divákov a to im dodáva na odhodlaní zvíťaziť. Takýto doping nemajú ani spomínané hviezdy svetového futbalu. Tie napokon musia byť v šialenom kolotoči športového biznisu za ktorým stojí „Volstrít", Pentagon. Za našimi hviezdami futbalového umenia je úplne iná ulica a pred nimi len čo vpochodovali za zvukov pochodu „Zelená je tráva, futbal to je hra..." stojí milá krojovaná dievčina a víta za kolektív šupky seniora UFO Jula Kollera. Velitelia si vymieňajú dary, vlajky, z ampliónov hučia mená hráčov, fotoreportéri kladú posledné otázky, blesky blýskajú. A už je tu Rudo Fila a jeho slávnostný výkop. Začalo 2 x 25 minút v slovenskom umení nebývalého boja o česť a slávu. Bojujú proti sebe muži – s výnimkou Otisa L. akademickí umelci – nezvyknutí prehrávať. Obecenstvo zložené prevažne z teoretikov umenia a umelcov podporuje raz jedno, raz druhé mužstvo, telocvičňa sa chveje frenetickým revom a piskotom. Do prestávky vedie zaslúžene TJ UFO. Prestávka – s ambulantným predajom fotografií umelcov (doc. Matuštík) a s antidopingovými skúškami, prejde rýchlo. Rozhodca (R. Cyprich) dáva pokyn a začína druhý polčas. Zdá sa, že obe mužstvá nabrali síl a hlavne odhodlania. Napriek všetkému však hra prebieha

čestne a regulérne. UFO stále vedie! Zápas sa blíži k svojmu koncu a zápal súperov neopadáva. V posledných okamihoch sa darí Superbojsom vyrovnať. Derby končí nerozhodne 10 : 10. Hráči i diváci si konečne môžu vydýchnuť. Večer pokračuje odovzdávaním cien a malým občerstvením. Ak bol zápas plný premyslených detailov – potom záver nimi priam hýril. Podrobný opis nájde čitateľ v Kronike zápasu.

(Budaj, 3SD, nepag.)

**Rozhovor po roku**
**Rozhovor v štvorke**

Mlynárčik: Idem autom po idylickom kraji, z komínov sa dymí, sneh. Človeka napadajú všetky rozprávky... Zrazu sa z lesa vynorí malý, maličký vláčik, ako hračka, s vagónmi vyššími než dlhšími – a bafká si údolím. To bol zážitok! V tej chvíli som bol bohatší – o „zvláštno". Práve to som vo svojej akcii chcel ja poskytnúť účastníkom – ale hlavne dedinčanom, pre ktorých bol ich vlak všednosťou. Chcel som aj im dať kúsok zo svojho nového majetku – zvláštneho zážitku, ktorý som u nich získal. Vlak sa mal – naviac – rušiť. Nech je teda jeho posledná cesta pre tých, ktorí s ním žili celé životy – krásnym a „iným" zážitkom. Bol som organizátorom ich okamihu radosti, prekvapenia, slávnosti. V tomto okamihu vchádza do ich dedinky vlak snov, vlak ružový a zlatý, plný hudby, jedla a pitia. Vtedy do krčmy plnej storočného čakania na šťastie, na to veľké šťastie v podobe krásnej a bujnej ženy, sypúcej z rohu hojnosti zlato a kvety – vchádza konečne naozaj tá krásna a bujná nahá žena... Keď je sen životom?! Hanák má na tento môj „majetok zvláštneho zážitku" svoj termín: „ozvláštnená situácia".

Budaj: ...alebo: „jemne modelovaná situácia".

Mlynárčik: Verím, že umenie môže byť v živote, so životom a pre život. Ale nie to umenie s veľkým U. V tomto umení sa u nás i vo svete stratili relácie so skutočnosťou. Ešte aj v cene. Urobte, umelci, stánky so svojím tovarom – pred Slovnaftom, pred Priorom, na stanici...! Kedysi som to chcel urobiť tu, na trhovisku. Mám tiež rád americké hotely. To sú sklenené obývané sochy. Všetko je esteticky jednotné, zároveň účelné, pohodlné – niet žiadnych znakov, že to tu robil výtvarník, tamto architekt a tam zasa výťahári. Všetko je anonymné a slúžiace človeku. Architektúra amerických hotelov vytvára skutočnosti, kde je funkcionalita zdobená poetikou! Umelec so svojou tvorivosťou sa zaraďuje medzi ostatných, zdanlivo menej významných aktérov. Jeho prípadná výnimočnosť je len v miere tvorivosti vymedzenej funkciou – no – zostáva časťou v súkolí. Načo pridávať už to mystifikovanie, načo ten krik! Keď v Paríži čistili kamenné fasády prúdom vody a pieskom, bolo potrebné obaliť budovy. Tak bol obalený – zabalený Notre Dame, Louvre a iné. Istý slávny autor tiež „balí" a za veľké peniaze. Rozumieš, nič proti nemu, hovorím len o probléme. Balí balíky a balíčky (ale napokon aj iní, sú ich plné pošty...) no, on ich predáva po 300 000 frankoch, sú vo všetkých galériách Západu. Cítiš, že to posúva umenie kamsi, kde by nemalo byť.

Budaj: Čítal som kdesi (týkalo sa to plotu, ktorý sa asi 40 km tiahol cez pozemky farmárov, súkromných spoločností, i štátne), že mu ide o kontakt s ľuďmi pri organizácii...

Mlynárčik: To je v poriadku. Len ten predaj z toho všetkého trčí, ten to mení.

Budaj: Možno to robí, aby mal prachy na ďalšie akcie.

Mlynárčik: To je kľúčová otázka problému. Ako si zarábať. Ja si povedzme zarábam svojou profesiou. Som čosi ako výtvarník architektúry. Robím lampy, ozdobné mreže a podobne. Nechcem si zarábať umením. Chcem byť slobodný od takého poňatia umenia, ktoré so sebou prináša aj celý ten kolotoč peňazí a práve pre peniaze.

Budaj: Hovoril si veľa za kontakt so svetom a proti výlučnosti výtvarného a každého umenia. Ako to zlúčiť s ideou Argillie? Prestal si komunikovať s oficiálnou sférou. O Argillii vedia len zúčastnení...

Mlynárčik: Rozumiem, čo chceš povedať. Mohol som bez problémov zostať v Paríži či inde. No, som tu a teda dobrovoľne. Ale aj keď tu žijem, nemusím preto ešte prijímať bezvýhradne súčasnú spoločenskú situáciu. Od roku 1970 je náš svet taký preniknutý ideológiou, že aj keď kdesi zasadíš kvet – je to politickým gestom. Navyše, ak sa voláš Mlynárčik... Problém môjho života nemá byť ideológia, nejaký momentálne vládnuci režim, či politik – chcem existovať hádam iným hodnotám, ktoré môžu byť predovšetkým všeľudsky platnejšie.

Budaj: Možno máš pravdu. Možno sa v tom „stretnutí" dá len prehrať, na tej či na onej strane ihriska...

Mlynárčik: Sú predsa zisky hlbšie, kto-

ré existujú bez kolízie s takouto povrchnou stránkou sveta. Exupéryho „Malý princ" – to je chápanie životných právd, ktorým smerom leží aj cesta k pochopeniu Argillie. On, Malý princ, je nad povrchom, je v duchovných priestoroch, hlbšej pravdy, hlbšej radosti...

Budaj: Napriek tomu – robil by si opäť oslovujúce, k verejnosti obrátené akcie – ak by bola možnosť?

Mlynárčik: Samozrejme. Je to potrebné a ľudia, som presvedčený, by to prijali, zaujímali by sa, participovali by.

Záznam rozhovoru Budaj – Mlynárčik, 6. júna 1981
(Budaj, 3SD, nepag.)

**(MOLITOR) ALTER, J.**

Od deštrukcie „sakrálneho" k privátnym mytológiám.
(S použitím materiálov Ch. Dreyfusa, A. Koporowa, Bena Vautiera, R. Cypricha)
Úvodný text k akcii R. Cypricha Včelí kvet, Brno, 13. – 16. 9. 1979
Samizdat. Bratislava, R. Cyprich a P. Meluzin pol. 80. rokov. 28 s.

Hlboké premeny v umeleckom myslení i umeleckej praxi posledných rokov smerujú čoraz viac k snahám vymedziť charakteristické črty týchto metamorfóz a nájsť tak nielen parciálne spojivá, ale i širšie a dôslednejšie chápané súvislosti. Rozsah a zámer tohto textu nepripúšťa detailnejšie analýzy celého problému. Napriek tomu je vhodné a potrebné dotknúť sa aspoň elementárnych prvkov orientačnej faktografie a prolegomeny k tendenciám, charakterizujúcim celé obdobie tejto Veľkej Premeny.

Uveďme náznakovo aspoň niekoľko téz, ktoré sa stali príznačnými pre proces umeleckých experimentov i nových svojbytných hnutí:

- umelecká prax posledných troch desaťročí napadla všetko „sakrálne", vyzdvihnuté zo všedných dní, znegovala ideál „večného" diela a uvrhla ho medzi romanticko-sentimentálne poznatky,
- progres je obrazom hľadania politicko-revolučnej cesty inteligencie...
- je treba rozísť sa s kultúrou, ktorá sa stala tovarom so spredmetnenými vzťahmi; hlavným prostriedkom tohto rozchodu je deštrukcia jazyka, ktorý je nositeľom spredmetnených vzťahov a reči, ktorá nevyjadruje realitu, ale fikciu reality...
- spoločenský pohyb sa vydáva odlišným smerom ako umelecké myslenie; keď sa v procese vyjadrovania správnych a koherentných myšlienok naráža na nezrozumiteľnosť, odpor a ľahostajnosť, vtedy sa dávajú do pohybu avantgardné smerovania,
- každé progresívne hnutie je odrazom rozpadu vzdelania na elitnú a konzumnú kultúru, je odrazom nízkej kultúrnej úrovne más, odrazom ich neslobodnej existencie,
- progresivizmus je ambivalentnou odpoveďou na existenciu trhu: je odsúdením predajnosti kultúry a zároveň príčinou a subjektom tejto predajnosti,
- tento moment je priaznivý pre vznik charakteristickej formy „falošného vedomia": umelec sa cíti mimo spoločnosť, kdesi nad ňou, vzniká obraz dvoch krajných polôh: obraz umelca, ktorý sa nestará o konzumenta, o prostredie, podceňuje ich, olympsky sa povznáša nad realitu, alebo obraz umelca pohlteného verejným vkusom, ktorý sa programovo nechce líšiť od konzumenta; progresivizmus šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov je vlastne útokom proti rozlišovaniu existencie umelca od neumelca
- revoltujúce gestá sa čoraz rýchlejšie menia na nové tovary; urýchľuje sa ich komercionalizácia „gadgetizácia" progresu. Éra beatnikov a hippies je ukážkou sproduktívnelej revolty šesťdesiatych rokov...

Existuje veľké množstvo typických téz, ktoré pomerne presne vykresľujú obraz vzniku, priebehu i súčasných rezonancií naznačeného prerodu v umeleckom myslení a praxi posledných rokov. Celé obdobie by sa podľa sebe vlastných špecifík dalo rozčleniť na tri širšie celky:

**I.** individuálne hľadania, ktoré vytvorili kontinuálnu líniu k mysleniu Neo-Dada a k ideám Marcela Duchampa

**II.** konštituovanie skoro privátnych experimentovaní do veľkých celkov hnutí plynúcich z týchto výskumov a nakoniec vznik osobitných frakcií a smerov masového charakteru

**III.** prehodnocovanie celého búrlivého vrenia a vyvodzovanie či už obecnejších alebo čiastkových definitív

**A. Od deštrukcie sakrálneho k rituálu**

...toto obdobie manifestačne ohlásilo renesanciu troch kľúčových momentov, t.j. tvorbu Dada, Duchampa, Cagea, a zároveň sa stalo procesom deštrukcie elementárnych daností v doterajšej umeleckej praxi. Je

charakterizované individuálnymi skúmaniami, z ktorých vyplynuli radikálne rezultáty, odrážajúce sa v tvorbe najvýraznejších predstaviteľov akými boli: Yves Klein, A. Kaprow, Ben. P. Manzoni, L. Fontana, G. Maciunas, G. Brecht, La Mont Young, R. Maxfield a celá grupa Nových realistov na čele s Restanym. Umelecká prax vo svojich prejavoch prekonala trasu od dekoláží, assambláží, enviroments, „piéces", events až po ritualizované polohy happeningu.

**B. Od rituálov k novým atitúdam (1964—1974)**

Elementárnym znakom tejto umeleckej dekády je masová explózia snažení a faktograficky takmer nekontrolovateľná „explózia prognóz". Typickým znakom je:

1. konštituovanie hnutia Neo—Dada a happeningov do širšieho komplexu (na konci prvej polovice šesťdesiatych rokov) — odozva tohto pohybu sa u nás prejavila v pražskom Aktuale (Knižák, Wittman)...

2. konštituovanie hnutia odkazu Nového realizmu (koncom druhej polovice šesťdesiatych rokov) u nás sa táto línia odrazila v špecifickej nadväznosti na odkaz sovietskej revolučnej avantgardy v bratislavskom Interi (Mlynárčik, Cyprich).

Okrem uvedených dvoch tendencií, ktoré poznačili tvorivú prax v období rokov 1964—1969, vzniká nová garnitúra tvorivých smerovaní so všetkými typickými znakmi hnutia, ktorých postoje vrcholia v roku 1969 v manifestáciách arte powers, roku 1970 v konceptualizme a land-arte a približne po roku 1974 sa na celom svete množia nespočetné frakcie v podobe body-artu, mail-artu, sky-artu, video aktivity až po mohutnú mašinériu hnutia performances.

**C. Od atitúd k privátnym mytológiám (1974—...)**

Obdobie vzniku „privátnych mytológií" je akýmsi prehodnoteným dôsledkom prvých dvoch období... základným prvkom sa javí prvok prerodu od chápania umenia ako javu estetického („nová" estetika obdobia prvého), cez aspekt psychologický (základné atribúty events a happeningov) až po zdôrazňovanie metafyzického aspektu v umeleckej činnosti. Samotný fakt vzniku sveta privátnych mytológií je adekvátnym obrazom dvoch elementárnych trendov:

**a)** sociálno-ekonomické premeny sveta a ich odraz v novom začlenení umenia do spoločenskej praxe, ktorý viedol ku gestám negácie trhových vzťahov, k novým postojom voči existencii umenia ako takého i voči novému chápaniu komunikácie v tomto svete,

**b)** akokoľvek sa umelecké traktáty, manifesty a proklamácie posledných rokov dištancovali od všetkého „romantizujúceho", faktom ostáva, že samotná prax jadro nepoprela, ale iba radikálne prehodnotila.

**Záverom od ideológií k ideám**

Progresivizmus šesťdesiatych rokov žije z nostalgie nevydarenej revolty (hnutie beatnikov, hippies, politické udalosti konca šesťdesiatych rokov), ktorá sa nemohla presadiť už samotným princípom anarchického ponímania vecí (každý revolučný čin vyžaduje „disciplínu", „organizovanosť")... umelec druhej polovice sedemdesiatych rokov uniká programovo od povestného „hluku" a nekonečných, neraz povrchných vzruchov; speje k svetu mimo dialóg: rozprestiera sa zdanlivo mučivé, ale v skutočnosti blahodarné ticho, ktoré je mementom nad násilným dorážaním umenia na ideológie i na život sám...

Je koniec „vydierania" života v prospech umeleckých koncepcií; je to ticho hlbokého ponoru do society.

Nekomunikatívnosť moderného umenia prerástla do sveta, ktorého atribútom a mottom je filantropizmus. Umelec dneška, umelec sveta privátnych mytológií však hľadá odpoveď na elementárne otázky tohto sveta a existencie v ňom, mimo tendenčnú krátkozrakosť. Uberá sa k transcendencii, ale prehodnocuje i svoju osobnú schopnosť nájsť echo v tomto svete.

Vznik privátnych mytológií nie je náhodným procesom, ale zákonitou reakciou na prehlbujúci sa rozpor umenia vo vzťahu k ideológiám. Nie je únikom od sveta, ako sa to v množstve interpretácií týchto novodobých dekalógov nasilu vykladá (táto únikovosť je vlastná azda niektorým infantilným deflexiám). Je návratom a vstupom — ale do iného sveta.

Umenie nestratilo svoju nádej na existenciu — iba prehodnotilo hĺbku a šírku posunu, ktorý sa udial za posledných dvadsať rokov. Jeho pravý zmysel sa v súčasnosti prejavuje najdôslednejšie. Opora umenia vo filozofickom myslení je znakom jeho opodstatnených rezultátov i práva na inkorporáciu do života. Evidentný je jediný únik: únik od ideológií...

**Prolegomena**

Na rozdiel od filozofie, ktorá má svoje gnozeologické, metodologické, ontologické a ďalšie exaktné danosti, je umenie tou

poznávacou formou, v ktorej sú „prípustné" a možné eklektické skoky, a práve touto schopnosťou vytvára umenie sedimentáciu v odraze filozofických ideí. Je preto nanajvýš obtiažne postihnúť primárnu viazanosť jednotlivých smerovaní filozofie a umeleckej praxe, ale potenciálne spätosti tu každopádne existujú...

Na záver našich úvah naznačme (ako doklad horeuvedených téz), že napr. Robert Cyprich sa vo svojej tvorivej aktivite opiera o štyri základné odkazy z oblasti filozofického myslenia: Bergsonove atribúty „filozofie života", Gassetovu prestupnú líniu od „filozofie života" k existencializmu, Santayanov „kritický realizmus" Frommovu „kultúrnu antropológiu" a „psychoanalýzu".

**Nový optimizmus a nové tragično**

Pohyb v umeleckom myslení posledných rokov je evidentný. V akom vzťahu k tomu kvalitatívnemu posunu sa javí posledne realizovaná pätica tvorivých gest Roberta Cypricha (1. – „Faga: readymade '79" – prezentácia komunálneho človeka, júl 1979, 2. – „15 000 000 MAN SHOW" – sociopefrormances, august 1979, 3. – „Being Inc.", jún–august 1979, 4. – „Time of Cage", september 1979, 5. – „Včelí kvet", september 1979) ...Cyprich v nich tvorivou formou argumentuje opodstatnenosť svojho nazerania a rieši elementárne tvorivé atribúty vo vzťahu k jednotlivým hnutiam od Nového realizmu po performances... Po knihe „TEC", tejto správe o činnosti z obdobia „hlbokého ponoru do society" v rokoch 1974–1978, ktorú v „muschgovskom" ponímaní Cyprich vypracoval pre japonskú nadáciu TOYO a americký Lummus, je táto séria piatich akcií druhým okruhom otázok o zmysle tvorivej umeleckej praxe v súčasnom svete.

V čom tkvie elementárna zmysluplnosť poslednej z týchto akcií – „Včelieho kvetu"? Cyprich tu siaha (z odstupu takmer desiatich rokov) k jednej z primárnych tém svojho nazerania – k erotike. (V roku 1970 realizoval v Kodani za spolupráce E. Andersena a K. Pedersena manifestáciu „Porno '70".) Siaha po odkaze M. Duchampa a Y. Kleina, u ktorých sa tento moment objavil v špecifickej podobe... Cyprich siaha skôr k problému kultu intímnych emócií (objavil sa už v akcii „Faga: ready – made '79"), ktorý pokladá za jeden zo silných momentov súčasnej doby. Vidí (podobne ako Duchamp) v erotizme niečo všeobecné a ľuďom zrozumiteľné. Tu je zakódovaná základná substancia jeho optimizmu, prvotná komunikatívna podoba ľudského echa. Druhým, nemenej podstatným elementom, je Cyprichova dialektická antinómia etickomorálneho charakteru. Vychádza z idey Bernarda de Mandevilla a vstupuje do nových a širšie koncipovaných vzťahov. Bernard de Mandeville (1670–1733), anglický moralista a filozof, napísal roku 1705 povestnú „Bájku o včelách". Popisuje v nej život v úli, v ktorom narastajú nedostatky, ale každý obyvateľ sa stará iba o svoje záujmy. Revoltujú proti stereotypu tvorenia plástu. Jupiter potrestá včely, urobí ich čestnými. To vedie k rozkladu a zániku úľu... Mandeville tu alegorickou formou predkladá myšlienku o tom, že ľudské nedostatky sú nevyhnutné, že záporné vlastnosti sú pre rozvoj spoločnosti ako celku podmienkou a latentnou hybnou pákou osobného a spoločenského zdokonaľovanie... (Cyprich jednoznačne zavrhuje naivné utopizmy o „dokonalom", „intenzívne žijúcom a podobne idealizovanom človeku, ktorými sú posiate všemožné manifesty umenia súčasnosti. Cyprichov optimizmus je optimizmom nového tragična, špecificky novo chápanej dialektiky slobody a nevyhnutnosti, od základu prehodnoteného vzťahu krásna a škaredosti. Vychádzajúc z týchto dvoch ideí môžeme povedať, že Cyprichova „privátna mytológia" je široko „neprivátna", že jej komunikatívna sila je zrejmá. O tom svedčí aj argument objaveného erotického echa, i argument objavenej sily životnej kontrapolarity... „Včelí kvet" je kategorickým popretím všetkých trendov v umení, ktoré sa snažia vydierať život vo svojom mene.

(Molitor, DSPV, 1–28.
In: Cyprich, NPAN)

**CYPRICH, R.: MARKTLÜCKE (KUS KONFESIE)**

**Koncipované v novembri 1978, prepracované v apríli 1979. Strojopis zo samizdatových materiálov rozmnožovaných v pol. 80. rokov, NPAN, Bratislava, autor a P. Meluzin 2. pol. 80. rokov (V ďalšom texte: Cyprich, ML, 1-15)**

**I.**

... historické rytmy vo svojej dejinnej špirále pamätajú v novodobých dejinách viaceré varianty spoločensko-ekonomických formácií a im adekvátny kultúrny a umelecký rast... osobitým javom týchto dejinných premien je moment explózie SOCIALISTICKEJ REVOLÚCIE, ktorá je najmladším civilizačným pokusom o metamorfózu... tento

civilizačný pokus má niekoľko osobitých prvkov vo svojom veľmi krátkom vývoji (datujúcom sa nateraz iba na niekoľko desaťročí)... V jeho štruktúre sa zvyšujú určité momenty, ktoré nadobúdajú charakter stereotypov (... akú povahu majú tieto narastajúce stereotypy vo vzťahu k umeniu a osobitne k avangardnému umeniu?...

... socialistický štát sa nateraz cíti neistý v svojich ekonomických istotách... v avangardnom umení vidí potencionálneho oponenta, ktorý by nabúraval určité stereotypy morálnych hodnôt, ktoré jeho aparát pokladá v súčasnom štádiu za nevyhnutné udržať v prospech disciplíny, ktorá by mala byť jednoznačne orientovaná v prospech prosperity výrobnej základne... terciárnu sféru chápe dnešný socialistický štát len ako súčasť osvety a propagandy v prospech svojich ekonomických cieľov, tvorivý rozptyl pripúšťa iba v rozmeroch dekoratívneho a úžitkového charakteru... vo vzťahu štátneho aparátu, chrániaceho si svoju ideologickú a štrukturálnu podstatu, a umeleckého myslenia sme v súčasnosti svedkami akéhosi novodobého baroka, ktoré sa mnohokrát udržiava i za cenu svojského pragmatizmu, ktorý socialistický štát v svojej revolučnej doktríne nevlastní, ale prepožičiava si ho do svojich praktík... umelecké myslenie je vyčlenené na periférium spoločenských premien... avantgardné umenie sa dostáva do izolácie, dostavujú sa perzekučné praktiky voči jeho apolitickej a nadnacionálnej tvorivej praxi... i keď súčasná životná prax dáva najavo, že morálny a racionálny profil mnohých nie je na výške ideálov... že avantgardné umenie by mohlo byť tou životaschopnou silou a nápomocným elementom pri existenciálnej prestavbe človeka)... (oblasť existenciálnej štruktúry ponecháva štát v službách ideologickej andragogiky a umelecké myslenie z tejto oblasti formovania človeka vylučuje (i za cenu mnohých deformácií v morálnych aspektoch profilu ľudí) ... socialistický štát si však je dobre vedomý svojej sily... preto i dosť suverénne – a s malými rizikami straty dôvery v jej ideály – vylučuje nateraz umenie zo svojho kultúrno-politického programu a mobilizuje všetky sily k ekonomickej prosperite... robotník dneška chce žiť hmotne na výške a nechce byť, na úkor sebakrajších ideálov a pocitov liberality, chudobnejším partnerom robotníka z Volkswagenu... to si táto spoločnosť uvedomuje a preto i cieľavedome zameriava svoju kultúrnu politiku v prospech tohto ideálu plného žalúdka a spája toto budovanie hmotných ideálov so svojimi politickými cieľmi... tento prechodný ideál v mnohom deformuje morálne aspekty ľudí... nechce absorbovať do svojej štruktúry umelecké programy, ktoré človeka rozptyľujú v jeho istotách výrobcu a nepotrebuje nateraz programy, ktoré vedú k sebauvedomujúcemu pocitu tvorcu... skôr, alebo neskôr však túto avantgardnú umeleckú silu potrebovať bude... z tohto hľadiska si súčasný socialistický štát dosť nie prezieravo volí taktiku otupovania životaschopnosti avantgardného umenia... že praktiky a zakorenené regule určitých morálnych deformácií v profile človeka sa stanú silnou brzdou vývoja ako politického, tak i ekonomického, by mal vedieť)... životnú, tvorivú a vitálnu silu umeleckej avantgardy (a jej neoceniteľná schopnosť zachovania ABSOLÚTNEHO POSTOJA) perzekvuje a preto sa viac a viac umelecká avantgarda začína vzďaľovať jej ideálom... je to závažný faktor, ktorý nie je v stave súčasná kultúrno-politická garnitúra riešiť: je si vedomá toho, že avantgardné umelecké hnutie sa jej nepodarí mechanicky zapriahnuť do svojich propagandistických praktík, no začína si uvedomovať, že takúto vitálnu silu ťažko v iných vrstvách spoločnosti zmobilizuje... pripúšťa, že určité momenty sú v nazeraní na človeka a sociálnu štruktúru príbuzné... je to však málo na to, aby jej udelila autorský vstup do spoločenskej kultúrnej praxe... to, že je táto prax štátu neprezieravá, sa začína prejavovať vo fakte, že avantgardné umelecké hnutie začína hľadať priestor pre ventiláciu svojho energetického potenciálu v liberalistických sférach... je faktom, že v liberalistickej kultúre sa jej uznania dostáva... avantgardné umenie tu aký-taký úspech má, ale i táto exotickosť spoza opony pomaly ochabuje v svojej sile... avantgardné umenie sa čoraz viac stáva pre liberalistickú kultúru prvkom propagandistickým alebo cenným artefaktom... tu nastáva druhotné nedorozumenie: ako ideologicky, tak tvorivo prestáva liberalistická kultúra bazírovať na tvorivých hodnotách avantgardnej poetiky a zapriahava ju (bez jej vedomia a záujmu) do svojich propagandistických služieb... a i keď v mnohých prípadoch táto tvorba dosahuje vysoké tvorivé parametre, užíva ju liberalistická kultúra iba na pokrytie istej

medzery v trhu: MARKTLÜCKE... socialistický štát súčasnosti proklamuje výzvu za výzvou k tomu, aby sa experimentovalo v organizácii práce, stavebníctve, vede... žiada inovovanie, kritickú náročnosť, progresívne formy výrobných technológií so svetovými parametrami: v oblasti kultúry a umenia však experimentovanie nepripúšťa... svetové parametre sa však na oblasť umenia nevzťahujú, nie sú zahrnuté do projektu kultúrnej politiky... je faktom, že množstvo ľudí práve z týchto kultúrnych dôvodov stráca dôveru v hodnotu socialistickej revolúcie ako takej...

**II.**

... hovorili sme o špecifickom pragmatizme ideológie vo vzťahu k umeleckej progresivistickej praxi: onen pragmatizmus však vyviera i v spätnej reakcii zo strany umenia... avantgardnému umeniu chýba tlak kritiky, ktorá by burcovala k aktivite, tríbila postoje, kryštalizovala názorový rast a vytvárala priebežnú hierarchizáciu, chýba mu umelecká atmosféra, v ktorej si je (omnoho intenzívnejšie) schopná uvedomovať opodstatnenosť existencie, ale i merítok; žije absenciou teórie, ktorá by bola vymedzovala hĺbku súvislostí a ktorá by bola ochotná splietať vývinové nitky v komplexnejšie chápané prehlásenia i teoreticky zrelšie proklamácie v prospech pozitívnych prvkov tohto umeleckého snaženia... všetky tieto tri faktory prispeli k únikovému riešeniu... tu je osudová križovatka, ktorá vedie do slepej uličky... pochvalné články i výstavy (neraz už úsmevne konšpiračné) dodávajú na sebavedomí, no toto potľapkávanie po pleci zaslepuje, samo sa neguje tým, že násilne pretrháva súvislosti a elementárne atribúty avantgardného umenia... unavuje sa v pretekoch, kto viac vystaví v liberalistických inštitúciách a vyčerpáva sa v megalomanizme: o kom sa viac píše, o kom sa viac hovorí, kto viac „letí"... zabúda však v svojej ortodoxnej apolitickej presvedčenosti, že sa vlastne v tejto naivite stáva proti svojej vôli i argumentom politickým...

**III.**

... sme svedkami scholastiky dvoch veľkonáboženských dogiem: liberalistickej a socialistickej... ak je liberalizmus náboženstvom tovaru a trhu, tak socialistická revolúcia je príklonom k človeku a k zbožšteniu jeho schopností, je uctievaním jeho kolektivistickej koexistencie, je náboženstvom práce (je zrejmé, že revolučný pušný prach už v jej útrobách značne zvlhol, no predostiera sa jej nová platforma: nie Veľkých Októbrových Socialistických Revolúcií, ale Malých Každodenných Socialistických Morálnych a Existenciálnych Revolúcií)... umenie v týchto masových náboženských dogmách hrá dôležitú úlohu pri ikonografickej dekorácii, ale i sfére duchovného vcítenia sa a privátneho prežitia dogmy...bude to dieťa tejto doby, ktoré pojme nenahraditeľnú hodnotu čiastkovej ortodoxnosti (senzibilizmus Filka, heroického hedonizmu Mlynárčika, nad, či post-civilného civilizmu Kollera, mystifikačného lyrizmu a animálneho sociologizmu Bartoša, kontinuálneho determinizmu Sikoru a pod.). do ekumenizovaného novonáboženstva VITALIZMU... „náboženstva", ktoré deifikuje život a človeka v ňom; náboženstva, ktoré odbremení človeka od kŕčovitej absurdity apokalyptických vízií a dovolí mu snívať a „modlit se k sobě, k intenzitě svého žití, k sociálnímu optimizmu, k svojí ohavné kráse... pochová renesanční tradici a její narcisizmus a položí základy nového PÁTOSU a nové INSPIRACE... V experimentu přikládáš rty bezprostředně k živé vodě, v experimentu shýbáš se a piješ přímo z plnosti a něhy studánčí. Experiment znamená rozbité číše a džbány, zahnané zprostředkovatele, vypuzené ochuzovatele a rozřeďovatele, vyděrače a překupníky. Experiment je vyčištěný, kupců zbavený, znova posvěcený chrám, velikým činem odvahy a rozhorlení znova dobytý a znova získaný chrám boží síly a slávy.

(Cyprich, ML, 1-15 rkp.)

**GAZDÍK, IGOR**

**Pokus o fiktívnu typológiu zápasu.**

(Niekoľko poznámok na tému šport a výtvarné umenie). Strojopisová príloha k dokumentácii UFOfotbalu P. Meluzina. Bratislava 1981

Keď Alex Mlynárčik realizoval roku 1971 Memoriál Edgarda Degasa išlo mu, ako sám vyznáva, o živú reprodukciu jednej kapitoly Degasovho diela, ktorého estetická hodnota je umocnená zážitkom v novej dimenzii – v čase. V tomto zmysle klasické parkúrové disciplíny (na XX. ročníku Ceny Liptova – jazdeckých pretekov) svojou konkrétnou – športovou – skutočnosťou vytvorili vlastne aktívny priestor niečomu viac: povýšeniu športového aktu na akt športovo-umelecký, na skutočné prerastenie umeleckého, v tomto prípade teda diela Edgara Degasa, do

konkrétne situovaného športového prostredia. A naopak. Koncepcia Memoriálu istým spôsobom zabsolutizovala dve reality realitu jazdeckého športu ako hry a realitu vtiahnutia tejto konkrétnosti do sféry obrazu. Ak potom Memoriál bol poctou Degasovi, zároveň však bol aj poctou všetkým tým, ktorých diela ťažiace z prostredia jazdeckého športu patria k vrcholom ich tvorby (popri Degasovi spomeňme len Maneta alebo Dufyho).[1]

Iná je zasa koncepcia športových hier Júliusa Kollera. Nechcem teraz, prirodzene, upozorňovať na maliarske diela ani objekty, ale na ten fakt, keď Julo Koller začína roku 1967 s akciami Hry a v ich rámci Športové hry (hra na tenistu, – futbalistu, – ping-pongistu), ktorých významovosť sa od akcie Časopriestorové vymedzenie psychofyzickej činnosti – matérie (realitou je tu tenisový zápas a performerom sám autor) posúva rokom 1970 do konceptovo signifikantnejších Univerzálnokultúrnych futurologických operácií (U.F.O.). Ich, povedzme, vtedajšiu expozíciu predstavuje ping-pong a prostredie športového klubu v Galérii mladých – počas trvania výstavy si vlastne každý návštevník mohol zahrať ping-pong, pričom fiktívne športové prostredie (miestnosť, ping-pongový stôl, „klubové" zástavky atď.) vytváralo zdanie pravosti, nepripraveného návštevníka výstavy neraz zaskakujúceho. Pritom však – a to nielen v rámci autorovho kontextu „kultúry" – ping-pongová hra a jej reálie neboli vlastne ničím iným než hrou ako umením. Alebo prinajmenšom pokusom o vtiahnutie športovej reality, do reality umenia (kultúry). O rok nato pripravoval prostredie vodného póla a športového klubu i Juraj Meliš (taktiež v Galérii mladých). Ak však v jeho koncepcii išlo vlastne o prenášanie realitne športového do oblasti výtvarného a médiom výpovede boli de facto „výtvarné" objekty fungujúce v prostredí, médiom Kollerovej výpovede sa nestáva len prostredie par excellence, ale až toto prostredie v súhre s aktívnou činnosťou autora či návštevníka, ktoré momentom individuálneho zapojenia sa do hry napĺňa pôvodnú ideu a koncepciu (z obdobnej – i keď sémanticky inej – koncepcie vychádza i Edvantyč Petra Meluzina a Júliusa Kollera, 1980).

Ak by sme – po tomto stručnom úvode – pristúpili k pokusu o typológiu väzieb športu a umenia, teda k tomu, kde sa šport stáva témou umenia, šport umením a umenie hrou, ukazuje sa nám (isteže, len z tohto aspektu) možnosť niekoľkých modelových situácií:

**I.** variácia maliarska (pr. Alexander Eckerdt, Július Koller)

**II.** hra ako umenie a umenie ako hra (pr. Július Koller, Peter Meluzin)

**III.** akcia v hre či umenie v akcii (Alex Mlynárčik)

**IV.** športová realita v koncepte a dokumentácii (pr. Stano Filko)

**V.** športová situácia ako model umeleckej skutočnosti v prostredí (pr. Juraj Meliš)

Kam však zaradiť odvetný futbalový zápas SŠUP – TJ U.F.O. Lamač, ktorý v posune Petrom Meluzinom či záverečným ceremoniálom a vtipne komentovaným odovzdávaním cien, prerástol – či chceme či nie – hranice športového, v tomto prípade teda futbalového zápasu? A to aj napriek faktu, že cieľom stretnutia bolo „dianie" futbalového zápasu a v konečnom dôsledku i túžba po športovom víťazstve.

Nechcel by som vkĺznuť do nie celkom oprávnenej absolutizácie protikladov športovej hry a hry ako umenia v ich imanentných väzbách, ani do protikladu sféry vážneho a nevážneho etc., pretože, domnievam sa súhlasne s Jiřím Černým,[2] že podstatný rozdiel medzi hrou ako hrou (t.j. aj fyzickou hrou akou je futbal) a hrou ako umením nie je. A tento rozdiel nespočíva hlavne v tom, či ide o „sebazná-zorňovanie" a „sebapredstavovanie" (Selbstdarstellung)[3] alebo „predstavenie pre niekoho", pretože „fyzický výkon, ktorý je treba v športovej hre podať, nie je rozhodne niečím len „predstavovaným", predstieraným, ... ale naopak, niečím čím ďalej skutočnejším a opravdovejším".[4] V umení ako hre, ale i v športovej hre ide totiž o dva druhy v podstate tej istej formy sebaprezentácie a sebapredstavovanie. Ak však v prvom prípade – uvediem teraz vo všeobecnosti performance – sebapredstavenie a orientácia na sprostredkujúci akt osoby je hľadaním pravdy samého seba a je posunom k hľadaniu univerzálnejšej pravdivosti vypovedaného (či umenia ako permanentnej hry), alebo v inom napríklad zasa v Löbachom usporiadaných Tischtennis Aktionen (In Multisensorische Ereignisse) príspevky Jochema Gerza či Júliusa Kollera sú (aj) pýtaním sa po význame Výtvarného, odhaľovaním a odkrývaním pôvodnej idey a médií jej výpovedí, v druhom prípade samotný šport predpokladá „iné"

1. K problematike umenia a športu por. podrobnejšie in: Estetika, 5, 1968, č. 2, s. 90-130 a WITT, G.: Sport in der Kunst. Leipzig 1969.
2. ČERNÝ, J.: Fotbal je hra. Pokus o fenomenologii hry. Praha 1968.
3. GADAMER, H. - G.: Wahrheit und Methode. Tübingen 1965, s. 103.
4. ČERNÝ, J.: C. d., s. 92-93.

sebaprezentovanie, ktoré je až len zdeľovaním seba samého v stotožnení sa s daným bytím hry. Inými slovami: športová hra je hrou, kým umelcova hra je hrou na hru, ktorú sám vytvára, rozvíja a dáva jej – ak chce – iný zmysel, než aký jej môžu dať nevyhnutne vytvorené pravidlá, bez ktorých by vlastne športové podujatie nemohlo existovať. V tomto aspekte spočíva potom aj možnosť skúmania športovej hry a umeleckých hier na pozadí predovšetkým sociologických a kultúrno-filozofických teórií hier.[5]

Asi v tomto – podstatnom – vidím aj význam posunu existencie futbalového zápasu SŠUP – TJ U.F.O. A to aj napriek tomu, že samotný zápas prebiehal v rámci pravidiel hry ako športovej hry. Ak však futbal umožňuje stretnutie človeka s človekom kedykoľvek, tento – predsa len iný – druh športového stretnutia umelca s umelcom, ako aj „umelo" vytvárané „nové" situácie, pôsobiace na samotnú štruktúru podujatia, dali tomuto stretnutiu neopakovateľnosť exaltovanej prítomnosti, fabulácie, expozície a záverečného aktu.

Ak potom k už piatim pomocne načrtnutým modelovým situáciám väzieb umenia a športu možno vari pridať šiestu s niekoľkými variáciami:

1. hľadanie nového zmyslu hry v transmutácii skutočnosti
2. hra ako forma sebaprezentácie zároveň umeleckej i športovej
3. hra ako odhaľovanie samého seba, svojich psycho-fyzických daností, etc.

Dovolím si záverom už len odcitovať vyznanie (opäť) J. Černého „Zmysel ľudskej hry je v tom, že je hrou človeka a pre človeka".

**Záverečná poznámka**

Výberový zoznam samizdatových programov, teoretických a historických textov, ktoré sprevádzali vývin akcie (od happeningu k performance), uvádza iba doteraz nevydané texty. Po zániku komunistickej nadvlády v jeseni 1989 postupne vychádzali publikácie, ktoré sa zapodievali akciou po roku 1965. Tu boli zverejnené aj pôvodné samizdatové texty.

Monografia **Restany, P.: Inde, Alex Mlynárčik, Paríž – Bratislava, L. Vinci – SNG 1995** obsahuje texty Alexa Mlynárčika (Manifest "hapsoc", 1965, s. 27; Zbúrať ďalšiu buržoáznu Bastillu, 1968, s. 58; Zatvorené pre neupotrebiteľnosť, 1968, s. 59-61; Účastníkom medzinárodného bienále Danubius 68, 1968, s. 67; Manifest o interpretácii vo výtvarnom umení, 1969, s. 78; Memorandum v mene totality, umenia a života, 1971, s. 262-265; Evina svadba, 1972, s. 136), pri ktorých príležitostne participovali Erik Dietman, umelcova manželka a Miloš Urbásek, alebo pri ktorých spolupracoval s Restanym.

Medzi poslednými prácami je to **Matuštík, R.: Terén, Alternatívne akčné zoskupenie 1982–1987. Edícia SCCAN, Bratislava, SCCA 2000.** Okrem úvodných textov autora tu nájdete príspevky Roberta Cypricha (Ex alio loco, 1983, s. 136-150); jeho list R. Matuštíkovi z 21. 7. 1979, s. 270-271; Two Pieces, transformácia organizátorskej trojice Terénu, s. 120-121), Milana Adamčiaka (Robert Cyprich – in memoriam, 1996, s. 271) a troch iniciátorov Terénu – Júliusa Kollera, Radislava Matuštíka a Petra Meluzina (Terén, 1982, s. 9). (Toto vydanie však deformuje pôvodné zošity Terénov I -IV zmenou reprodukcií, v novom rozvrhu ruší pôvodný číslovaný výklad častí knihy, neusporiadané nové časti zostávajú nekorigované atp.).

Nemálo významného materiálu prinášajú publikácie **Štraus, T.: Slovenský variant moderny, Bratislava, VSFVU 1992 (najmä stať o akcii) a Utajená korešpondencia 19,1980–1999, Bratislava, Kaligram 1999.**

5. BUYTENDIKJ, F. J. J.: Wessen und Sinn des Spieles. Berlin 1933; FIN E.: Spiel als Weltsymbol. Stuttgart 1960; HEINZ-MOHR, G.: Spiel mit dem Spiel. Hamburg 1959; GEHLEN, A.: Sport und Gesellschaft. Frankfurt 1965; HUIZINGA, J.: Homo ludens. Praha 1971 a iné.

*Tomáš Štraus*

# Tritisíc rokov stará avantgarda
# Z rodokmeňa tzv. akcionizmu

## Substitučná estetika alebo k metodológii problému

Mnohé, dalo by sa povedať - pseudoproblémy - vyplývajú z číro aktualizujúceho, čo znamená nehistorického prístupu k vždy odznovu sa vynárajúcim akútnym fenoménom života a myslenia. Nevyhnutnosť pochopiť komplex osnovných existenčných faktorov podnietil myslenie markantne rozlíšiť v priebehu dejín, sa postupne vynárajúce elementárne podoby všeobecnej reflexie a prežívania skutočnosti. Povedľa viery a náboženstva, ako vari najstarších foriem spoločenského vedomia sa v priebehu tisícročí z prvotnej a homogénnej praxe bytia a myslenia vydeľuje to, čo sa dnes sebavedome a hlasito označuje ako veda, ale i filozofia, právo, politika a morálka, povedľa mnohých priznačne novodobých fenoménoch, ako je napr. šport, hygiena a medicína, mediálna skutočnosť a iné, vynárajúce sa povedľa tak starých, tisícročia už pretrvávajúcich javoch, označovaných tradične ako estetika a umenie. Za všetkými týmito a inými bytostnými podobami kultúry sa pritom ukrýva svojimi vlastnými a špecifickými podnetmi poháňaná ekonomická (osnovne azda: biologická) nevyhnutnosť vlastného bytia a prežitia.

Problém spočíva v tom, čo sme možno tak trochu stroho označili za sebavedomie a hlasitosť. Koexistencie či organická deľba úloh jednotlivých podôb žitia a vedomia sa vyhraňuje totiž iba v moderne, presnejšie by bolo azda povedať: v postmoderne. Jednotlivé etapy vývoja kultúry boli totiž ešte v nedávnej minulosti charakterizované nevyhnutnou nadvládou tej či inej podoby reflexie skutočnosti, kanonizovanej v tú či inú existenčnú (zvyklostnú) prax. Európanovi sa v tejto súvisloslosti - iste nie neprávom - vynorí v mysli predĺžený stredovek so svojou výsadnou dominanciou náboženstva.

Dnešný jazyk viacej-menej uzavretých funkčných kategórií nevystihuje však našu faktickú stá a tisícročnú civilizačnú existenciu. Jej mnohoraké podoby, od lovu a obrábania pôdy po, povedzme, pravosúdie a morálku, sú nevyhnutne sprevádzané požehnaním a inými posvätujúcimi ceremoniálmi, interpretovateľnými ako charakteristické sprievodné javy dobovej viery. Kráľ a cisár je pozemský „vicarii Christi", zodpovední cirkevní hodnostári zas jeho voliči a utvrditelia. Celé epochy dejín nie sú takto v reálnych dejinných súvislostiach možné pochopiť ináč, než práve nábožensky. Dokonca i smrtiaca nenávisť (modlitba: „jeho dni nech sú na tomto svete skrátené.") má záväznú podobu kultu.[1] Ako sa to pokúsime v ďalšom ukázať, historicky staršie mimoeurópske náboženské systémy sú v tejto svojej integračnej komplexite vari ešte o niečo vyhranenejšie, než je to napr. v nám tak dôverne známom kresťanstve.

Náboženstvo nie je pritom jedinou historickou formou dominancie všeobecne záväzného kultu a zodpovedajúcej mu jedno dimenzionálnej, tak či ináč regulovanej životnej praxe. Iba pred jedným desaťročím sa oslobodili viaceré národy strednej a východnej Európy z područia totalitárneho systému, v ktorom právo a morálka, filozofia, náboženstvo, kultúra a umenie, ale i veda platili ako svojbytné hodnotvorné systémy len potiaľ, pokiaľ sa zhodovali s panujúcou, všetko prenikajúcou ideológiou. Ak sa pritom až donedávna rozlišovala dokonca i v európskom meritku západná a východná kultúra - a tomu zodpovedajúce i západné a východné umenie - označovalo toto rámcové vymedzenie nielen pomerne čerstvé skutočnosti po roku 1917, resp. po roku 1947 znovu rozdeleného sveta, ale i širšie rámcové dejinné súvislosti dvoch odlišných spôsobov zrodu a vývoja moderny.

Rozdielne cesty industrializácie podmienili totiž už začiatkom novoveku diametrálne odchylnú situáciu na juhu, západe a na východe stále viac sa štiepiaceho kontinentu. Kým zámorské plavby a expandujúce trhové hospodárstvo podmietili už v 17. storočí, napr. v Anglicku, Holandsku, Taliansku a inde radikálne postupujúce osamostatnenie práva, kultúry a politiky, zasahoval vrchnostensky organizovaný štát v Rusku a vo východnej i strednej Európe regulujúco do všetkých oblastí hospodárstva, kultúry a spoločenského života. Tzv. pruský model industrializácie a štátosprávy alebo ešte tradičnejšie: „aziatská redistribúcia" (K. Marx) ako štrukturálna alternatíva k západnému kapitalizmu a liberalizmu, sa stali ešte i začiatkom 20. storočia prototypovým vzorom Leninových boľševikov. Vrchnostenské organizácie spoločnosti a hospodárstva vznikali pritom predovšetkým z núdze. V Mezopotámii, či v starom Egypte a Číne na úrovni otrokárstva organizovaná kolektívna práca vyjadrovala nevyhnutnosť ochrany krajiny pred hroziacimi záplavami, či v ďalšom zase pred vojenským ohrozením zvonka.

Výroba zbraní je tu výrazom a prototypom nevyhnutnosti industrializácie tej-ktorej krajiny vôbec. A nielen to. Šlo i o nové politické podmienky riadenia spoločnosti. Nielen stredovekí Mongoli, Tatári a Turci, ale počnúc 16. storočím vari všetci moderní despoti od Urala a Dnepru, až po berlínsku rieku Spree a Dunaj (Ivan Hrozný, ale najmä potom Peter Veľký, Jozef II. a pruský Friedrich - ešte pred Bismarckom), zdecimovali tradičnú rodovú šľachtu, obmedziac jej rolu predovšetkým na administratívnu správu a na výber daní. Feudalizmus sa tu takto organicky včlenil v svoj faktický protiklad - v novodobý kapitalizmus. Pokiaľ ide o náš problém, t.j. o historické prelínanie rôznych vrstiev „nadstavby": právni-

1. ANGENENDT, A.: Geschichte der Religiosität im Mittelalter. Darmstadt 2000, s. 268 a i.

ci, spisovatelia, vedci, umelci, učitelia všetkých stupňov, ba dokonca i farári, boli takto vari všade vo východnej Európe chápaní ako ideológovia a reprezentanti štátnej moci, ňou inštalovaní, podporovaní, ba dokonca i priamo platení.

Otázka osobitných ciest modernizácie spoločnosti nie je však v súvislostiach nami skúmaného problému napokon nijako podstatná. Zahŕňa najviac ak posledné tri-štyri storočia, čo je z hľadiska všeobecnej fenomenológie kultúry udalosť viac-menej epizodická. Východiskové pre skúmanie zdrojov akéhokoľvek, t.j.starobylého, klasického či súčasného umeleckého prejavu je jeho porovnanie, či už v náväznosti, či v kontraste s inými historicky vykryštalizovanými podobami všeobecného spoločenského vedomia a praxe. Umenie zaujíma v spoločnosti to miesto a postavenie, ktoré jej prenecháva predovšetkým ideológia a náboženstvo, potom veda a filozofia, politika a právo, ceremoniál a zvyklostné obrady, hry a rôzne druhy rozptýlenia, ale i remeslo a dané rukodielne zručnosti, technika a výroba.

Prirodzene, úmera platí i naopak. Tzv. krásna literatúra a umenie participujú nielen na voľnom, náboženstvom, ideológiou, vedou a technikou v tom-ktorom čase ešte neobsadenom priestore. Umenie a literatúra tento priestor aktívne a iniciatívne aj zapĺňa, suplujúc tak prípadne i kult a náboženstvo, experiment a novátorský výskum skutočnosti, t.j. spochybnenie daných konvencií (prvok slobody) a paralenú formuláciu nevyhnutne nadchádzajúceho (prvok utópie), v neposlednom rade pritom aj prvok spoločenskej reprezentácie (pars pro toto) a inovatívnej zábavy bez ustálených ešte pevných pravidiel.[2] V súvislosti s meniacim sa postavením (a tým i meniacou sa náplňou) jednotlivých javových podôb kultúry, myslenia a jednania hovorí americký sociológ Parsons o tzv.„pattern variables".

Zmysel tejto tzv. substitučnej estetiky sa nám podáva nielen v horizontálnej rovine, t.j. konfrontačne, či v celom komplexe spoločenských, kultúrnych a materiálnych javov, ale i fázovite a v časovej následnosti. „Ono je to nič, alebo ešte lepšie: k ničomu a preto možnože asi umením", skonštatuje pri pohľade predovšetkým na aktuálnu situáciu kultúry náš pragmaticky zorientovaný súčasník. To, čo sa dnes javí ešte ako nič, môže sa už zajtra stať niečím. Ak sa umenie (dnes) nepodobá takto na (dnešnú) ideológiu, politiku, morálku, vedu a náboženstvo, môže to byť aj tým, že prekračuje ich v súčasnosti práve panujúce konvencie. Práve to, čo sa dnes javí ako nadbytočné a „nepraktické", a čo je takto z núdze označované za umenie (alebo, ak chceme, za náboženstvo), sa môže v budúcnosti stať životným slohom, politikou, morálkou, filozofiou, vedou či náboženstvom (alebo obrátene: umením) zajtrajška.

Ak zohľadníme takto celé dejiny kultúry v ich zložitej vzájomnej súvislosti, ale i rozpornosti, nevystačíme takto s opisom a analýzou toho, čo sa v danej chvíli práve za umenie priamo a programovo považuje. Dôraz na svojbytnú estetiku – podobne ako napr. na špecifické kritériá práva, filozofie, vedy a iných, dnes všeobecne uznávaných podôb klasifikácie myslenia a bytia – je totiž pomerne čerstvého dáta. To, čo povedzme v rámci výtvarného umenia chápeme ako už zaužívanú tradíciu (tak napr. závesný obraz, vytvorený menovitým autorom pre potreby trhu), tradičným vlastne v žiadnom ohľade nie je. A to, čo sa v našej predstave považuje za organicky späté práve s 20. storočím, je organicky zakotvené už v pradávnych, anonymných ešte kolektívnych rituáloch človečenstva.

Mnohé z charakteristických prejavov avantgardy, definované krátkozrako ako inovácie umenia (tak napr. i nás v tejto súvislosti obzvlášť zaujímajúce „akčné umenie"), sú vo svojej funkcii, ale i vo svojich vonkajškových podobách staršie a tradičnejšie, než sme si to obvykle navykli chápať. Ba čo viac, za predpokladu, že v priebehu viacerých tisícročí sú azda všetky javové možnosti sebapredstavenia človeka (čo v našom prípade znamená: i umenia) aspoň potencionálne už dané, možno s istým nadsadením dokonca prehlásiť, že čím hlbšie do minulosti zostupujeme, tým neobvyklejšie a takto aj úspešnejšie sme schopní rozoznať okolo seba práve našu súčasnosť. Analýza nových fenomenologických zákonitostí života v 20. storočí je pre filozofiu, estetiku a sociológiu kultúry isteže užitočná. Sama o sebe však k pochopeniu umenia dneška nepostačuje. Potrebné je aj zvedavo a nezaujate zostúpiť do dávnovekých, často neprávom zabúdaných dejín kultu, bytia, rituálu a myslenia. Očakáva nás tu pritom nejedno prekvapenie.

## 2. Mýtus a prednáboženské vedomie
## Svetonázor ako program. Model I: J. Beuys

Prvobytná forma kolektívnej reflexie skutočnosti, ujednocujúca v sebe príčinné vysvetlenie sveta, teda neskoršiu filozofiu a vedu, tak isto ako náboženstvo, umenie a v neposlednom rade zdôvodnenie akéhokoľvek praktického konania (rituál, magické obrady a zručnosti, metereológia, liečenie nemocných a i.), nazývame mytológiou. Mýty neoddeľujú subjektívne a objektívne, jedinečné a všeobecné, zmyslové, empirické a duchovné. Svet v dochovanom nám archaickom zrkadle je ucelený a jednotný. Mytologické obrazy nie sú takto symbolické. Mýtus nie je totiž len vyjadrením, označením a zosobnením niečoho, ale súčasne je aj tým, čo práve vyjadruje, označuje a zosobňuje. Človek v mýte splýva s prírodou. Antropomorfné faktory sa organicky zlievajú so zoomorfnými a kozmologickými.

Hranice pôsobnosti človeka sú v archaických formách vedomia neobmedzené. Slovo, obrad a náznakové gesto sú pomyslenými zásahmi do skutočnosti. V imaginácii sa človek zmocňuje prírody, všetky jeho želania sú potencionálne uskutočniteľné. Sen, vôľa a ilúzie splývajú s realitou každodenného. Ideálne a faktické, želateľné a možné, fantastické a skutočné sa zlievajú vo vzájomne už často nerozlíšiteľný celok. Praktická činnosť, t.j. skúsenosti, ktoré človek získava napríklad pri love, príprave potravín a práci, ako i iné bezprostredné zážitky (sexualita) ovplyvňujú spätne imaginatívnu fantáziu. Zdrojom obraznosti človeka nie je takto len strach, skúsenosť a bezmocnosť, ale i túžba ovládnuť obklopujúce ho prírodne sily a zabezpečiť si tak úspešné prežitie.

Moderná fenomenológia (v poslednom čase napríklad R. Barthes) podrobila mytológiu a mágiu v rôznych svojich

2. Tri aspekty definície umenia. In: ŠTRAUSS, T.: Od predstavy k skutočnosti diela. Príspevky k metateórii umenia. Bratislava 1998, s. 241.
3. HÜBNER, K.: Die Wahrheit des Mythos. München 1985, s. 48 a i.; LÉVI-STRAUSS, C.: Strukturale Anthropologie I. Frankfurt M. 1981, s.238 a i. V slovenčine: KASSIDI, F. Ch.: Od mýtu k logu. Bratislava 1976, s. 44-70.
4. Na doloženie tzv. empirickej intersubjektivity ako predpokladu rodiaceho sa kauzálneho myslenia uvádza Hübner nasledujúce príklady z homérskej mytológie: I. a) Búrlivý vichor Boreas ohlasuje ranné zore Eosa. b) Vždy keď veje Boreas, zúri Poseidon (more). c) Nuž počúvajme Poseidona. II. a) Keď v návale zúrivosti siaha Achilles po meči, zjavuje sa mu Aténa. b) Ak sa Aténa ohlasuje, vždy to má nejakú príčinu. c) Uvedomujúc si túto

podobách všestrannej analýze. Povedľa zásadnej ontologickej stratifikácie je mýtus vykladaný takto sociologicky, poetologicky a alegoricky, psychologicky a psychoanalyticky, etnograficky, štrukturálne a transcendentálne (povedzme ako numinózna, pseudoreligiózna aktivita) a iináč. V historickom rituáli a v dochovaných písomných prameňoch objavujeme právom dejinné zdroje neskoršieho náboženstva, umenia, prírodných a spoločenských vied a napokon i techniky, medicíny a iných podôb praktických schopností.[3] Protiklad medzi mýtom a rozumom, ktorý Platón v rovnomennom Dialógu kladie do úst sofistovi Protagorovi v modernej textologickej kritike neobstojí.

Prechody sú tu plynulé nielen medzi mýtom a neskoršou vedou a filozofiou,[4] ale i medzi mýtom a náboženstvom, poéziou a pracovnou skúsenosťou, šikovnosťou či „vychytralosťou" (ergon u Homéra). Medzi myslením a životom panuje v tom čase ešte organická jednota. Antropomorfizmus ako niekdajší protipól, ale i doplnok inakosti bohov, sa v priebehu dejín kultúry mení v programový humanizmus nových čias. Všeobecná deklarácia ľudských práv Organizácie spojených národov a o niečo neskoršia Charta Európy nadväzujú na historický Bill of Rights z roku 1776 a na ešte staršie utopické sebaprojekcie človeka. I mnoho iného z ideológie prítomnosti má svoje prastaré antické korene. Pôvodná mytológia je v tomto zmysle živnou pôdou (zbernou, či korelačnou kategóriou) vari všetkých neskorších foriem historického vedomia a bytia spoločnosti.

Hybným faktorom štrukturálnej výstavby mýtov je praktická skúsenosť. „Senso della realtá" je podľa analytika starovekej mytológie K. Kerényiho zdrojom jedinečnej podoby mytologického vedomia. Pre zjavné rozdiely, odlišujúce grécko-rímsku mytológiu napr. od obdobných vedomostných podôb u polynézskych kmeňov, musíme sa do danej podoby viery vžiť, s nevyhnutnosťou učiť sa nie iináč, ako keď sa učíme cudzi, neznámy nám doposiaľ jazyk. Nielen teda len veriť, ako to vyžadujú sformované už neskoršie náboženstvá, ale predovšetkým žiť a konať v duchu toho či iného mýtu, čo v podstate znamená existovať v područí nad všetkým visiaceho totálneho citátu.[5] Pre historika kultúry nestačí takto poznať konkrétne udalosti a podmienky bytia, ale aj danú štuktúru viery a myslenia vo svojej jedinečnosti a súvislostiach. „Kto pozná len jedno náboženstvo, nepozná žiadne", tvrdil apodikticky v tejto súvislosti už Goethe.

Chápať život ako citát nie je pritom ani v prastarých, voľných a ešte nepreviazaných formách myslenia a bytia (nehovoriac potom o mytogénoch, bezprostredne predchádzajúcim jednotlivým náboženstvám) nijako jednoduché. Konanie a práca povedzme ako bezprostredný podnet obživy a sebarealizácie tvoria bez akejkoľvek ďalšej a osobitnej motivácie náplň individuálnej existencie v historických i v predhistorických časových rámcoch. Tí a iní filozofi a teológovia hovoria o konkrétnom počine a o praxi bytia (sféra bios) ako o predpoklade, ale i ako o sprostredkovanom dôsledku etiky a viery.

Ako plnohodnotnú a svojbytnú cestu k prekonaniu neistoty, rozpakov a bolesti, a tak ako o jednom (z ôsmich) fenoménoch spásy, uznáva konkrétne a jedinečné bytie predovšetkým budhizmus. Karma činu (karma marga) a z nej vyplývajúca matha-joga sú tu jedným z prejavov zbožnosti. Staroegypťania, na ktorých sa Budha odvoláva, hovoria v tzv. nu-písomnostiach a v knihe Nabseni o zvláštnej Mattasutre (t.j. o ceste k dobru), ako o možnosti tak povediac negatívnej viery, aby sme tu použili súčasný jazyk etnológie a teológie.[6] Rôzne sústavy jogy, rozšírené okrem Indie napríklad i v Polynézii a inde, združujú praktické návody ako sa sústrediť práve na rozhodujúci „asketický" čin, nerozptyľujúc sa pritom pridružujúcimi sa faktormi konvencie, zahľadenosti do seba a egoizmu, nedisciplinovaných vášní a inými nadbytočnými emocionálnymi prejavmi. Voči praktickej joge (krijá-yoga) stojí pritom prevažne duchovne orientovaná tzv. kráľovská joga (rója-yoga).

Na rozdiel od asketickej jogy a ritualizovaných podôb vedeckej ortodoxie, presadzuje sa najmä v novšom hinduizme, kladúcom dôraz na lásku a emócie (bhakta), akčné poňatie božského posolstva a spoluúčasti na viere. Pokiaľ ide o hinduizmus, žiari tu na jednej strane krásny, vo svojej telesnosti vždy plne prítomný flautista Krishna, na druhej strane aktivizujúca bohyňa Shiva, vyjavujúca svoje posolstvo v tanci. Jej pohyby signalizujú zrod, ale i deštrukciu (oheň) celého univerza. Harmonizujúce gesto a čin lámu chrbticu Aposnarovi, všemohúcemu démonovi nevedenia a tmy. Zvony a obruče, zavesené na nohy tancujúcej bohyne, mnohoznačné gestá jej rúk (ochrana a prekonanie ohňa a i.) zvestujú nasledovníkom vzorový rytmus vesmírne usporiadaného bytia.[7]

Posolstvo bezprostrednej účasti ako kritérium viery v každému pochopiteľnom priamom fyzickom rozmere, tvorí i jadro abrahámovskej ságy, rozvetvujúcej sa v ďalšom na tri osnovné monoteistické náboženstvá: ako židovské, tak muslimské a kresťanské. Jedného dňa sa podľa svedectva Biblie (*Genesis 11-35*) zjavuje už temer storočnému Abramovi, prisťahovalcovi do požehnanej krajiny Kanaan pravdepodobne z juhomezopotámskej metropoly Ur, všemohúci boh (El Schadaj, oslovovaný - ak vôbec - v talmude ako Jahve). Rozširujúc rodové meno z Abrama na Abrahama prikazuje sa mu obetovať svojho prvorodeného syna Izáka. Kritérium viery nie je takto už len čiré vyznanie, ale predovšetkým konkrétny, všetkými pochopiteľný, pretože osudovo do rodových daností - a takto do podmienok každodennej existencie - zasahujúci mimoriadny skutok. Priama reč a slovo (tak napr. tabuľa s desiatimi božími prikázaniami) sú v Starom zákone skôr výnimkou. Líčenie stvorenia sveta, prvých ľudských hriechov, potopy, otroctva a úteku z Egypta, ako aj iné sledujúce dobrodružstva kmeňa Izraelitov jeho vlastnou náplňou.

Kritériá všetko dokladajúceho činu sú charakteristické i pre nám dochované záznamy o živote a posolstve Ježiša Krista od jednotlivých evanjelistov. Na žiadosť starozákonníkov dať im zreteľný doklad svojho poslania, odpovedá Ježiš v jednom z vari kľúčových podobenstiev: „Zlé a cudzoložné plemeno si žiada znamenie. Nedostane sa mu však iného znamenia okrem znamenia Jonáša proroka. Lebo ako bol Jonáš v bruchu žraloka tri dni a tri noci, tak bude Syn človeka tri dni a tri noci v útrobách zeme. Mužovia z Ninive povstanú pri súde proti tomuto pokoleniu a odsúdia ho..." [8] (*Matúš 12, 39-41*).

skutočnosť, schováva Achilles svoj meč. III. a) Hektor zabije Patrokla. b) Keď jeden heroj zabije druhého, oberá ho o meč. c) Nuž nezostáva Hektorovi nič iné, než prisvojiť si Patroklov meč, atď. (HÜBNER, K.: C. d., s. 258).

5. KERÉNYI, K.: Antike Religionen. Wiesbaden 1971, s. 41.
6. BÜTLER, R.: Die Mystik der Welt. Bern - München 1992, s. 241.
7. MEISIG, K.: Shivas Tanz. Der Hinduismus. Freiburg - Basel - Wien 1966, s. 123.

Tak ako biblický Jonáš predstavuje sa i posol boží svojim učeníkom predovšetkým svojím konaním. Chodí po celej Galiley a Júdsku, vyučuje v synagógach, očisťuje malomocných a lieči slepcov, posadnutých a hluchonemých, oživujúc i umierajúcich a mŕtvych (*Marek 5, 35-39*). Ak je potrebné, aby nasýtil načúvajúci mu a medzičasom už hľadujúci dav, pozostávajúci asi z päťtisíc veriacich, rozmnožuje (pôvodne dve) ryby a láme (pôvodne) päť chlebov a robí z nich dvanásť, chodí pešo po vode a utišuje búrku na mori a napokon – najmä pre apoštola Pavla rozhodujúci to dôkaz – vstáva medzičasom už mŕtvy v prvý deň týždňa z hrobu. Priame slovné posolstvá (Kázanie na hore, reči proti farizejom a zákonníkom, eschatologická reč o páde Jeruzalema a o konci sveta, jednotlivé podobenstvá a i.) sú takto vždy zarámcované bezprostredným posolstvom konkrétneho skutku.

Pionierskej epoche rodiaceho sa a nevyhraneného ešte náboženstva (ale rovnako rodiacej sa a ešte nevyhranenej filozofii, vede, umeniu, politike a právu) zodpovedá i osobitný nositeľ tejto prvopočiatočnej symbiózy všetkých našich percepčných a fantazijných mohutností v osobe legendárneho šamana. On to je, čo je nositeľom celistvej a ešte nešpecifikovanej viery a skúsenostnej praxe. Aby obsiahol spoločenstvom mu zverenú úlohu prostredníka medzi obklopujúcou

**Mytologický tanec jakutského šamana.** Východná Sibír. Nedatované/ **Mythological Dance of the Yakut Shaman.** Eastern Siberia. Undated

ho každodennosťou a utajenými vyššími mocnosťami (možno povedať: kauzalitu každodennosti), musí si pestovať predovšetkým výraznú schopnosť odosobnenia sa a nás v tejto súvislosti obzvlášť zaujímajúce parametre mimoslovnej komunikácie. Reálne, verejne zjavné „ego" si vytvára svoj imaginárny protipól, teda doplňujúce „alter ego", prekračujúce rámec nám dostupnej zmyslovej skúsenosti.

Ak povieme, že z bohatých etnografických výskumov známy nám už šaman je takto predchodcom neskoršieho farára, pastora, rabína či mulaha a ich rôznorodých miništrantov, ale i veštca a čarodeja, prírodovedca, metereológa a majstra ceremoniálnych obradov a naviac ešte lekára (alternatíva k pojmu šamana je medicinman!), herca a režiséra, tanečníka a hudobníka a mnohých iných novodobých umeleckých a iných povolaní, je okruh pripadajúcich mu úloh načrtnutý pritom iba približne. Utratenú jednotu všetkých týchto zručností a vedomostí nachádza šaman totiž v špecifickom a iba jemu vlastnom rituáli tranzu a extázy, predstavujúcom odchod a návrat duše človeka (resp. toho, čo sa za ňu vtedy a dnes považovalo a považuje) do podzemia a nebies, ako i do obklopujúceho nás sveta prírody, zvierat a kozmu.[9]

Otázka zvláštnych predpokladov k výkonu tohto povolania, prípustnú ešte ako problém iniciácie, či špecifického výcviku a výchovy alebo čo aj „talentu", je zvrátená, ak sa bez ohľadu na súvislosti, t.j. na zvláštne poslanie a konkrétne výsledky tejto činnosti hovorí iba o „chorobných" osobnostných predpokladoch, tak napr. o excentrickosti, prevažujúcich extatických stavoch a o psychopatológii. Pokúsil som sa už pred mnohými rokmi, pravda, v trochu inej súvislosti, poukázať na neoprávnenosť klasifikovať sprievodnú charakteristiku tej či inej činnosti jednoznačne iba kauzálne.[10] Rozhodujúci je tu vždy odlišný a jedinečný zmysel tejto činnosti, jej funkcia a spoločenská zmysluplnosť a teda konkrétne, všeobecne tak či onak merateľné výsledky.

Isteže, istý všeobecný rámec sa črtá i v známom a nám dostupnom jedinečnom etnografickom materiáli. Nápadné je napríklad, že sa šamanská aktivita konštatuje predovšetkým na severnom póle Európy, Ázie a Ameriky (Sibír, Altaj a Tamír, u ugrofínskych a germánskych kmeňov, potom u Eskimákov a v arktickej zóne v Amerike). Tma prevládajúca i počas dňa, zima, osamelosť a strava chudobná na ovocie a vitamíny a iné existenčné faktory podmieňujú tu značné psychologické výkyvy správania sa, charakterizované i ako kmeňová, či etnická danosť a kultúrna tradícia. Ak si však udržíme k daným fenoménom prináležiaci celostný funkčný a štrukturálny prístup, nebude od veci, ak pri našom opise preskočíme povedzme od dávnovekých etap kultúry čo aj priamo do prítomnosti, ozrejmiac si charakteristické črty určitých analytických a praktických činností práve na príklade súčasného výtvarného umenia.

Obvykle sa v súvislosti so šamanizmom pripomína práve nemecký umelec Joseph Beuys. Právom. Pochádzajúc z tej istej generačnej vrstvy ako povedzme Rothko a Newmann, ale predovšetkým Pollock, Mathieu, Tápies, Appel a iní povojnoví protagonisti informelu, stelesňuje Beuys najradikálnejšie až v šesťdesiatych rokoch sa formujúci estetický program: „von z obrazu", prípadne i „von z umenia". Kým jeho rovesníci usilujú tvrdohlavo presadiť avantgardnú devízu: „vidíte to, čo práve vidíte", vyznáva Beuys: „vidíte iba to, čo práve viete a tušíte". Umenie dostáva takto uňho novú, celostne mesianistickú: kultúrotvornú, pedagogickú, spoločenskú a všeobecne humanistickú rolu. Nie ten vyvolený (zvrchovaný autor, génius), ale vari všetci ľudia sú individuálne programovaní a preto i – „umelci". Tvorivá je pritom už samotná príroda. Metamorfóza, transcendencia a reinkarnácia sú takto hlavné kategórie jazyka a praxe staro-novej estetiky Josepha Beuysa.[11]

Formujúco tu vari pôsobia jeho osobné zážitky z čias druhej svetovej vojny. Ako letec v bojovom nasadení bol Beuys na juhu Ruska zostrelený. Za svoj ďalší život – ako to neskorší umelec vždy opätovne zdôrazňuje – ďakuje mladý muž nomádickým tatárskym kmeňom, žijúcim ešte v priamom kontakte s prírodou. Či už fakticky, či dodatočne a štylizovane, spomína už zrelý umelec na živočíšne teplo rastlín, zvieracej

8. Evanjeliá. Slovenský ústav sv. Cyrila a Metoda. Rím 1979, s. 154.
9. ELIADE, M.: Schamanismus und archaische Extasetechnik. Nové vyd. Frankfurt a. M. 1999, s. 177. V prehľadnej podobe s vysvetľujúcim slovníkom a so zoznamom najnovšej literatúry pozri: STOLZ, A.: Schamanen. Extase und Jenseitssymbolik. Köln 1988, s. 203-210.
10. ŠTRAUS, T.: Umelecké myslenie. Bratislava 1962, s. 42-50.

ríše a životodarných prírodných materiálov (med, vosk a tuk, v ďalšom z vlasov vytkaný filc), ktoré mu zachránili život. Alchýmia a impulzy z elementárne poňatej technológie a vedy (zoológia, optika a mechanika) v symbióze s prastarou filozofiou prírodných mocností formujú tak osobitnú antropologickú vieru, pripomínajúcu - ale v mnohom aj prekračujúcu - celostné učenie Rudolfa Steinera.[12]

Vlastná sochárska výuka na düsseldorfskej Akadémii umenia neprináša už vyzretému mladému mužovi nové podnety. Naopak. Po hlbokej kríze rokov 1955-1957 (Beuys pracuje v tom čase ako robotník na poli) nachádza svojsky a hlboko veriaci katolík nové impulzy tvorby a bytia. „Týmto Vám oznamujem, že vystupujem definitívne z umenia", píše Beuys v karte Marcelovi Duchampovi. Hranice samo v sebe uzavretej estetiky, a to aj vo svojich doteraz azda najradikálnejších rámcoch (Breton a i.), sú definitívne prelomené. Umenie sa otvára bezvýhradne životu, slúžiac mu tak, ako to robilo napokon už dlhé tisícročia. Beuys chápe sám seba ako vierozvesta a buditeľa, pedagóga a organizátora, univerzálneho vedca a experimentátora, záhradníka a ošetrovateľa ľudí a zvierat: svojho druhu medicinmana, ďalej ako výskumníka nových médií a mnohého iného. Dokonca ani spomienky na vlastné východiská v umení nie sú pritom (aspoň v teórii) popreté. „Aj keď sa podpisujem, kreslím", tvrdieval Beuys.[13] Cením si v tomto zmysle niektoré ním podpísané katalógy, ktoré mi düsseldorfsky umelec so slávnostným výrazom v tvári kedysi venoval.

**Joseph Beyus ako apoštol.** Duisburg - Wedau, jeseň 1981 /
**Joseph Beyus as Apostle.** Duisburg - Wedau, autumn 1981

A keď už sme pri osobných spomienkach, nemôžem nepripomenúť i niektoré - podľa môjho názoru - sporné aspekty, napájajúce sa na verejnú organizačnú a misionársku činnosť Beuysa. Po svojom príchode do Nemecka som prejavil záujem najmä o Beuysov projekt Slobodnej univerzity (FIU: Free International University). Navštívil som Beuysa v Düsseldorfe, slovo dalo slovo - Joseph prisľúbil prísť s prednáškou na túto tému do blízkeho Duisburgu, kde som vtedy v miestnom múzeu pracoval. Prišiel, prednáška ma však sklamala.

V súvislosti s nevyhnutnosťou sebavyzbrojovania západu panovala v Nemecku začiatkom osemdesiatych rokov značná politická hystéria. Legitimujúc sa predovšetkým Beuysom premenila sa jeho Študentská strana (Deutsche Studentenpartei) v masové hnutie zelených. Beuys - a tu som začal byť voči nemu kritický - tejto dobovej masovej hystérii i vedome nadbiehal. Vo svojej duisburgskej prednáške na jeseň roku 1981 atakoval takto náš priateľ Schmidtovu sociálnu demokraciu a odbory, vyčítajúc im zradu na mierovom - a inom - hnutí. Sám som v tom čase nebol žiadnym ľavičiarom. Neudržal som sa však a napísal majstrovi list, v ktorom som pripomínal historickú úlohu robotníckeho hnutia a jej politickej strany v 19. storočí a ešte i neskôr. Beuys na kritiku z vlastných radov nebol zrejme navyknutý. Keď som ho v zápätí na otvorení Documenty '82 v Kasseli stretol, robil sa, že ma nevidí.

Ak mám voči abstraktnému pacifizmu a populizmu J. Beuysa isté výhrady, treba tu povedať, že čiro ľudský moment a schopnosť bezvýhradne sa osobne za svoje presvedčenie i zasadiť (v čase, keď hrozilo Knížákovi v ČSSR väzenie, Beuys neváhal zorganizovať kolektívnu akciu za jeho oslobodenie a i.), zostávali napokon vždy hybnými zdrojmi umelcovej všestrannej aktivity. Navštívil som s maďarským kolegom L. Bekem Beuysov byt na düsseldorfskom Drakeplatzi. Uprostred lúpania zemiakov a prípravy večere, do ktorej nás Beuys milo zapojil, líčil László tak trochu perfídny, už z predvojnových čias pochádzajúci rituál demonštratívnych samovrážd, či už s odvolaním sa na duchampovskú „dôslednosť", alebo na niečo iné (József Attila).

Prípad čerstvej smrti T. Hajasa visel v tom čase ešte živo v povetrí. Ak si dobre pamätám, pripomínal Beke v tejto súvislosti najmä estetický (?) kontext dobrovoľného odchodu zo života u Sándora Altorjayho a u iných maďarských básnikov a umelcov. „Nie, takto nie!", vykríkol Beuys zrazu s vervou, na ktorú sme uňho neboli zvyknutí. „Život je jedinečný a nenahraditeľný!", tak náš, v danej chvíli hlboko rozhorčený príležitostný hostiteľ. V jeho chladných modrých očiach sa zračil neskrývaný úžas a hrôza. „Estetika musí mať predsa aj svoje hranice!", znelo v ten večer hlasito po celom dome.

Keď prišlo na to, bol Beuys predovšetkým životom hlboko doráňaný, neobyčajne citlivý pozorovateľ a spolupodieľateľ na diania dneška. Všetko ostatné, príležitostné rétorické cvičenia, populizmus a dômyselné mediálne provokácie boli tu prevládajúce bytostné esencie pradávnej kultúry, náboženstva a tradície niečím len dobovo pridaným, a preto zanedbateľným a druhoradým.

11. GOODROW, G. A.: Joseph Beuys und Schamanismus. Joseph Beuys-Tagung, Basel 1. 4. Mai 1991, s. 99.
12. ADRIANI, G. a ďalší: Joseph Beuys. Köln 1973, s. 19.
13. OELLERS, A. C.: Beuys und... Zur Methodologie der Beuys-Rezeption zwischen Wissenschaftstheorie und Massenwirk samkeit. Joseph Beuys-Symposium. Kranenburg 1995, s. 107.

### 3. Vznik etablovaných náboženstiev. Non re, sed verbo: Slovo prekrýva čin. Hľadanie seba a skutočnosti

Z tisícročnej temnoty prehistórie, obopínanej mytologizujúcou zvyčajnosťou a zodpovedajúcou jej praxou, sa z hmly anonymnosti vynárajú jednotliví proroci postupne sa pevne formujúcej viery. Abrahám a Mojžiš, Ježiš Kristus, Krishna, Budha, Konfúcius, Mohammed, Luther a Kalvín boli ešte muži činu. Presviedčali najmä svojím bezvýhradným osobným nasadením a príkladom. Ich skutky vyjadrovali všeobecný hodnotový systém v konkrétnej a jedinečnej podobe, zahrňujúcej pritom i výhľadové antropologické faktory, ako city, nádeje, túžby a sny, prekonanie strachu pred smrťou, ako i fantáziu a celostnú životnú prax jednotlivca.V ich stopách kráčajúci nasledovníci sa vzápätí snažia pospájať niekdajšie akty bezprostrednosti v koherentný abstraktný systém. V približne rovnakom čase sa - pokiaľ to stačíme sledovať - najprv na Ďalekom východe, potom v okolí Stredozemného mora sa z neurčitého komplexu tu panujúcich rituálov, zvyklostí a noriem postupne vynárajú jednotlivé, časom sa pevne etablujúce „knižné" náboženstvá.[14]

Konglomerát zákonov a príkazaní zvučí pritom v podstate temer vo všetkých nám známych historických náboženstvách prekvapivo zhodne. Od jednotlivca, nasledujúceho dobrovoľne život a počiny veľkých zvestovateľov sa očakáva otvorenosť, úprimnosť a bezvýhradná oddanosť viere, čo znamená - medziiným - nezištnosť, neprítomnosť akýchkoľvek ináč prevažujúcich „svetských" cieľov, ako i násilia a neľudskosti. Slúžiť bohu alebo „dobro" v oblasti praktického života znamená službu obklopujúcemu nás spoločenstvu. Úcta k rodičom a k danej tradícii, skúsenosti starších a múdrych (t.j. poslov viery) je základným evanjelizačným posolstvom. Veriaci sa takto pozná najmä podľa svojich skutkov. „Nie je dobrý strom, čo rodí zlé ovocie, ako nie je ani zlý strom, čo rodí dobré ovocie. Každý strom totiž poznať po jeho ovocí. Lebo neoberajú z tŕnia figy, ani z bodľačia hrozno. Dobrý človek z dobrého pokladu svojho srdca vynáša dobré...", hovorí Ježiš (*Lukáš 6-7, 43-45*).

Akonáhle je však počin fixovaný v slove, nadobúda slovo samostatnú mohutnosť, stavajúcu sa apodikticky pred čin, o ktorý pôvodne vlastne šlo. Tento historický proces osamostatňovania a kryštalizácie (zabstraktnenia) viery možno názorne sledovať v dochovaných nám písomných prameňov vari všetkých náboženstiev. Staroindické védy, datované približne až do roku 1000 pred Kr., nerozlišujú ešte medzi živým a neživým, medzi vecami, prírodou a osobnosťami, materiálnym a duchovným, substanciou a kvalitou. Tak ako v istom veku dieťa nerozlišuje sa ani tu to, čo je obdarené vlastnou silou a hybnosťou a to, čo (ako napr. slnko, dážď, choroba a smrť, alebo napr. strom alebo kameň) je iba personifikované. Modlitbami, darmi a čarom sa človek pokúša nakloniť si elementárne prírodné sily, považované - obdobne ako ľudský život - za prejav bohov. Príčina a následok tu nestoja v kauzálnej súvislosti. Ich hierarchia je často opačná. Množstvo substancií navzájom súperí. Jednotlivé božstvá (Mitra, Varuna a i.) predstavujú pritom len parciálne mohutnosti. Jednota existuje len ako prapríčina a zdroj pohybu. Tak je to i u pračloveka (prusha), z ktorého ako živú a konkrétnu bytosť dostávame poznať len asi štvrtinu.

Brahmanské texty z povodia rieky Ganges (1000-750 pred Kr.) odzrkadľujú už zmenenú spoločenskú realitu a rodiaci sa blahobyt. Vedenie (brahma) je tu už istou výsadou. Texty poznajú takto už kasty, viera je ritualizovaná vo všeobecne záväzné obrady. Boh (prajagdi) stvoril svet, ale už doň nezasahuje. Jeho dych (brahma-atman) je jedinou pretrvávajúcou stopou potencionálneho univerza. Prozaické filozofické texty upanishadi (750-550 pred Kr.), analogické v mnohom učeniu starogréckych filozofov a potom kresťanských gnostikov, sú písomnou formou voľných verejných úvah a principiálne otvorených diskusií. Reinkarnácia dáva síce nádej na opakovanie života, čo ako samostatná a pretrvávajúca substancia však pretrváva, je konkrétne dielo človeka (karma). Príroda, jednotlivé jej živly a život jednotlivca sa riadia podľa vlastných zákonitostí, čo je východisková téza, ovplyvňujúca vo svojom čase predovšetkým rodiaci sa budhizmus.[15]

Na rozdiel od budhistov a jamaitov uchovávajú však pôvodné brahmanské texty spoločné učenie o karme, prepožičiavajúc kaste kňazov výsadné postavenie pri rozhodovaní o otázkach viery a rituálov. Silná poplatnosť spoločným pôvodným východiskám sa presadzuje najmä v myslení jamaitov, systematizovanom v okolí Biharu pôsobiacim Mohavirom (okolo 500 pred Kr.). Namiesto pôvodnej nahoty („oblečenie vzduchom"), propagovanej rezolútne ešte za čias života proroka, nosia dnes v tejto tradícii vychovaní mnísi a mníšky jednotné biele odevy. Asketizmus v poňatí jamaitov znamená oslobodenie duše od materiálnych nánosov, spôsob obrany pred znečistenou karmou a infekciou duchovných monád látkovosťou. Cieľom bytia je beztelesné ideálno. Systematika viery sa dovoláva učenia, či azda lepšie - vnuknutia vlastných svätcov.[16] V ich osnove stojí dialektická argumentácia, pripúšťajúca vždy paralelnú existenciu viacerých možností („ajaj", „v istom zmysle" a pod.). Teológia tu vykročila ústretovo k filozofii predovšetkým v poňatí starogréckych mysliteľov. Aj brahmanizmus pozná takto svojich vlastných logikov a rétorov, skeptikov, stoikov, empirikov, agnostikov a prívržencov iných klasických filozofických škôl.

Voči večným a nemenným substanciám zdôrazňuje budhizmus predovšetkým filozofiu zmeny, kladúc dôraz na zmyslové a mentálne vnemy a na psychiku vôbec. Iba bytie samo je vo svojich ďalej už neredukovateľných stavebných kameňoch (dharmi) súvislé. Duchovno či karma pretrváva v učení o znovuzrodení (nirvána, paranirvána) i individuálnu smrť. Dôraz na etiku, inšpirujúci v novoveku i neskoršie európske myslenie (od predsokratikov a Aristotela po Hegla, Hartmanna a Schopenhauera), je tu rozhodujúci. Skúsenosť z obklopujúcej nás reality, vedúcej k všeobecnému povedomiu prázdna (osobitná budhistická teória poznania) je vo svojej konečnej podobe a v obvyklej logickej a argumentačnej podobe nevysloviteľná. Ak, tak je dosiahnuteľná iba meditáciou, zdôrazňuje tibetský vrchný Lama, považujúci sa sám za kompetentného nástupcu Guatama Budhu, pričom schopnosť „stávať sa Budhom" je podľa dnešných vykladačov viery samozrejme všeobecná.[17]

14. Proces formovania náboženstva v presne nedefinovateľný pevný komplex tradičných a novo sa utvárajúcich zvyklostí, viď LUHMANN, N.: Religion als Kultur. Europa der Religionen. Frankfurt a. M. 1996, s. 291.
15. GLASENAPP, H. van: Die Philosophie der Inder. Stuttgart 1985. Z domácich prameňov pozri: BONDY, E.: Klasické brahmanské texty. Indická filosofie I. Praha 1992, s. 41-83.
16. GLASENAPP, H. van: C. d., s. 299.
17. DALAI LAMA: Einführung in den Buddhismus. Die Harvard Vorlesungen. Freiburg i. B. 1993, s. 17 a 37-39.

Dialektické rozpory, poňaté ako vlastný motor vývoja, dominujú i v budhizme, prenesom do Číny a etablujúcom sa tu ako oficiálna štátna filozofia najmä v epoche Tang (581–907 po Kr.). Dva základné prvky utvárajú sústavu 64 znakov a vyjadrujú v udomácnenej čínskej tradícii polaritu jednotlivých impulzov bytia. Kým Yang zdôrazňuje svetlo, teplo a pevnosť ako „mužské" substancie, zahrňuje Yin všeobecne mäkkosť a poddajnosť ako uchovávajúci či „ženský" princíp. („Silné a tvrdé nesie so sebou smrť. Mäkké a slabé život", tak v tejto súvislosti Lao-c' Vzájomné prestupovanie dvoch všetko opisujúcich prvkov vysvetľuje jednotlivé obdobia roka, aktuálne počasie a elementárne zmeny vôbec. Proti jednostrannosti a všetkým extrémom zdôrazňuje Konfúcius harmóniu, schopnosť poddať sa tao. Elementy kozmu sú – podľa Číňanov – obsiahnuté v telesnosti človeka. Zodpovedajúc rytmike nebies, človek má takto 365 malých a 12 veľkých končatín. Štyri končatiny sú paralelou štyroch ročných období. Následnosť generácii (učenie taoizmu) zmieruje človeka s vesmírom a zbavuje ho strachu pred smrťou.

Pokiaľ ide v taoizme dominantne o etické problémy, pripisujú starí čínski učenci, napr. pojem nezištnosti na seba-zabudnutosť, či elimináciu všetkých možných podnetov k exhibicionizmu. Harmonicky naplnený počin je podnetom k vnútornej vyrovnanosti, šťastiu a spokojnosti. Konečnou métou je tu pritom dosiahnutie dynamiky prázdna. „Človek sa riadi zemou, zem nebesami, nebesá taom. Tao sa riadi samo sebou", zdôrazňuje Lao-c'.[18] „Vytvárať, ale nevlastniť, pôsobiť bez toho, aby sme sa snažili podržať si výsledok našej činnosti, podnecovať, ale neovládať, nehľadieť na výsledok, ale na etos činu", tak opätovne Lao-c'. „Úspech sám nesmie byť jediným podnetom konania", doplňuje ho neskorší Krishna, „Pracuj ako majster a nie ako otrok", hlási sa o slovo novodobý Aurobindo. V európskom myslení rezonuje táto múdrosť starých najmä u neskorostredovekého majstra Eckharta: „Pôsobiť preto, aby si pôsobil, nič viac."[19] A práve ono „nič viac" je zdrojom vždy znovu sa navracajúcej múdrosti starých, demonštrovanej i vo výtvarnom umení Orientu a kresťanskej Európy. Ale o tom neskoršie.

Budovanie konzistentných, a preto tak či inak uzatvorených systémov, charakterizujúcich všetky čiro „knižné" náboženstvá, prináša so sebou značné rozpory. Nielen činnosť jednotlivých priekopníkov, prorokov a apoštolov viery, ale i existencia subjektu tohto posolstva v podobe človeka-jednotlivca, na ktorého sa náboženské posolstvo koniec-koncov obracia, predpokladá samostatnú a vyhranenú, t.j. mysliacu, cítiacu a konajúcu osobnosť. Náboženstvo (podobne ako paralelne sa vyvíjajúce umenie a mnoho iného) vyžaduje naplnenie, ale zároveň i prekonanie seba. „Nezúčastnení hovoria o potrebe zrieknutia sa samého seba a o aktívnom živote, ako o dvoch vzájomne sa vylučujúcich skutočnostiach. Nie tak opravdiví mudrci", zdôrazňuje Sri Krishna Bhagavodgitu, považovaný za autentického evanjelistu hindov. „Spytuješ sa, čo boh viac žiada, či lásku alebo počin? Odpovedám: človek, podobne ako boh, potrebuje oboje", sekunduje mu v duchu kresťanskej vierouky Angelus Silesius.[20] „Tým, ktorí veria a ktorých v ich viere nasledujú aj ich potomci, sa započítavajú všetky ich skutky. Každý človek je za to, čo podniká, zodpovedný", vyjadruje sa k problému Mohammed.[21]

Čím viac sa k autentickým prameňom viery však približujeme, tým väčšie prekážky sa nám pritom stavajú do cesty. Pretože jednotliví osnovatelia a filozofi viery boli svojské a vyhranené osobnosti, prosté preštruktúrovanie seba a snaha priblížiť sa k svojim veľkým vzorom nemusí byť korunovaná úspechom. Strata osobného fundusu vedie k neistote konania. Keď sa k cieľu našich úsilí takto zdanlivo blížime, často – úmerne vynaloženej energii a hĺbke osvojovaného – sa mu fakticky i vzďaľujeme. Nejde tu pritom iba o nevyhnutné zrážanie sa rôznych, z diaľav tisícročí prečnievajúcich myšlienok, ktorými nás oslovujú jednotliví poslovia viery, a teda o to, že každý čas a každá spoločnosť má svoju osobitnú reč, predstavy a gestá, ktoré sú vo svojej komplexnosti neprístupné človeku z inej kultúry a iného času. Ide tu i o osnovné obmedzenie reči ako takej. Tam, kde sa nedostáva slov, je nevyhnutné predovšetkým mlčať, požaduje jeden z najvýznamnejších analytikov jazyka moderny, múdry Ludwig Wittgenstein.

Či už ide o náboženstvo alebo ešte viac o moderné umenie, ako i o iné sféry kultúry (politika, morálka a i.), je myslenie a substrát viery potrebné ozvučiť i priliehavým činom. „Až keď boha zazrieme, zmiznú všetky naše pochybnosti. Hovoriť o božstve je niečo iné, ako ho bezprostredne zazrieť. Iba toho, kto boha vo svojom vnútornom zraku a v srdci priamo zažil, nemožno už otriasť. Dlho hľadá včela kvet, pokiaľ sa napijeme medu", zdôrazňuje vo svojich Slovách Sri Ramakrišnan.[22] Ide takto o vedomé spretrhanie omotávajúcej nás a čoraz hustejšej siete číro slovnej syntaxe. Ide o filozofiu – o všetkom napokon rozhodujúceho – činu. Cesty paralalného ponoru do seba, do textov a do skutočnosti sú isteže rôzne, či už to má podobu zvestovania, videnia a poznania, a teda o hľadanie jednoty brahman a atman, o tao, samodhi, satori, nirvanu či o kresťanskú „unio mystica", povedzme takto i o vzkriesenie, nebo či raj. Konečný cieľ, črtajúci sa za týmito rôzne vedenými cestami, je však v istom zmysle totožný.

V čase stabilizácie fundamentálnych náboženských systémov na prechode k nášmu letopočtu je príklad niekdajšieho signifikačného činu apoštolov viery uložený už definitívne (ak chceme: ad acta) práve v písme. Namiesto bezprostredného príkladu totálneho osobného nasadenia, presadzuje sa časom už len príklad sankcionovaného a apodiktického slova. Hľadanie nového alebo nostalgia návratu k starým východiskám sú preto v v určitom zmysle pochopiteľné. Posledný rímsky cisár Julián (336 po Kr.), nazývaný odpadlík či apostata, obnovuje takto úradným výnosom staré a bezprostredné antické náboženské obyčaje.

Odboj proti medzičasom v kresťanstve a inde už zoficializovanému učeniu má pritom nielen podobu spochybnenia jednotlivých článkov viery, ale i spochybnenia ich hypostázie a všetko prepájajúceho kontextu. Uprostred víťazného kresťanstva vzniká takto nie menej než šesťdesiat až osemdesiat rôznych škôl gnostikov (= veriacich). Učenie ich hlavných predstaviteľov, či už ide o Bazilidesa, Lukiana, Menandra, Marciona, alebo dokonca o Originesa, považovaného dnes už (H. Küng) za vlastného priekopníka teológie ako vedy a za

18. BÜTLER 1992, s. 246. V slovenčine: Lao-c': O Ceste TAO a Jej tvorivej energii TE. (Preklad M. Čarnogurská a E. Bondy). Bratislava 1993, s. 35.
19. SHAOPING GAU: Die chinesische Philosophie. Darmstadt 1979, s. XI a i.; MEISTER ECKHART: Deutsche Predigen und Traktate. München 1977, s. 179 a i.
20. BÜTLER 1992, s. 420.
21. Also sprach Allah. Weisheiten aus dem Koran. Stuttgart 1994, s. 420.

autentického sprostredkovateľa medzi pôvodnou gréckou filozofiou, helenizmom a novovekom. Problémom je však, že spisy týchto, ako heretikov diskvalifikovaných učencov, sa nám v autentickej podobe nezachovali.[23]

Nejde pritom len o samotnú dogmatiku a o ten či iný článok viery, ako bola napr. otázka emanácie boha, conditio humanna či prítomnosti zla (t.j. diabla ako protihráča historického Ježiša), trojičnosti a o iné číro teoretické problémy viery. Archanti a z latinských, koptských a hebrejských zdrojov vyrastajúci manicheizmus, z maloázijských zas neoplatonizmus či perzská mitra, nachádzajú ozvenu po celej vtedajšej Európe. V Španielsku (Sofer ha Sohar) sa udomácňuje učenie kabalistov, ktoré pátra po zneznámenom všeobecnom kóde slov a čísiel. V bielom oblečení druidi, na Balkáne a na

**As-Sufi: Liber des stellis fixarum.** Iluminácia: stelesnenie hviezdnej oblohy. Španielsko, 13. storočie / **As-Sufi: Liber des stellis fixarum.** Illumination: Embodiment of Astral Vault. Spain, 13th century

východe bogomili, v keltskej Bretagni a potom v Anglicku pôsobiaci legendárni strážcovia pokladu (saint graal), neskoršie zas templári a iní nemilosrdní bojovníci proti bezverectvu, prispievajú k - až do súčasnosti sa tiahnucemu - rozrôzneniu pôvodne homogenného. (Nietzsche považoval apoštola Pavla za vlastného protihráča a falšovateľa Ježiša a i.) Tu i tam: niekdajšej jednoty písma a činu už niet, resp. musí byť vrchnostensky často až násilne vymáhaná.

### 4. Druhý a komplexný model estetiky: zen-budhizmus

Pri tomto v Európe a v Ázii sa v istom čase zmáhajúcom drobení a pri postupujúcej neistote kryštalizuje sa ako osobitný, nás v súvislostiach estetiky a umenia obzvlášť zaujímajúci, fenomén zen-budhizmu. V stále viac pociťovanej dileme: slovo, myšlienka či skutok, čo znamená i: v tomto svete len byť alebo k nemu organicky prináležať, nachádza reformovaná podoba pôvodného budhizmu všetko prepájajúcu strednú cestu. Tak, ako sú stromy a kvetiny, skaly a okolo nás poletujúce vtáctvo svedectvom všade prítomného božstva, môže sa i čokoľvek, čo človek práve robí, či už sa kúpe a umýva, či pije čaj, spieva a pestuje si svoju záhradu, môže premeniť v duchovné cvičenie a napokon v zvestovanie a v posolstvo žijúcim. Hranica medzi každodenným či svetským a vyšším či sakrálnym, medzi zmyslovo bezprostredne vnímateľným a metafyzickým, medzi gestom a meditáciou, sa tu organicky stiera.

Na rozdiel od iných fundamentálnych systémov viery, prináša zen-budhizmus nie únik zo skutočnosti, ale jej plnšie pochopenie a prežitie. Starými Grékmi a západnou filozofiou systematicky budovaný rozdiel medzi podstatným (substanciou) a javom (fenoménom) alebo v oblasti vierouky: medzi svätým a pozemským, tu stráca svoje oprávnenie. Posledná pravda, pochopenie či osvietenie, sú čo aj starostlivo vyberanými slovami nezdeliteľné. Každý sa k nim musí sám dopracovať. Meditácia či ukľudnenie ducha prináša len prípravu k vlastnému poznaniu. Toto môže mať často i podobu náhlej jednorázovosti (koan), zasahujúceho záujemcu temer ako blesk. Keď sa známych misionárov viery pýtajú na podstatu učenia Budhu, odpovedajú títo: „Neviem." Keď sa zvedavec spytuje ešte ďalej, dostane od majstra zvyčajne iba úder palicou. Vyhýbanie sa akémukoľvek zjednodušeniu, danému už nevyhnutne sa skracujúcim pojmom, má systém, resp. je samo o sebe už systémom. Keď sa mocný admirál Ashikaga Takaujis pýta takto majstra zenu čo robiť, keď človek stojí na rozhraní medzi životom a smrťou, odpovedá tento: „pretni zauzlenie oboch a obráť svoj meč k nebesiam."

Z Indie a Číny pochádzajúca filozofia jedinečnosti a činu sa udomácňuje najmä v Japonsku. Jej nositeľom je tu v prvej svojej vývojovej fáze predovšetkým rytierstvo. Jej duchovným centrom je Kamakura a neskoršie Kjóto.[24] Kým cisár sa stará najmä o politiku a praktické záležitosti, kladie kasta samurajov dôraz na pestovanie vôle, sebaprekonanie a askézu. Nevyhnutnosť obrany pred hroziacou inváziou mongolov, boj a ctnosti zápasníka („tí, ktorí sa boja, umierajú prví") podnecujú ďalekosiahle úvahy o živote a smrti. Ovplyvnenie čínskou filozofiou tao je tu ešte v tejto fáze zjavné. Jeden mních sa napr. pýta T'ou-tseja, známeho zen-majstra z čias dynastie T'ang: „Čo je vlastne Budha?" odpoveď: „Budha." Mních sa ďalej pýta: „A čo je tao?" odpoveď: „Tao." „A čo je zen?," odpoveď: „Zen." atď. [25] Všeobecné je zároveň jedinečné, jedinečné všeobecným, prázdno plnosťou, transcendencia imanenciou, vždy pritom však aj - naopak.

V sledujúcom zľudovení učenia, spätom s ešte z Číny pochádzajúcim misionárom Lin-chi, kladie sa dôraz na tichú meditáciu, chudobu, prostotu a jednoduchý spôsob života (wabi). Nositeľom tejto novej etiky je zvláštna vrstva (shinti) kňazov, putovní a žobrajúci mnísi. Pochopenie (t.j. život v Budhovi) nie je jednorázový proces poznania, ale ustavičné sebazdokonaľovanie. V jeho centre stojí popretie vlastnej

22. SRI RAMAKRISHAN: Worte des Meisters. Zürich 1949, s. 28.
23. Dokumente der Gnosis. Hrsg. W. Schultz. Nové vydanie. Augsburg 2000. V predslove pozoruhodná esej Georga Batailla z roku 1930. Učenie jednotlivých siekt, s. 128-337.
24. DAISETZ T. SUZUKI: Zen und die Kultur Japans. München 1958, s. 18.

osobnosti, ztotožnenie s prírodou a životom iných. Metódou dosiahnutia tejto méty je predovšetkým meditácia, vyjadrená v istej sedacej polohe a v cvičeniach jogy.

Zdroj tejto vnútornej skúsenosti, označovaný v japončine ako „satori", v sanskrite zas ako „sambodhi", je uchovávaný v podobe jednotlivých „koanov", či jedinečných záznamov chodu myslenia a oslobodzovania sa od akýchkoľvek predpojatostí. A to aj od tých zdanlivo najsamozrejmejších. „Jeden z mudrcov vraj povedal, že tao nevyžaduje žiadnu osobitnú skúsenosť. Treba ho len chrániť pred znečistením. Povedal by som však, že čo ak len spomenieme ducha a prírodu, znečisťujeme tao. Keď tvrdíme, že je večné a nezničiteľné, znečisťujeme ho. Keď sa vedome nútime do meditatívneho ticha, mysliac pritom obzvlášť na tao, znečisťujeme ho napokon tiež", píše legendárny Tai-hui v liste Miao-tsungovi.[26] Múdrosť je proste nevysloviteľná. „Keď sa pýtaš, neviem. Keď sa však nepýtaš, viem", priznával sa sv. Augustín. „Iba keď sa dostaneme poza poznatky, dostaneme sa k vedeniu. Myslenie je prostriedok, ktorý zároveň i obmedzuje...", hlási sa doplňujúco o slovo náš súčasník Sri Aurobindo.[27]

Vo svojom zacielení, štruktúre a jednoznačne definovaných postupoch k docieleniu samo v sebe uzavretej pravdy pripomína zen-budhizmus to, čo sa v západnej kultúre nazýva umením. Oboje: vari všetky náboženstvá, ako aj umenie prinášajú odvrat, tú či inú negáciu každodennej skúsennosti a bežného poznania v mene múdrosti (poznania) iného či vyššieho druhu. Stupeň tohto odvratu k novej realite bytia a prežívania, je v tom či inom prípade iste rôzny. Teoreticky (či definične) panuje však vo svojom úhrne - tu i tam - zhoda. Podobne ako učenie zen nemožno obmedziť na to či iné poučenie (podľa znalcov registruje príslušná literatúra asi 1700 koanov, pričom ich počet ešte aj v prítomnosti ďalej narastá), neoznačuje ani pojem umenia vlastne nič iné, ako úhrn doteraz už existujúcich, vo svojej štruktúre najrôznejších, často pritom aj programovo protirečivých diel. Poznanie doterajšej tradície a skúseností (oboznámenie sa s múdrosťou starých, štúdium na Akadémii umenia a i.) nezaručuje pritom ešte úspešné utvrdenie sa v umení prítomnosti.

Jedno (umenie-náboženstvo) sa inšpiruje druhým, prevteľujúc sa prípadne i v javovú podobu toho druhého. „Zen môže existovať bez etiky, nie však bez umenia", hlása meritórny vykladač zen-budhizmu, citovaný už Daisetz T. Suzuki. Pokiaľ ide o umenie, prevažuje záujem o mimoeurópske náboženstvá až v 19. storočí, najmä potom v jej druhej polovici. Naväzujúc na módnu vlnu záujmu o „orientalizmus" ako životný sloh, koná sa roku 1909 v Mníchove už historická výstava „Japonsko a východná Ázia v umení". Či to už bolo pod jej priamym vplyvom či nie, nesporné je, že mnohé formulácie z Kandinského štúdie z roku 1912 Über das Geistige in der Kunst uvádzajú do novodobej teórie umenia inšpiráciu východnou ortodoxiou a možno i zen-budhizmom. Isteže, podnety k plnému osamostatneniu výrazovej potencie tvaru nachádzame už i vo Worringovej dizertácii (Abstraktion und Einfühlung) z roku 1906. Mnohé (tak Kandinského „vnútorná príroda" a i.) sa tu prelína i so všeobecným dobovým záujmom o expresiu a o umenie primitívov.

Tak ako sa rytmické cvičenia „učenia mazdanan" Johannesa Ittena neujali na Bauhause, zostávajú v medzivojnovom období bez ozveny i ďalšie príležitostné citácie orientálnej estetiky. Marc Tobey po svojej návšteve Šanghaja v roku 1934 aplikuje vo svojich maľbách písmo a štetcovú techniku Čiňanov. „Orient už stráca svoju mystickú príchuť. Pokiaľ sme sa v minulosti pozerali na Európu," hovorí americký maliar, „prichodí nám pozerať sa odteraz viac do Ázie. Západné pobrežie Ameriky by malo byť otvorené cudzím vplyvom aspoň tak, ako to bolo doteraz na východnom pobreží." [28] Priama analógia medzi princípmi zenu a maliarstvom informelu je zrejmá najmä v povojnovom umení Európy. Mathieu, Soulage, Michaux, Hartung a ďalší sa odvolávajú priamo na budhistické ideály školy Bahai. „Materiály, ktoré používam, vyvolávajú meditačné asociácie. Popol, bahno a pohyblivý piesok poukazujú na bezvýznamnosť nášho života. Stopy v piesku toť naša existencia", hlása Antoni Tapiés.[29] Yves Klein, ale predovšetkým žiak Suzukiho, John Cage a jeho nasledovníci, cestujú do Japonska, naberajúc v zen-budhistických kláštotoch bezprostrednú osobnú skúsenosť. Prírodné štylizácie Longa, Serru a ďalších land-artistov naväzujú neskrývane na tradičné sadovníctvo Orientu.

Súvislosť medzi súčasným umením a zen-budhizmom sa prejavuje v základnej filozofickej orientácii, v cieli a v metódach:

**a) Sunyavada: prázdnota alebo vzbura proti kodifikovaným významom**

Tai-hui, jeden z veľkých mysliteľov budhizmu, zdôrazňoval: „Zen nemá slov. Kto dosiahne satori má všetko!" „Nado mňou niet už žiadnej povaly, podo mňou žiadna pôda", opakovali jeho žiaci. Zhodne s touto múdrosťou starých, chápal i W. James, prvý moderný analytik náboženstva, vieru ako oslobodenie sa z obmedzujúceho tlaku čiro slovných výkladov. „Keď na moju otázku odpovieš áno, čaká ťa tridsať úderov palicou. Ak odpovieš nie, čaká ťa to isté!", varoval Teschau svojich žiakov. Ide o to, sprostredkovať ticho - potichu. Jazyk ako utilitárny inštrument potláča nové skúsenosti, trancendenciu (alebo v jazyku kresťanstva: celostné pravdy alebo prax mystiky). Inštrument sám sa stáva novou a obmedzujúcou skutočnosťou. Iba „jazyk", oslobodený od aprioristických cieľových konštant: dobrý-zlý, užitočný, spravodlivý-nespravodlivý, zisk-strata, ba i pravda-nepravda a áno-nie dáva špecifický rozmer slobodného myslenia a konania, navodený náboženstvom, vedou či umením.

Oslobodzujúca revolta voči všeobecným a zaužívaným významovým štruktúram sa pritom netýka iba slov, ale i - a to je práve v súvislostich tzv. akčného umenia podstatné - i sprevádzajúcich mimických a iných gest. Ak osvietený majster zenu zdvihne prst, znamená to vždy niečo viac ako to, čo bezprostredne vidíme. Symbolická reč už zaužívaných významov je rečou ustrnutých konvencií. Bytie (dodajme i: umenie) je samo v sebe konečné a uzavreté, nepoukazujúce nikam. Akýkoľvek dualizmus, pokusy previesť jedinečnú skúsenosť do iných štruktúr, sú problematické. Kým judaizmus a kresťanstvo zdôrazňujú biologickú, sexuálnu a inú podmienenosť viery (kategórie lásky, zasnúbenie, objatie a bozk, lono, vzťah: otec-syn a pod.), usiluje zen o programovú depersonizáciu a cieľavedomú abstrakciu od všetkých už fixovaných

25. Ibidem, s. 23.
26. Tento a iné príbehy kryštalizácie a popularizácie vierouky zen v zbierke DAISETZ T. SUZUKI: Das Zen-Koan-Weg zur Erleuchtung. Freiburg im Breisgau 1996, s. 33 a i.
27. DAISETZ T. SUZUKI: Der westliche und der östliche Weg. Essays über christliche und buddhistische Mystik. Frankfurt a. M. - Berlin - Wien 1982, s. 35.

emocionálnych prirovnaní a sprostredkujúcich telesných medzičlánkov chápania.

Abstrakcia ako predpoklad dotyku s večnosťou znamená pokladať konečné za nekonečné, pričom nekonečné (prázdnota ako bytie – sunyavada) sa javí iba vo svojej konečnej, zmyslovo vnímateľnej a jedinečnej podobe. „Najväčšiu radosť mal slovutný pán domácnosti pri načúvaní zurčiaceho potoka a tichu jazera, ktoré obklopovali jeho rezidenciu. Jeho záujem o prírodu sa pritom neobmedzoval na to obdobie roka, v ktorom kvitnú kvetiny, tráva, stromy a spievajú vtáci. V lete ho tešil chladiaci vánok, povievajúci z blízkeho lesa. Čítanie veršov dávalo už skoro ráno zabudnúť na zimu, pričom pohľad na sneh, pokrývajúci záhradu, sa vyrovnal pôžitku z iných období roka. Nadšený krásou a vyrovnávajúcou sa cyklickosťou prírody, dožil sa takto pán domu požehnaného veku sto rokov", píše sa v kronike Gosho-niki z epochy Heian.[30] Ako sme už povedali, pocit plynutia a zmeny nevylučuje nijako nárok na absolútno.

**b) Tu a teraz ako cesta k univerzalimu**

Odbúranie akýchkoľvek triediacich a apriórnych štruktúr ozrejmuje práve podstatu prelomu, ktorý sa vo výtvarnom umení odohral okolo roku 1911 a ktorý sa spája s pojmom avantgardy. Tzv. moderna v časoch renesancie a baroka oslobodila umenie z područia priamej závislosti na feudálnocirkevnej vrchnosti. Istá hierarchia žánrov a im zodpovedajúcich kritérií zostala však ešte aj v epoche meštianskej kultúry, vari až do konca 19. storočia zachovaná. Najvyššie sa na tomto rebríčku oceňovali aj naďalej historické (mytologické, národné či buditeľské) námety, tak záznamy (často len vymyslených) bojových scén a len s veľkým odstupom potom intímny portrét, krajina, zátišie a jednotlivé žánrové špecializácie (maľba detí, architektúry, zvierat a i.). Avantgarda celé toto triedenie umenia zavrhla. Čo zostalo, bolo tu a teraz autorovej prítomnosti a jeho dlhotrvajúcich či momentálnych záujmov, ak chceme: okamžik, ktorý nadobudol ambíciu byť chápaný ako apodiktická univerzálna večnosť. Poukaz na akúkoľvek užitkovosť, dovolávanie sa minulosti (tradície), ale aj budúcnosti v modernom umení odteraz už neplatí.

Táto prítomnostnosť až chvíľkovosť, tvoriaca zjavnú podstatu práve tzv. akčného umenia, zodpovedá prastarej tradícii orientálnej kultúry a náboženstva. Krása kvetín sa v dielach staročínskych maliarov podáva najpríhodnejšie za rannej rosy a za prvých lúčov vychádzajúceho alebo na vode sa odrážajúceho slnka (v poézii viac mesiaca). Pre budhistického majstra niet v prírode (a takto i v umení) nič nenáležité. Všetky energie sa vzájomne podmieňujú. Ospevovateľ mesačného svitu, vetra a stromov, putovný mních Ryokwan (1758–1831) sa prehlásil za priateľa vší a bĺch, ktoré sa usadili na jeho tele. Jeho priatelia popisujú, ako – sediac na papierom pokrytej zemi – dopriaval parazitujúcemu hmyzu práve v zimných mesiacoch vzdušný kupeľ a teplé lúče slnka. Ak sme tu prípadne pobúrení, prichodí pripomenúť, že nie obzvlášť hygienické parochne sú v Anglicku dodnes reprezentačnou ozdobou hlavy sudcov, poslancov a iných najvyšších predstaviteľov spoločnosti.

„Všetko má svoj zmysel, všetko je k niečomu nevyhnutné", hlásal s pietistickou vzdorovitosťou mladý Georg Washington. „Diabol" gnostikov je v novodobom myslení rehabilitovaný. V duchu tejto kacírskej tradície starokresťanov, brahmanov a budhistov zrovnoprávnil otec umeleckej prítomnosti John Cage melódiu, ticho a pauzy medzi tónmi, dýchanie hudobníkov, ako i z ulice prenikajúci hluk do koncertnej siene. Na otázku, čo je posledný zmysel života tej či inej viery, odpovedajú budhistickí majstri napríklad: „kvitnúci bambus", „čerešňa – tam, na dvore kláštora", alebo niečo podobné (v našom, moderne európskom poňatí, tak či onak – „nezmyselné").

Pochopiť organickú spätosť tradície a tvorivosti, prípadne i náboženstva, vzdelania a vied a teda spätosť múdrosti tisícročí so zdanlivým rozmarom chvíle alebo „ja" a „ono", nie je nijako jednoduché. Zaoberal som sa pred mnohými rokmi problémom inšpirácie alebo – provokačnejšie povedané – problémom momentnosti, či intuície v umení. Zvláštny typ predstáv, ako elementárnych psychologických a noetických jednotiek na rozhraní zmyslového vnímania, emócii a vedenia, možno označiť za tzv. typické predstavy.[31] Sú typické, či príznačné pre jedinečný osobnostný temperament, skúsenosti a životné zážitky autora fantazijných predstáv – umelca. Sú ďalej typické i pre súčasný stav, ideály a smerovanie doby.

Z núkajúceho sa, prakticky nekonečného žriedla, do úvahy prichádzajúcich impulzov si umelec vyberá práve tie, ktoré považuje tak či ináč za charakteristické, prípadne (v moderne) čo i svojou provokačnou nezvyčajnosťou. Tretí význam „typizácie" predstáv prebieha napokon v rámci výberu istej špecifickej štruktúry znakov či konkrétnej formy. Autor uprednostňuje ten či iný motív, pretože ho považuje za „umelecky" zaujímavý a nosný (v starších kultúrach za tradičný, v súčasných zase za novátorský). Psychologický „plodný okamžik" je takto príznačný i pre širšie, kolektívne ideály a úsilia, pre kultúru a umenie svojho času. V budhizme, ktorý som koncom päťdesiatych rokov ešte nepoznal, sa „typická predstava" či splývanie momentnosti a absolútnosti, indivídua a tradície, označuje ako atman. Program seba-identity je tu cestou k dosiahnutiu identity vôbec.

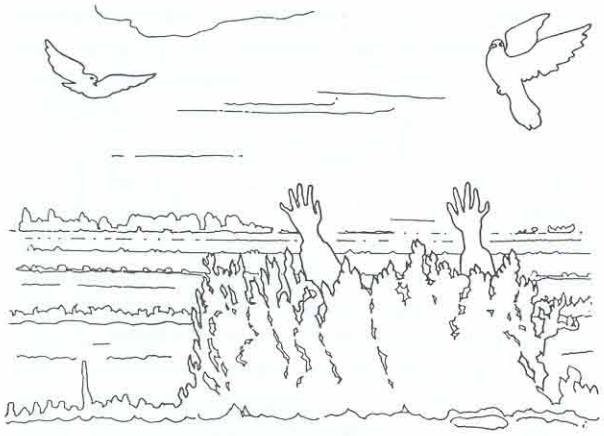
Uzlové body poznania a zdelenia, či už je to zdvihnutý prst mudrca, zhasnutá sviečka, zdanlivo nezmyselná odpoveď na otázku o zmysle bytia (spomenutý „kvitnúci bambus", „čerešňa na dvore kláštora" a pod.), najčastejšie však úder palicou, predpokladajú celú prípravnú fázu, chápanú ako rôznorodo dlhá inkubačná doba koncentrovanej a cieľavedomej práce na samom sebe. K „explózii" vedenia, rovnajúcej sa náhlemu puknutiu škrupiny vajca, z ktorého sa potom vyliahne nový život, dochádza iba po náležitej akumulácii faktografických predpokladov poznania a po viacej-menej cieľavedomom utriedení všetkých núkajúcich sa alternatív ich interpretácie. Náboženská intuícia nie je v tomto zmysle odlišná od intuície umeleckej, či od poznávacieho procesu vedy.

**c) Celostná (bytostná) teória poznania**

Zen-budhizmus je pre teóriu umenia inšpiratívny najmä preto, že opiera svoju noetiku predovšetkým o prax jedinečného videnia. Kým vo väčšine iných monoteistických náboženstvách (a budhizmus – napriek istým svojim panteistickým črtám – je vo svojej podstate tiež monoteistickou vierou) vní-

28. WESTGEEST, I.: Zen und nicht-Zen und die westliche Kunst. Katalog. Museum Bochum 2000, s. 69.
29. Ibidem, s. 222.
30. DAISETZ T. SUZUKI: 1996, s. 37.

mame jedinečné v duchu platonizmu iba v rámci meritórnych (božských, ideálnych) substancií, kladie zen-budhistická teória poznania do svojej osnovy požiadavku aktívneho videnia. Povedľa „vedenia" (nana, jnana) sa radikálne presadzuje „vnímanie" a pozorovanie jedinečnosti (passa, passya). Nič viac a nič menej: vidieť znamená vedieť! Zen-budhizmus (podobne ako umenie) je radikálna skúsenostná prax. Na rozdiel od klasických náboženstiev a potom i od gnozeológie a psychológie empirizmu a osvietenstva (Bacon, Hobbes, Hume a i.) a ešte aj na začiatku 20. storočia panujúcej filozofie pozitivistov a neokantiánov: tendencii to, zdôrazňujúcich hierarchické odstupňovanie poznania (od nižšieho k vyššiemu, t.j. od zmyslového k rozumovému, od individuálneho k všeobecnému), je zotrvávanie v konkrétnom bytí u zen-budhistov (a u avantgardistov v umení) konečné a nepotrebuje dodatočné (kategoriálne) zdôvodnenie.



P. Bartoš: **Na slobodu!** 80. roky / **To Freedom!** 1980s

To, v čom sa zen-budhizmus (a umenie) odlišujú od ostatných foriem kultúry, viery a uvažovania, nie je pritom len dôraz na bezprostredné zmyslové vnímanie ako na konečný (syntetický) stupeň cítenia a uvažovania. Vidieť tu neznamená len podnet k (dodatočnému) uvažovaniu. Kultivované, cieľavedomé a od všetkých záťaží oslobodzujúce videnie je tu v každom svojom momente eo ipso zároveň aj myslením. A novo prežívaným či konečným atribútom bytia naviac. Syntetické videnie predpokladá predovšetkým zmenu pozorovateľského stanoviska, dalo by sa povedať: nové, depersonalizované vnímanie, pričom samotný cieľ pozorovania nie je dopredu daný, ale sa mení v podmienenosti na jedinečnosti a na výrazovej intenzite priamo prežívaného.

Zen-budhista (novodobý umelec alebo hoci aj vedec) sa v priebehu systematického pozorovania skutočnosti oslobodzuje od samotného seba a splýva s predmetom svojho záujmu. Skúsenosť musí byť predovšetkým žitá. Iba zosobnenú skúsenosť možno nazvať poznaním. Jeden z prvých európskych zen-budhistov, na bochumskej výstave - kto vie, prečo? - nezastúpený maliar Franz Marc, sa programovo vnoril do optiky sveta zvierat. Namiesto obvyklej antropomorfie prírody (človek-autor ako kľúč ku krajine, zátišiu a pod.), sú tu „sprírodnené" samotné kritériá videnia a hodnotenia. Marcov povzdych približne z roku 1911: „Tragika nedobrovoľného bytia je našou vlastnou tragikou. Niet nič smutnejšieho, než ako pohľad ulapenej zveriny, utrhnutej kvetiny a úzkostlivé chvenie sa mora..." som si kedysi, pri prvej zahraničnej výstave slovenských prírodných lyrikov: Petra Bartoša, Michala Kerna, Juraja Meliša a Dezidera Tótha, dovolil odcitovať doslovne.[32]

Všetko so všetkým vytvára pritom štrukturálnu jednotu. Stredoveký mních, Majster Eckhart: „Jedna tendencia medzi povolanými vychádza z toho, že nič nás nepribližuje tak k bohu ako poznanie. Iní tvrdia, že je to predovšetkým láska. Tretí zas, že nič nás tak nepovznáša ako konkrétny čin, otvorenosť a cit. Asi všetko to prispieva práve svojím osobitným a vzájomne oddeleným spôsobom k pravde. Napriek protirečivosti týchto stanovísk, približujú sa všetci z takto uvažujúcich k sebe navzájom tak, že vytvárajú jednotu, trojjednotu jednej a rovnakej podstaty..." [33]

**d) Znovuzrodenie alebo problém sústavy**

Hodnotiť podoby umenia nie podľa analógie k podobám skutočnosti, ale na základe podôb a štylistiky umenia samotného, predpokladá prijať novú a voči púhej empírii odlišnú sústavu hodnotenia sveta a seba podobne, ako keď sa napríklad z doterajšieho ateistu stáva niekto zrazu veriacim. Odvolávajúc sa na F. Kafku a iných existencionalistických autorov, hovorili teoretici povojnových bitnikov dokonca o znovu-, či o druhom zrodení. Porozumieť Budhovi môžu iba tí zasvätení, čiže ďalší Budhovia, proklamujú hlasatelia „prajny" ako cesty čistoty bytím.

Problém je však v tom, že pôvodná nekonvenčnosť a aktívny boj o poznanie, ktorého prejavom je práve vstup do tej či inej („nerealistickej") štruktúry nadhľadu, obvykle končí bezzvyškovým vrastaním do nových štruktúr. Spoločenstvo veriacich a spoločenstvo estétov (vedcov a pod.) vyžaduje od novo k nim pristupujúcim už len prispôsobenie sa k tu panujúcim normám a zvyklostiam, ustáľujúcim sa vždy v polohe všetkým vyhovujúceho neutrálneho stredu. Bývalý burič sa tu buď prispôsobí alebo z daných, už nijako nie nekonvenčných štruktúr napokon vystúpi. Indovia tu hovoria o „sansare" ako o nekonečnej reťazi vzájomnej náväznosti zrodu a úmrtia.

V umení je táto dočasnosť a čiro osobnostná podmienenosť všetkých noriem a kritérií viac zrejmá ako v už ustálených náboženstvách. Rituál a ceremoniálnosť, javiaca sa navonok ako prejav viery, sa v súčasnom umení (neo-dadaizmus, happening a i.) prezentuje ako apel na prizerajúcich sa k aktívnej spoluúčasti. Hľadanie nového, problémy morálnej či inej senzibility tu majú prednosť pred problémami estetickými či formotvornými. Na rozdiel od starovekého kultu večnosti a nepremennosti (Egypt, Maya, talmud Izraelitov a pod.) prejavuje sa zen-budhistické božstvo, povedzme ako neurčité oblaky, tiahnuce práve po oblohe, zurčiaci prameň alebo vpred do neznáma tečúca rieka. Vždy teda ako niečo, čo je v pohybe. Jedinou stálosťou je tu vzájomné prenikanie jednotlivých konštánt prírody, spoločnosti a psychológie. (Starí Číňania hovorili naviac i o smrti a o strachu ako o konštitujúcich fenoménoch bytia a myslenia. Japonci nie.)

**e) V konkurencii so stvoriteľom. Bez zaväzujúcich pravidiel a bez diela**

Pôvodne zamýšľané porovnávanie umenia a náboženstva

31. ŠTRAUS, T.: 1962, s. 157-282.
32. Bilder aus der Slowakei II. Galerie Pragxis, Essen - Kettwig 1982.
33. MEISTER ECKHART 1977, s. 315.

alebo štrukturálna analýza náboženstva ako materskej pôdy novodobých umení sa nám nechcene vyhranila predovšetkým do problematiky zen-budhizmu. Na rozdiel od iných podôb náboženstva, v ktorých sa posolstvo činu a jedinečnosti postupne zúžilo v pevný ceremoniálny systém príkazov a noriem, uchovala si jedna odnož budhizmu pri každom akte demonštrácie viery svoju principiálnu otvorenosť. Pripomenuli sme už množstvo anekdotických poučení (stojacich tu vo funkcii koanov či jednotlivých článkov viery) o tom, ako sa vedeniuchtivému mníchovi, ktorý (v nádeji, že už konečne „pochopil") zopakuje doslova a do písmena čerstvo získané poučenia majstra, dostáva od neho iba niekoľkých bolestivých úderov palicou. Cesta k poznaniu je v každom momente neuzatvorená a prípadná podpora tým či iným slovným poučením je tu len nepriama a sprostredkovaná. Každý si to svoje musí napokon prebojovať sám v sebe a pre seba.

Isteže, i orientálne náboženstvá majú svoje záchytné ceremoniály. Pokiaľ ide o budhizmus, bol to kedysi dokonca i šerm a pravidlá zápasenia, obrad podávania a pitia čaju, tanec a spev, úpravy prírody: ikebana a bonsai, záhradníctvo všeobecne, potom liečenie nemocných, stravovanie a mnoho iného. Nič z toho, čo nás sprevádza životom, nenadobúda ale charakter jednoznačného a za všetkých okolností zopakovateľného rituálu. „Jeden a ten istý vichor veje cez borovice hustého lesa a ponad jazero, až k nám do údolia. Prečo však zvučí jeho prítomnosť tak rôzne?", pýta sa ktorýsi zo starých majstrov.

Spomenuté servírovanie a pitie čaju, vari najstaršej známej nám drogy, je doprevádzané takto stavbou k tomuto účelu obzvlášť prispôsobených bambusových chatrčí, pričom napríklad praskanie dreveného uhlia, bublanie vriacej vody, zvuk zvonka prichádzajúceho vetra a dažďa a mnoho iných neplánovaných efektov (individuálne tvarované keramické nádoby a i.) podmieňujú v elementárnej rovine zmyslového impulzu jedinečný zážitok, rovný svojím spôsobom azda i pevným bohoslužobným obradom jednotlivých náboženstiev.

Príznačné sú v tomto zmysle premeny predstáv o prírode najmä v čínskom a japonskom záhradníctve. Pestovanie a preformovávanie prírody je tu niečím ako, povedzme, stavba chrámov v oboch Amerikách, Európe a inde v Ázii. Stará japonská šľachta vycestovávala v púti za poznaním z Kjóta napríklad na ostrovy zálivu Matsushiny pri Shiogame. Pôvodné

Tenryu-ji: **Cestopis z epochy Edo / Book of Travels from the Epoch of Edo**

čínske a kórejské vzory (palác Chengda na severe krajiny) sú počnúc od 9. storočia tvorivo rozvíjané vždy v nové a nové zoskupenia. Udomácnenú prírodu z okolia Kjóta striedajú jazerá s obrovitými, machom zarastenými skaliskami, stredne vysokým lesným porastom s jasne sa črtajúcimi vizuálnymi dominantami. Všade naokolo je pozorovateľné prepojenie obydlia s prírodou. Pastorálie začínajú na východe priamo v dome.[34] Božské posolstvo či teológia tu - podobne ako vari iba v avantgardnom umení - zrastá s estetikou a individuálnymi prejavmi fantázie a tvorivosti.

Komplex záhrad, známy Európanovi napr. z juhošpanielskej Alhambry, sa pozorovateľovi podáva najlepšie v chôdzi, t.j. aktívne. (Ďalšia analógia s avantgardným umením!) Ostrovčeky ticha striedajú komprimované uzlové komponenty. Keď sa príležitostný chodec domnieva, že obsiahol vizuálnu logiku celku, otvárajú sa mu nové, doteraz cestou ešte nenaznačené prekvapivé výhľady do okolia (záhrady Entsui-ji na severe Kjóta a i.). Starojaponská viera, že bohovia sídlia na stromoch, tu pôsobí ako najmocnejší akceleračný princíp vnímania. Na rozdiel od priameho komplexu príbytku bohov, sprostredkuje otvorený priestor niekedy iba umelo zťažovanú cestu k týmto príbytkom a k starostlivo ukrytým prekvapivým vizuálnym dominantám.

Nevypovedanou snahou je túžba obsiahnuť raj na zemi. Vo všetkých náboženstvách latentne prítomná ideológia eskapizmu, podmaňujúca si vždy i estetiku, tu očividne triumfuje. Legendárna Atlantis Európanov a Američanov nachádza v Ázii svoj archetypálny prototyp. Dôraz na tečúcu vodu a na jazerá, umelé návršia z epochy ezoterického budhizmu z čias Nara a Heian (646-1185), striedajú suché záhrady zo štrku a kameňa z čias módy Muromachi (1333-1568), pričom stretávanie všetkých týchto komponentov v letopočte Edo (1615-1868) znásobuje videné symbolickými odkazmi na starú taoistickú tradíciu.

Tzv. georomantizmus obohacuje doteraz už známe, prevážne „europizujúce" dejiny estetiky. Tak či onak, predstava strateného raja má mnohé podoby.[35] Namiesto pevne vymedzeného sakrálneho topos v podobe kostola, mešity či synagógy, modlí sa moderný človek povedzme i v intimite domova a v obklopujúcej ho nekonečne variabilnej prírode, ktorá ho obklopuje. Je tu i potrebné navracať sa napríklad k problematike land-artu a k súčasnému umeniu vôbec? „Akonáhle sa nám boha podarí znázorniť a vidieť, prestávajú všetky diskusie o výklade slov. Počuť o niečom a nevidieť ho pritom mnoho neznamená...", hovorí práve vo svojich už citovaných slovách Sri Ramakrishna.[36] A Ježiš: „Svetlom tmy je oko. Ak je tvoje oko čisté, celé tvoje telo bude osvietené. Ak je však tvoje oko pokazené, celé tvoje telo bude vo tme. Keď teda (už) to, čo je v tebe svetlom, je tmou, aká veľká bude potom sama tma?" (*Matúš 6-7, 22-23*).

**5. Umenie - to, čo zostáva. Model III: Wolf Vostell. Model IV: Bruce Nauman. Model V: Jochen Gerz**

Kedysi mi učarovala Marxova metodologická devíza: „anatómia človeka je kľúčom k anatómii opice, a nie naopak". Dnes som som už voči tomuto pseudo-, vo svojich dôsledkoch: antihistorizmu, ktorý prináleží k základnej výzbroji tzv. „marxizmu", kritický. Marxov, či skôr ešte Heglov predpoklad vychádza totiž z toho, že v súčasnosti je vývoj spoločnosti

34. TEIJI, I.: Die Gärten Japans. Köln 1999, s. 30.
35. Ibidem, s. 70.
36. SRI RAMAKRISHMA 1949, s. 198.

alebo čo aj vývoj anatómie človeka už završený a že dnešný stav môže takto byť spoľahlivým východiskom skúmania jednotlivých historických etáp. Ani jedno, ani druhé však neobstojí. I dnešok, podobne ako ktorékoľvek iné predchádzajúce štádium dejín, nepredstavuje nič definitívne a uzavreté, pričom je to vari viac minulosť, ktorá je v tej-ktorej svojej vývojovej etape vo svojich charakteristických kontúrach skôr opísateľná než práve prítomnosť, vo svojom vlastnom čase vždy pomerne neprehľadná.

Konkrétne: nielen po tisícročia dejín sa tiahnuca konfúzna či mytologická podoba bytia a vedomia, ale aj všetky ďalšie formy spoločenského povedomia – a to aj tie, v ktorých už došlo k čiastočnému či definitívnemu vydeleniu umenia z klbka vzájomne závislých a prepletených funkcií – sú tiež konfúzne. Asi tak, ako je konfúzna napokon aj naša súčasnosť. (Pripomeňme napríklad Mc Luhanom načrtnutú novú a pretvárajúcu, vo svojom dosahu nám ešte neznámu a asi v celostnom pohľade neobsiahnuteľnú úlohu „médií"). Už staroindické védy chápu preto obklopujúcu skutočnosť ako svojho druhu tieňohru, v ktorej sa nám premieta predovšetkým naša vlastná ilúzia.

Nejednoznačnosť a principiálna otvorenosť voči akejkoľvek pristupujúcej dodatočnej interpretácii je takto charakteristickou črtou akejkoľvek obraznej reči. A to aj v tých dejinných formáciách, ktoré vystriedavajú pôvodne nerozčlenené ešte vedomostné a kultové zoskupenia. A čo je najdôležitejšie, ako také zostávajú nejednoznačnými a otvorenými až podnes. „Cesta Tao, ak má byť cestou Tao, nie je nikdy trvalou cestou. Pomenovateľné, ak má byť pomenovateľným, nie je nikdy nemenne a trvalo pomenovateľným", hovorí náš starý známy Lao-c'.

Raksasa: **Tieňové divadlo v Indonézii.** Nedatované / **Shadow Theatre in Indonesia.** Undated

To, že sa na scéne spoločnosti objavuje napr. špecialista: farár, sudca, učiteľ, liečiteľ nemocných, podobne ako „profesionálny" odkreslovač, herec, rozprávač, spevák či tanečník, neznamená ešte, že sa umenie už definitívne vydelilo z područia náboženstva a iných foriem funkčne viazanej kultúry. Záväzné jednotlivosti sú tu pritom charakteristické. Z prirodzených mimických gest kodifikuje tak staré indické divadlo či pantomíma („natyasatia" z 8.–12. stor. pred Kr.) 67 tanečných pohybov rukami a 13 pohybov hlavou. Tanečné divadlo je tu pritom ešte diferencovanejšie. Rozoznáva až 32, resp. 108 základných konfigurácií.[37] Väčšina z nich má i svoje jednoznačné slovné označenie, pričom tu postupne pribúda aj predpismi vyžadovaná elegencia ich prevedenia. Čím staršie je to či iné predstavenie (indická tieňohra je pramenne sledovateľná až do 2. storočia po Kr.), tým významnejšia je tu práve úloha profesionálneho performera.

Čo sa týka funkčného zamerania, viac než v starej Indii, nachádzame analytické pramene k estetike najmä v neskoršom divadelníctve Číny, resp.na Jáve a v Borneu, ako aj inde v dnešnej Indonézii. Kým špecializovaní speváci a tanečníci sa tu doprosujú bohov o dobrú úrodu a zaháňajúc nemoce, búrky a zlé počasie, presúvajú ďalší ťažisko svojho záujmu k realite vojen, zaklínajúc zlých nepriateľov (datovanie približne 1766–1122 pred Kr.). Až blízko k prelomu nášho letopočtu, zhruba za života Konfúcia (551–479 pred Kr.), sú doložiteľné aj tanečné a divadelné predstavenia, určené jednoznačne k zábave už medzitým v prepychu žijúcej vládnucej vrstvy feudálov. Podobne ako v paralelne sa formujúcom starogréckom divadle, prevažujú i tu prvky „samoúčelnej" komiky. Zvláštna militaristická hudobná kapela podporuje bojovného ducha cisárskych armád. Daná tradícia (prosby o požehnanie úrody, doprosovanie sa zdravia a zaklínanie zla) sa udržuje už len vo folklórnej tvorbe na vidieku.

Z nášho hľadiska dôležitý je tu predovšetkým osobitý, medzičasom už plne profesionálne fungujúci výcvik performerov pre všetky odrody tzv.umenia. Učiť sa napr. hudbe znamenalo učiť sa do života predovšetkým dobrým mravom, inde (napr. výchova tanečníc) to znamenalo i výchovu k sexuálnej poddajnosti a zábavám.[38] Školenie „k umeniu" znamenalo v ďalšom i medicínsku a zdravotnú výchovu, podporu brannosti, záhradnícke a remeselné zručnosti, rutinu pri celebrácii kultu a napokon celostnú mravnú výchovu. Samobytná estetika, čo znamená predovšetkým ovládanie profesionálnych zručností performera, tu figuruje iba okrajovo. Jedno však s druhým splýva. Nie je takto jednoznačne jasné, k čomu smeruje napr. vyučba z hĺbky dychu vyvierajúceho kriku, nácvik chôdze, šermovanie a pod. Analógie s neskorším európskym alžbetínskym divadlom, s talianskou commedia dell' arte a rodiacim sa špecifickým dramatickým divadlom (dvorské rokoko v strednej Európe, francúzsky klasicizmus a i.) sú tu pritom len veľmi približné.

Pokiaľ sa sústredíme na tzv. akčné umenie prítomnosti, možno ho – v zmysle vyššie povedaného – charakterizovať iba veľmi približne kontextuálne. Zhruba povedané: tak, ako vo všetkých iných prípadoch, zapĺňa umenie (tentoraz tzv. happening a performence) i tu práve ten priestor, ktorý po is-

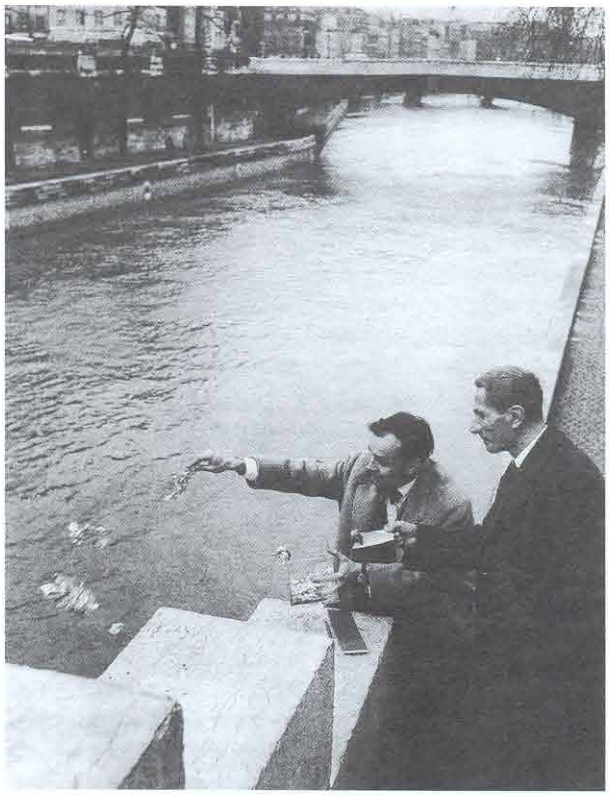
37. Heinz KINDERMANN (vyd.): Fernöstliches Theater Stuttgart 1966, s. 37
38. Ibidem, s. 262.

tom čase nereprezentujú už dostatočne iné, už etablované návyky, zručnosti a podoby umenia. Závesný obraz, socha či objekt, určený na výstavu, sa stal takto už v 60. rokoch niečím problematickým. Napriek rôznorodosti podôb, náboj inovačnej provokácie sa z týchto, povedzme že medzičasom už tradičných žánrov, vytratil. Namiesto diela, derie sa bezprostredne do popredia jeho autor. Umelec sa učí osloviť publikum priamo, nie ináč ako to po stá a tisícročia robil budhistický mních, šaman a čarodej, ten či iný kazateľ alebo politický orátor. Z pôvodnej jednorázovej provokácie sa rýchlo vyvinula nová podoba umeleckej reči, skratkovitá a nápovedná, ako je skratkovité a nápovedné aj storočie, v ktorom žijeme.

V prvej svojej vývojovej fáze, pôsobiac ešte ako prekvapenie a šok, zdôrazňovali teoretici nových podôb umenia - vystupujúce do popredia najmä v 60. rokoch - fakt nekonvenčnosti a bezprostrednosti, spretrhanie všetkých doterajších formatívnych štruktúr. Toto konštatovanie je však iba sčasti vystihujúce. Isteže, hľadať tu nejakých priamych predchodcov (najmä, ak sa sústreďujeme iba na modernu) nie je nejaký priamočary proces.[39] I tam, kde pionieri novej estetiky menujú - medziiným a prevažne - Marcela Duchampa ako prvolezca novej metafyziky, neznie toto tvrdenie presvedčivo. Ako to dokazuje mladý nemecký teoretik umenia Dieter Daniels, priamych dôkazov o vzťahu Duchampa k mystike a k prastarej rituálnej tradícii niet. A to ani v tej miere, ako sa staré, viac tisícročné podhubie umenia prezentuje napríklad u Kandinského, Mondriana, Kupku a ďalších. Calvesi a iní poprední interpreti Duchampa (Schwarz, Burnham, Chalupecký a i.) nie sú v tejto súvislosti presvedčiví. Duchampova aktivita je totiž systémom popretia všetkých systémov.[40]

Priama genealógia je tu konkrétnejšia. Akčná maľba 50. rokov (Pollock, de Koonig, Hartung, Mathieau a parížski tašisti) presúva dôraz z diela na vlastný počin maľby. Bezprostrední otcovia happeningu: Kaprow, Oldenburg, Dine a potom Maciunas a fluxusisti, Japonci zo skupiny Gutai, Nietsch a ďalší Viedenčania boli pôvodne maliari alebo sa nimi usilovali byť. Po pozoruhodnej retrospektíve Yvesa Kleina v kolínskom Múzeu Ludwig v roku 1995 sa nám čoraz viac zdá, že prívlastkom priekopníctva musia byť obdarení i mnohí iní Európania a Američania (Manzoni, Oppenheim, Long, možnože i Boudník). Cagov legendárny koncert z roku 1952 Theater Piece No.1, ujednocujúci tanečnú invenciu Merc Cunninghama, hudbu Davida Tudora a biele obrazy Roberta Rauschenberga, otvára do nasledujúcich dvochtroch desaťročí umeniu nové perspektívy.

Ako to dokazuje ďalší textologický kritik, Winfred Nöth, odbúranie doterajších noriem, prezentujúce sa neprávom ako oslobodenie sa zo všetkých konvencií, modifikuje, ale i upevňuje viacej-menej v moderne už prebojované, a preto tradičné kritériá umenia: integritu, komplexnosť, medzi-mediálnosť, dôraz na kompoziciu a logiku, ak chceme: na vnútornú harmóniu a napokon zrejmý odstup, až revoltu proti všetkým doterajším štýlovým zvyklostiam umenia.[41] Pri celej svojej rôznorodosti, prevažujúcej už v prvej vlne tzv. akcionizmu, kladie sa tu pioniersky dôraz na samotný fakt počinu, prejavujúci sa ako apel na ďalších záujemcov a potencionálnych aktérov metafyzickej hry na umenie s výzvou k nasledovaniu:



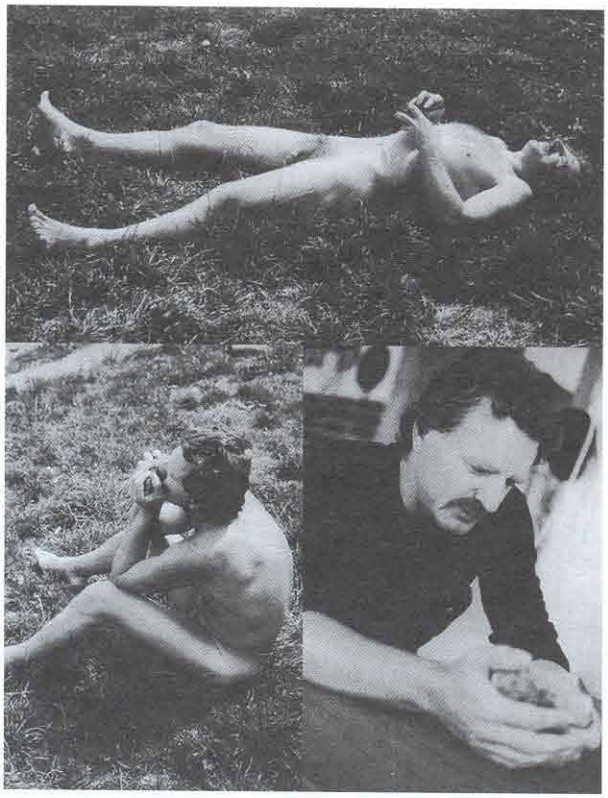
**Y. Klein, D. Buzzati pri rituálnom prenose nehmotnosti /**
**Y. Klein, D. Buzzati at the Ritual Transfer of Insubstantiality.**
26. 1. 1962

Uprostred veľkej rozvinutej lúky vyhĺbime
úzku metrovú sondu.
Navštevujeme často práve toto miesto
a zakaždým vhodíme do otvoru nejaký predmet.
Keď sa naplní celá sonda, zasadíme na jej vrchol kríka
a chodíme sa dívať a skúmať vplyv predmetov,
uložených pod koreňami kríku, na jeho rast.
Ozdobíme všetky stromy v lese.
Úporne sa snažíme myslieť na nekonečno.
(Milan Knížák: Asi obrad, 1970)

Medzitým už etablovaný avantgardista pripája po rokoch k svojim niekdajším návrhom akcií toto dodatočné vysvetlenie: „Negáciou funkcií a javov možno znovu objaviť alebo aj novátorsky nájsť funkcie nové a nečakané. Mnoho z toho umenie už kedysi objavilo. Mne však nejde o vznik nových variánt, ale o proces uvedomovania si významu vecí a javov...".[42] Umelec v tejto obdobe novodobých umeleckých aktivít sa podobá predovšetkým vyššie už opísanému zenbudhistovi, stojacemu nemo v úžase nad nekonečnou mnohosťou núkajúcich sa nám fenoménov prírody, kultúry a životného slohu. Každý z týchto reflektoricky a samostatne osvecovaných javov má svoju vlastnú logiku. Hľadať a formulovať tu nejaké vyššie všeobecné zákonitosti prírody a spoločnosti - tak knížákovci - je neúmerné a presahuje dané možnosti jednotlivca i spoločnosti:

„Obraz světa se světu nepodobá. Má tu podivnou vlastnost moderního umění, že se především podobá sobě. Všichni víme, že nejlepší slova musí zůstat nevyřčena, nej-

39. ŠTRAUS, T.: K otázke premeny „umenia-dielo" na „umenie-čin". In: VŽ, 12, 1967, č. 4, s. 147.
40. DANIELS, D.: Duchamp und die anderen. Der Modellfall einer künstlerischen Wirkungsgeschichte. Köln 1992, s. 257.
41. NÖTH, W.: Strukturen des Happenings. Hildesheim - New York 1972, s. 42.



M. Knížák: **Poznávanie (kameňa, piesku, vzduchu a i.).** ČSSR, rôzne lokality / **Identification (of stone, sand, air and others).** Czechoslovakia, various localities. 1977

větší revoluce nevybublány, bozi nenarozeni. Všechny teorie jsou pravdivé, ale žádná sama o sobě. Plivanec. Mrknutí. Popohlazení. Hejno chlupů. I tohle je obraz světa, stejný jako kvantová teorie pole prošpikovaná kapénkami dimetylaminoetylfosfátu, stejný jako jediný výkřik, milimetrový pohyb, ticho. Ticho začíná pro každého jinde. Při hledání hranic ticha jsem narazil na pohyb..."

(Milan Knížák: Asi básně, 1982)

Knížákov vitalizmus a reflexívny konkretizmus, signifikantné aj svojim očividným prechodom od agresívnej extravertnosti šesťdesiatych rokov (happenings, events, fluxus) k introvertnosti nasledujúcich desaťročí (performence a i.), predstavujú jeden článok bohatej a ešte zďaleka nie uzatvorenej reťaze aktuálnych možností umenia. Na druhom póle tejto palety stojí napr. Alex Mlynárčik, ktorého kontinuita je pozoruhodná i v širších a nadnárodných rámcoch. Na rozdiel od Knížáka, rezignujúceho na širší a všeobecný kontext, hľadá Mlynárčik za všednou každodennosťou schované všetko spájajúce súvislosti. Sviatky a najrôznejšie oslavy, majáles a svatba dvoch mladých ľudí, cesta horskou železnicou a mnoho iného, môže byť - vizuálne a ináč - nie menej prekvapivé, než je napr. Giorgioneho Venuša, ležiaca nahá na veľkomestskom bulvári.

Kým však napr. J. Beuys hľadá za všetkými týmito javmi nejaký vyšší, metafyzický či svetonázorový zmysel, uspokojuje sa Mlynárčik prostým poukazom na všade okolo nás schované poeticko všednosti. Anonymné záchodové čarbanice, odliate do bronzu alebo do inej povznášajúcej materiálovej definitívy, ktorými autor kedysi svoju tvorbu začínal, zostávajú i v ďalšom pre celé jeho dielo príznačné. Beuysovo gesto suverénneho autokrata je tu nahradené novou, vari od čias Courbeta a potom obzvlášť od francúzskych impresionistov rozvíjanou lyrikou nevýnimočného (a preto i - moderného) civilizmu či programovej demokracie, i čo sa týka formy a spôsobov podania.

Za osobitnú úvahu by isteže stála aj otázka pomocných prostriedkov či rekvizít, nadobúdajúca v krajinách so silnou rímskokatolíckou či ortodoxnou tradíciou (tak napr. v našom bezprostrednom susedstve v Poľsku: T. Kantor, W. Hasior, J. Beres, J. Szajna) funkciu tradičných relikvií ako stôp niekdajšej prítomnosti dejov vyššieho rangu a vyššej výrečnosti. Podobne je to aj v Rakúsku (viedenský akcionizmus). Francúzska Gina Pane, ináč autorka prvých sebazraňujúcich performence, nachádzajúcich echo najmä v štemberovskej Prahe, redukuje - v zmysle biblického posolstva - použité prostriedky na mlieko (život) a krv (utrpenie, smrť). Hoci James Lee Byars začína svoju tvorbu medzi budhistami v Japonsku a pokračuje v Európe, poukazuje záľuba v zlate a v bohatstve na jeho ináč starostlivo ukrývaný americký pôvod. Jiří Kolář buduje svoje objekty z kníh a už vytlačených písmen. Juhoslovanka Marina Abramovič hovorí v tejto súvislosti o tzv. „transitory objects", čo znamená: materiály, vyznačujúce sa v autorskom povedomí obzvláštnou energetickou mohutnosťou. Takýmito sú - podľa nej - predovšetkým hady a niektoré zvieratá, ametyst a iné cenné minerály.[43]

Čo všetky tieto a iné (ešte pod prvé dva modely akčného umenia zaraditeľné) koncepcie spája, je ich nemaskované sebaokružovanie ako východisko a mnohokrát i konečná istota tvorby. Už stredovekí mystici Nikolaus von Cues a pripomenutý Angelus Silesius navádzali „nehľadať božské nikde inde než práve v sebe". Prvou a najdôležitejšou fázou cesty k večnosti je, podľa budhistov, pochopenie možností a hraníc vlastného ja. Novodobé umenie je v tomto zmysle predovšetkým naplnením, definovaním.a potom prípadne i prekonávaním samého seba. Narcistická mágia nielen ako estetika a náboženská viera, ale i ako svojský spôsob osvojovania si skutočnosti.

Systematické prelamovanie akýchkoľvek ešte existujúcich konvencií a nezakryté sebaodhaľovanie je v storočí, na ktorého počiatku stojí Freud a na konci ústup všetkých kolektívnych ideológií: fašizmu, rovnako ako socializmu a komunizmu, charakteristickým puncom celej kultúry 20. storočia. Vypožičiavajúc si osnovný termín z hudobnej teórie, hovorí Yuko Hasegawa z Tokia o ego-fuge ako o melodickom rozvíjaní základnej témy seba zoči-voči vždy v iných súvislostiach vystupujúcemu kontrapunktu vonkajškovej reality.[44] Pripravujúc najbližšie biennale umenia v Istanbule (22. septembra - 17. novembra 2001), dovoláva sa mladá japonská kolegyňa nového kolektívneho povedomia a novej kolektívnej inteligencie, nevyhnutných v nadchádzajúcom storočí. Voči euro-americkému avantgardnému kultu priestoru má tu vraj väčšie šance orientálny kult neukončenosti, či - vyjadrujúc sa v tradičnom filozofickom jazyku - „nekonečnosti".

Jedným z tých, ktorí už pred desaťročiami vykročil týmto smerom, je kolínsko-berlínsky provokatér Wolf Vostell.

42. KNÍŽÁK, M.: Bez důvodu. Praha 1996, s. 76. Negácia politického kontextu viď KNÍŽÁK, M.: Underground jako konvence. České umění 1939-1999. Programy a impulzy. Sympózium AVU Praha 2000, s. 100-110.
43. JAPPE, E.: Performence - Ritual - Prozess. Handbuch der Aktionskunst in Europa. München - New York 1993, s. 141.
44. Egofugal. Fugue from Ego for the Next Emergence. Instambul Fondation for Culture and Arts 2000, nepag.

Príklad smerovania jeho tvorby nám môže takto poslúžiť za charakteristický model III. Vyrastal (lepšie by bolo povedať: dorastal) som kedysi koncom 60. rokov v jeho bezprostrednom okruhu (kolínsky Labor), môžem tu takto podať i akési priame osobné svedectvo. Na rozdiel od Beuysa a iných doteraz spomenutých umelcov-akcionistov a mystikov akéhokoľvek druhu, smeroval Vostell nie od skutočnosti k sebe, hľadajúc v umení akýsi zdanlivo konzistentný svetonázor ako konečnú istotu. Jeho postup bol opačný: ak bolo treba, bol Vostell ochotný vygumovať programovo samého seba a podriadiť svoju výpoveď bezo zvyšku obrazovému inventáru obklopujúcej ho novej, doteraz ešte málo nereflektovanej reality. Namiesto duchovnej, prítomnosť čiro telesná. Namiesto špekulatívneho umu, reflektujúci zrak.

Príznačné sú v tomto zmysle už jeho dekoláže z 50. rokov. Podobne ako jeho parížskych druhov Villeglého, Hainsa a Rotellu, fascinujú i Vostella roztrhané pouličné plagáty a iné, všade okolo nás roztrúsené materiálové zvyšky veľkomestskej civilizácie. Bystrému pozorovateľovi dneška tu prichodí nemilosrdný zub času prípadne urýchliť a patrične ho

W. Vostell: **Meranie zemepisnej dĺžky chlebom.** Okolie opery v Kolíne nad Rýnom / **Measuring the Longitude with Bread.** Surroundings of the Opera House in Cologne. 15. 3. 1969

potom ako „umenie" už len prezentovať. Nie teda - ako to v kultúre minulosti bolo a ešte i je zvykom - únik zo, ale únik do skutočnosti. V 60. rokoch Vostell prezentuje predovšetkým už len fakt (priebeh) tejto činnosti, s potešením sa pritom zabávajúc na novo ním zoskupovaných vizuálnych a iných paradoxoch. „Bol som si už pred desiatimi rokmi vedomý, že doba, v ktorej žijeme, má svoje osobitné charakteristické črty, podmieňujúce i nové spôsoby správania sa. Nevyhnutná je preto najmä revolúcia videnia a prežívania", napísal Vostell v autorskom vyznaní z 9. 2. 1966.[45]

Vo vzájomne prepletených súvislostiach v polovici storočia sa ešte len črtajúceho nového životného slohu, rozpoznal Vostell kľúčovú úlohu osobného automobilu. Už v roku 1958 - a potom viackrát neskôr - inscenoval Vostell ukážkovú zrážku áut (dé-collage „Divadlo na ulici"), pričom jeho prínos pri historických prvých kolektívnych happeningoch roku 1963 v Ulme a vo Wuppertali sa niesol práve týmto smerom. Bol som pritom, keď si Wolf na jar 1969 zamuroval svoj Opel Kapitän. Slová môjho niekdajšieho priateľa: „Keď si kupuješ auto, kupuješ si i miesto v nemocnici a na cintoríne", mi zostávajú živo v pamäti. Jeho v betóne odliaty pomník „odpočívajúcej doprave" - podobne ako obdobné pomníky v Berlíne a v Chicagu - sú zároveň i varovnými sarkofágmi civilizácie. Na autách, obrazoch a grafikách, uprostred ženského pohlavia a všade inde svietia pritom neúnavné obrazovky televízorov: druhý to navracajúci sa motív Vostellovho rukopisu a to i vtedy, ak všade naokolo vidieť už len črepy. „Endogénnou depresiou" nazýval umelec v rokoch 1975-1980 svoje inscenácie z betónu a z nekonečného množstva obrazoviek.

U Vostella sú súčasné mediálne a technologické rekvizity ešte niečím neprirodzeným, vnikajúcim agresívne do tradičného životného prostredia Európy akosi zvonku. U Bruce Naumana, ktorého sme si zvolili za ďalší a najaktuálnejší model tvorby dneška, sú médiá, informačná a iná technológia už životným prostredím samotným. Životným prostredím, ktoré je voči všetkým tradičným konštantám umenia (sebaspytujúci sa autor, otázka „pravdy", t.j. súvislostí a zmysel reality) niečím sebastačným a hermeticky uzavretým. Všetko, čo o skutočnosti vieme, sa nám tu ozrejmuje už len prostredníctvom umelo produkovaného obrazu. Nie fotografia, ako záznam toho pomimo nás objektívne existujúceho, ale inscenovaný film, video, pohyblivé neónové písmo, komputer, holografia a iné výdobytky súčasnej technológie zaujímajú úlohu niekdajšieho bezprostredného činu generácie otcov.

Pokiaľ sa vo svojej ranej tvorbe umelec ešte predstavuje sám (*Autoportrét v podobe studničky*, 1966), najíma si už neskoršie profesionálnych hercov, mímov a tanečnice, aby mu podľa jeho pokynov dianie simulovali. Scény sú nakrúcané viackrát, pričom konečná verzia či definitíva tu neexistuje. Všetky záznamy skutočnosti sú rovnocenné a svojím spôsobom - pre autora a iných - rovnako výrečné (umelecky „pravdivé"). Nie Ludwig Wittgenstein, na ktorého sa Nauman často

45. EULER-SCHMIDT, M.: In Köln und von Köln aus. Vostell. Katalóg súbornej výstavy. Kolín, Bonn a inde 1992, s. 87.
46. NAUMANN, B.: Image / Text 1966-1996. Kunstmuseum Wolfsburg 1997, Centre Pompidou Paris 1998; Hayward Gallery London 1998; Taiteen Museo Helsinki 1999, s. 100.

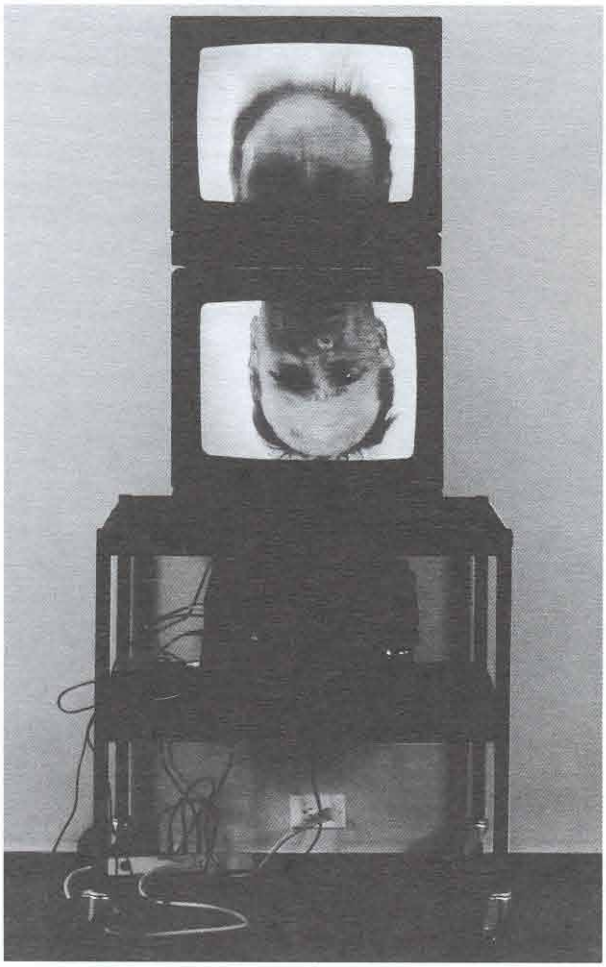
odvoláva, ale Baudrilova teória reality ako simulakrie tvorí tak nový inšpiračný podnet súčasných hier na umenie. Mizne v nich nielen realita ako zmysluplný kontext, ale i individualita autora ako doterajší jediný záchytný bod estetiky moderny. „Nejde o mňa. Používam síce často obrazové záznamy seba. Sú však obvykle snímané odzadu, obrátené na hlavu a pod. Ide takto napokon len o akúkoľvek nafilmovanú figuru", vysvetľuje svoju poetiku Bruce Nauman.[46]

Čas umenia už nie je reálnym časom žitia. Nauman sa s obľubou navracia k nekonečným smyčkám Warholových undergrundových filmov zo 60. rokov. Možno sa na ne dívať päť minút, päť alebo päťdesiat hodín. Vidíme pritom vždy len to isté. Zrýchlený alebo spomalený záznam videného rozvracia našu obvyklú optiku vnímania, navodzujúc v esteticky nepripravenom pozorovateľovi psychologický šok a nechcenú sebaprojekciu.[47] Namiesto skladania jednotlivých obrazov vo vyšší a zmysluplný celok nasleduje ich cieľavedomé rozkladanie. Prítomnosť človeka v obraze tu takto klame. Z niekdajšieho komplexného ľudského posolstva sa do popredia derie už len sprievodný zvuk, jednotlivé izolované, na seba navrstvené slová či vety (Beckett), rytmus a v gestá rozložený pohyb v najmenšom priestore a iné izolované komunikačné predpoklady. Všade sa v súčasnosti ujímajúci termín „cross-over" je práve tu - nadovšetko iné - plne vystihujúci.

Charakteristická je v tomto zmysle nielen samotná Američanova tvorba a jej sprievodná programatika, ale i rozhodujúce faktory jej sprostredkovania. Jeden a ten istý obraz či text je premietaný naraz často až v dvadsiatich paralelne zapojených televíznych aparatúrach. Každá výstavná prezentácia navodzuje takto inú a odchylnú obrazovú a zvukovú realitu. V Hirshornovom múzeu vo Washingtone koncipovaná a po Amerike (až po Zürich) putujúca retrospektíva kládla v rokov 1994-1995 dôraz na individuálnu charakteristiku každého Naumanovho diela, definujúc takto akési novodobé „sochárstvo zo slov" (Vincent Labaume). Neskoršie po Európe (Wolfsburg, Paríž, Londýn, Helsinki a i.) obiehajúca a ináč koncipovaná výstava akcentovala zase obrazovú synchronnosť. Výtvarné umenie či film sa tu - v duchu experimentálnych hudobných skladieb Reicha, Glassa, ale i Knížáka - mení v súzvučnú a v paralelnú, z doterajších návykov vnímania nás vytrhávajúcu minimalistickú symfóniu.

Orientácia na high-tech a na mediálny výskum nie je však ani v súčasnom umení všeobecná. Jochen Gerz, jeden z najpodnetnejších pokračovateľov v diele Beuysa a Vostella, upozorňuje na stále vzrastajúcu medzeru medzi žitou a technicky kódovanou skutočnosťou. Úloha umelca spočíva - podľa neho - v tom, upozorňovať na neostrosť a fragmentárnosť všetkých našich k dispozícii stojacich prostriedkov. „Mám námietky voči médiám. Voči všetkým médiám. Chcú človeka predĺžiť, v skutočnosti ho len okrádajú o pamäť... Ak video či foto užívať, tak vari len na to, demonštrovať ich nedokonalosť. Nechcem, aby si ľudia spomínali na mňa. Chcem, aby si spomínali na seba, t.j. na reálny priestor medzi obrazom a textom (jeho významom)..." [48]

Už kombinácia rôznych médií (telo - pohyb - zvuk - čas - kľud a nekľud atď.), zdelenie ako skryté a vždy takto i trochu nejednoznačné posolstvo, provokujúce k mysleniu - tak v Paríži žijúci performer - je najlepším inštrumentom boja proti čoraz viac a všade rozšírenej mediálnej neuróze. „Marcel, vráť mi môj pisoar!" volá náš, nie neprávom zneistený súčasník.[49] Jeho posolstvo: nerobiť umenie, ale byť umením, môže byť pritom práve tým hľadaným svorníkom, ktorým môžeme vari i tak trochu jednoznačne zakončiť všetky naše doterajšie úvahy.



B. Nauman: **Think.** 1993

47. Filmy Fluxusu v Bratislave v roku 1966 viď ŠTRAUS, T.: Slovenský variant moderny. Bratislava 1979/1992, s. 109.
48. GERZ, J.: Gegenwart der Kunst. Regensburg 1995, s. 27.
49. Ibidem, s. 224.

## From the genealogy of the so-called Actionism

## Three Thousand Year Old Avant-Garde

Art and religion, similarly as science, philosophy, law, craft and others, nowadays more or less exactly defined by their function, are all forms of culture and practical life that have been creating a mutually intertwined monolithic formation for centuries. Much from that what appears – within one isolated structure – to be unusual and innovative, is traditional in the historical (predominately religious) concept. It is likewise also with the approach to the so-called Action Art. Understood only as creative art, it presents happening and its more intimate form of demonstration (performance) as something provocative and unusual only in the period of its birth and formation in the 1960s. As a ritual of self-awareness and self- manifestation, these historically existing forms of communication had already been intrinsic to ancient religious and proto-religious cultural formations.

Mythology, as yet an undistinguished mixed form of primitive culture and communication, plays a crucial role in this kind of art presentation. Everything, from the method of subsistence (success in hunting, harvest, etc.) to the treatment of the sick, the ceremonial of superstition, weather forecast and the ways of spending free time, blends with one another. The ancient shaman takes over the role of the present priest, biologist, physician and animator (and many more other roles). The German artist Joseph Beuys revived this function within the contemporary art context. However, the second half of the 20th century was particularly influenced by Zen Buddhism and other traditional religious manifestations, still concentrating on the act rather than on the spoken word (Brahmism, as far as Christianity is concerned, particularly the early medieval teachings of Gnostics, various mystical sects and others).

If we consider Zen Buddhism, which originated in India, and then spread further to China, Korea and Japan, the study analyses the most substantial characteristic features, which link this religion with the ideology and practice of contemporary art avant-garde:

a) Revolt against any codified meaning manifested not only by the distrust towards the wide use of symbols, but also in the rejection of any unambiguous interpretation of the reality. The emptiness that surrounds us (sunyata) does not recognise any artificially marked out and fixed borders.

b) The centre of attention of Zen Buddhists and avant-garde artists focuses on the unique particular existence that occurs everywhere around us, outside the interest of traditional ("literary") belief and aesthetics. Liberation from the normative image of constructing significant structures brings the expansion of belief and art into the new and real spheres. Here and now as a path towards the creation of a new universalism.

c) If it is true, then this conception of belief and art stimulates another unconventional theory of knowledge. Instead of the traditional European philosophy adopted from the ancient Greeks (up to the positivists and neo-Kantians) based on the differentiation between the abstract and the concrete, the sensual and the rational, existence and consciousness, Zen Buddhism rehabilitates (and analogously avant-garde) the role of the ultimate vision. To see intelligently means at the same time to know and to live, understand and create so as to form one's self retrospectively. You – and it – the knowledge is the premise of any self-consciousness. And – vice versa.

d) Coming to terms with oneself and with the offered conventions of seeing and living, a revolt against any common customs, brings something like a rebirth for an individual. The post-war existentialist philosophy helped to form the logic of the transformation of "art – work" into "art – action". To withdraw from the existing structures inspires one to create new structures, which in turn develop into the common and the conventional again and provoke a new revolt. This never-ending cycle of "death" and "rebirth" is called samsara in Hinduism and Buddhism.

e) To live without any obligatory rules means to be constantly in the position of a revolting innovator, a creator of one's own kind. The call for a permanent renewal concerns (and mostly) not only the ways of perception and formulation of a reality. Apart from the author-creator, Action Art lays stress also on the recipient of art, challenging him to become an active participant.

However, the Beyus model (in a certain analogy with the French aesthetics of Yves Klein) unifying within itself the aesthetic, ecological, political and in the broadest sense the worldview message, understanding aesthetics simply as pedagogy, is not universal for the Action Art of the 1960s. Wolf Vostell and others tenaciously abandon the missionary function. Instead of a single unit that connects everything, the emphasis lays on individuality. Thus not from the reality towards me, as it is in Zen Buddhism, but from myself into the reality, while the traditional role of authorship is significantly eliminated. Instead of exhibiting one's self, the exhibition of the very reality.

While Vostell calls the attention warningly to the merely appearing new civilisation factors (transport, predominately private cars, then television and others), the most eminent Slovak organiser of happenings Alex Mlynárčik promotes everything around him into the level of poetry. His Czech antidote Milan Knížák abandons the role of denominating anything unifying in the surrounding reality. In the Catholic oriented Poland (T. Kantor, W. Hasior and others), props adopt the function of religious relics. It is likewise in France, Austria and other countries. The penetration of art and religion has inevitably different forms everywhere.

Whereas the artist of the 1960s was still eagerly looking for the reality, his successor from the end of the century shifts his attention towards the analysis of the presentation of means of expression. Maximising the demand for perfection of performance, the American Bruce Neuman hires professional actors and dancers for his film etudes. One movement or acoustic study is recorded repeatedly, while its definite or final form does not exist. They all are equal. The artist sees his role in the position of the director not only during the analytical composition of individual scenes but also by arranging the final presentation. Exhibition or museum installations, including parallel projection on several screens, are always dissimilar. The subject of interest here is not the reality itself anymore, but more importantly the possibilities of its contemporary (technical and other) reproduction.

However, the emphasis on media is not unambiguous in contemporary art. Rather than on apotheosis, Jochem Gerz for instance concentrated on the polemics with given technical means, pointing mainly to the gaps that occur between the picture and the word (its meaning), as well as between the picture and the actual means of depiction (photo, video, text). According to Wittgestein's theory, the imperfection of presentation is the presentation itself. As Gerz's example shows, the present palette of Action Art spreads into various spheres as yet not surveyed. The historical and contemporary comparison of art and religion explain only one of them.

*Ivo Janoušek*

# Akční umění: zvrat a konec modernismu

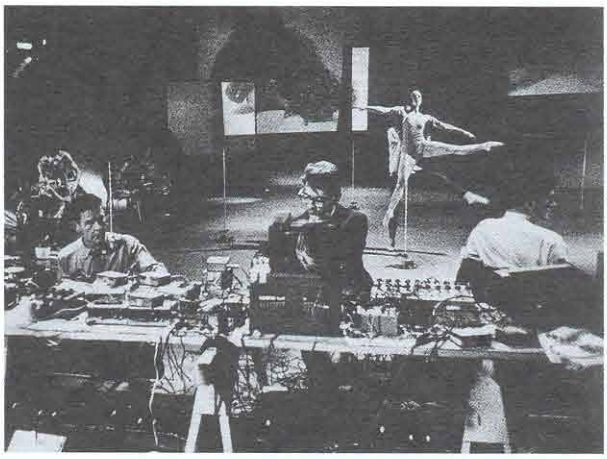
Název našich úvah uvádí jejich zaměření: obecnější pohled na postavení a roli akčního umění v kultuře 20. století, na jeho specifiku, jíž způsobil i určitý převrat v pojetí smyslu a tak také poslání umělecké tvorby. Je tak prezentován pokus o diskusi a rozkrytí panující názorové dichotomie a to jak mezi laickou, tak i odbornou veřejností. Dichotomie, která dosud sice není příliš artikulována (či lépe postulována), která však často zaznívá jak v samostatných deklaracích umělců a teoretiků, tak i místy v názorových střetech jinak vedených rozprav. Ilustrací takovéto situace, příkladem rozporu v chápání smyslu umění, byla pře mezi Jiřím Ševčíkem a Pavlem Liškou během jedné z diskusí na sympoziu *Programy a impulzy* (s předtitulem *České umění 1939–1999*, ač předmětem přednášek bylo i umění slovenské), pořádaném Akademií výtvarných umění v Praze v prosinci 2000. Zatímco Jiří Ševčík smysl tvorby transformoval do mimoumělecké oblasti, vyzdvihoval tematizaci životního prostředí a hodnotícím kritériem mu byl kontext umění se současností (až do meze jakéhosi společenského servisu: zpětné vazby k sociálně politickým podmínkám), Pavel Liška umění chápe jako reflexi v umění sobě samotném, soud k hodnotám směřujícím ke konečnému úběžníku. Chci ukázat, že obě hlediska mají svoji logiku a legitimnost, jejich meze platnosti jsou však rozdílné až (matematicky řečeno) nespojité, jsou důsledkem dříve zmíněného zvratu modernismu, spojeného právě s nástupem akčního umění. K podložení řečené teze je však třeba předestřít alespoň základní náhled na modernismus, na jeho historický vývoj. Zde je na místě podotknout, že autor této úvahy není historik ani původním školením teoretik umění, spíše se zabývá gnozeologií a filozofií kultury (jejíž pohledy také budou v dalším uplatněny). Zároveň je tím řečeno, že zahrnutá data událostí akčního umění (včetně české a slovenské scény) nejsou v žádném případě ani studií jeho dějin (nechtějí a nemohou tím být, to je smyslem jiných příspěvků tohoto sborníku), ani plně jeho výkladovou interpretací; jsou spíše dokladem historických následností a ideových proměn.

Vznik *modernismu* nebo také *moderny* kladou Adorno, Lyotard a Foucault do začátku 19. století, což odpovídá nástupu průmyslové revoluce, době duchovních a politických změn kolem roku 1800. Tito filozofové poukazují na vznik moderního myšlení (přijetí universalismu osvícenství, idejí svobody, rovnosti a pravdy, na druhé straně však i prosazování určitých všeobecně platných postulátů, vedoucích i k posílení a centralizaci moci). Filozoficky modernismus je vročen rozvojem racionalismu, ideou universalismu a střídáním paradigmat (z řeč. *paradeigma*, vzor, příklad), zvláště ve vědní sféře (viz T. S. Kuhn: *The Structure of Scientific Revolutions*, 1962). Dle Kuhna vývoj vědy probíhá v posloupnosti opakování dvou fází postavení teorií: v první (kumulativní fáze) teorie zcela platí a vytváří určité paradigma pohledu, v druhé vyvstávají objevy anomálií, narušení platnosti teorie vyvolává její kritické přehodnocování, další výzkum ve smyslu korektiv vede k nové teorii, která nahražuje tu starou a zavádí nové paradigma. (Takto vytvářená unifikace dokonce – paradoxně – v 60. letech zavádí *uni look*, unifikaci oblékání, dokonce chlapců a dívek; příznačný je kdysi populární Mao styl: uniforma gardistů čínské kulturní revoluce.) Obdobný charakter vývoje měl i v umění, které bylo tak cestou proměn -ismů (impresionismus – postimpresionismus – klasicismus – kubismus – futurismus – expresionismus – surrealismus atd.). A tak moderní (a tudíž platná) byla vždy ta poslední vědecká teorie, nová teorie popírala tu předchozí, v umění panovalo střídání směrů, moderní byl ten autor, který tvořil ve stylu právě aktuálního proudu. Legitimování takto probíhajících změn bylo v rámci tak zvaných *velkých příběhů* směrem k pokroku a „světlým zítřkům" (i marxismus-leninismus byl takovým příběhem, ústícím ve vizi komunismu, ideálního společenského zřízení), vědění se tudíž orientovalo k moci; jak však víme, utopistické projekty modernismu sklouzly do masivní manipulace s člověkem, společenský systém upadl do totality (fašismus, nacismus, stalinismus). Pro dokreslení modernismu a zvláště 20. století dodejme, že modernistická víra v pokrok a nekončící poznání byla doprovázena i vznikem duchovních krizí a duchovních revolt až revolucí. Revolucí, které zažehnávaly rozpory předchozích krizí a ve svém důsledku podstatně ovlivnily i uměleckou tvorbu. (Evidentní předzvěsti budoucích změn můžeme vidět v uvolňování formální výstavby děl, ve výtvarném umění např. ve stavbě prostoru a otevřenosti v díle P. Cézanna, v hudbě např. v symfoniích Mahlerových.) Skutečná revoluce propuká roku 1905. Jsme svědky nejenom buržoasní revoluce v Rusku, ale i zvratu v duchovní sféře: A. Einstein svojí speciální teorií relativity nejenom končí krizi fyziky, ale i radikálně mění naše představy o časoprostoru, Ch. Morgenstern přetváří formu poezie. A revoluční tendence pokračují: v r. 1907 P. Picasso maluje první kubistický obraz *Slečny z Avignonu*, v r. 1911 A. Schönberg skládá dodekafonický *II. smyčcový kvartet*. Vznikají nové teorie, vyvstávají nová hnutí: ve fyzice kvantová mechanika, v malířství kubismus, v hudbě punktualismus či dodeka, v literatuře volný verš (G. Apollinaire: *Pásmo*, 1911 a *Alkoholy*, 1913), v psychologii Freudova teorie. Snaha o obrodnou rekonstrukci se dokonce projevuje v církvi, v hnutí pod příznačným

označením *modernismus* (1907–1910; hnutí bylo napadeno encyklikou *Pascendi dominici gregis* papeže Pia X. a administrativně zlikvidováno). Všechny tyto proudy mají společný rys – jedná se o revoluci *rozbití pevné formy*. A nejenom to; mají i shodnou vývojovou tendenci v podobě revoluční vlny, zprvu vzestupně, po dosáhnutí vrcholu s fází sestupnou, syntetizující dosažené výsledky revoluční obrody. Geniální označení Apollinairovo: analytický a syntetický kubismus pro jeho fáze má tedy obecnější platnost, nejenom pro malířství. Zhruba do r. 1917 kvasí revoluční analytické tendence: kubismus je následován futurismem, hlásí se o slovo abstrakce, po r. 1920 dochází k syntetizujícím vývojovým proudům: kubismus končí svou syntetickou fází, z dada se rodí metafyzická malba a posléze surrealismus, v hudbě místo II. vídeňské školy (A. Schönberg, A. Berg a A. Webern) přichází Pařížská šestka (D. Milhaud, A. Honegger, A. Poulenc, G. Auric, G. Tailleferrová, L. Durey), znamenající návrat k jisté „klasičtější" formě. Na druhé straně revoluční přínos Schönbergův dále působí – viz konvertitu I. Stravinského: od ilustrativní hudby (např. Pták Ohnivák atd.) – k neexpresivní formalistické (např. *Oidipus rex*). Ve fyzice je zažehnána i tzv. ultrafialová katastrofa (vzešlá v r. 1900 Planckovým názorem o kvantu a sporem o korpuskulární či vlnový charakter světla), v polovině dvacátých let je dovršena výstavba kvantové mechaniky (W. Heisenbergův princip neurčitosti a E. Schrödingerova vlnová rovnice). Opět: i v syntetické fázi mají děje a události ve všech oborech a odvětvích vědy a kultury příbuzný, paralelní průběh. Tato duchovní revoluce končí v druhé polovině 20. let, kdy nastává hospodářská krize.

Následující počáteční 30. léta jsou sice obdobím určité duchovní letargie, dokonce jsou zřejmé síly duchovní reakce (což je nejlépe patrné na politických událostech: nástupu fašismu v Itálii a poté v Německu), i tady však můžeme zaznamenat nové myšlenkové a tvůrčí proudy ve vidu snahy o další očistu forem. Z předchozího purismu vzniká v architektuře (i jako odraz rozvoje techniky, zde technologií staveb železobetonových konstrukcí) funkcionalismus. Ve výtvarném umění: rozvíjí se hnutí francouzské skupiny Cercle et Carré a skupiny Abstraction-Création (1931–1936; T. van Doesburg a další). Při směřování k abstrakci nemůžeme ovšem pominout ani dřívější výhonky abstrakce v tvorbě jednotlivců jako byli F. Kupka či V. Preissig, v idejích ruské avantgardy: suprematismu, konstruktivismu atp. Nové abstraktní myšlení se však může plně rozvinout až po 2. světové válce koncem čtyřicátých, respektive počátkem let padesátých. Jestliže první duchovní revoluce směřovala k rozbití formy, pak vlna druhá byla ve znamení *rozbití tradičního obsahu* (víceméně sujetu). Tak ve výtvarném umění vzniká informel, abstraktní malba a sochařství, v hudbě jsou to atonální hudba a free jazz, v literatuře absurdní román, v divadelnictví absurdní drama atp. Abstraktní podobu nabývá dokonce taková umělecká forma jako je balet (M. Cunningham). Na vlně jsou namodulovány dílčí vývojové tendence, např. směřování k minimalismu: k minimal artu a konceptuálnímu umění. V 60. letech experimentální hnutí směřuje až k dosažení krajních poloh: k nulovému obsahu (viz J. Cage a jeho *4'33" pro klavír*, Y. Kleinova „vystavená" prázdná výstavní síň, vznikají i prázdné knihy

**David Burljuk a Vladimír Majakovskij.** 1914

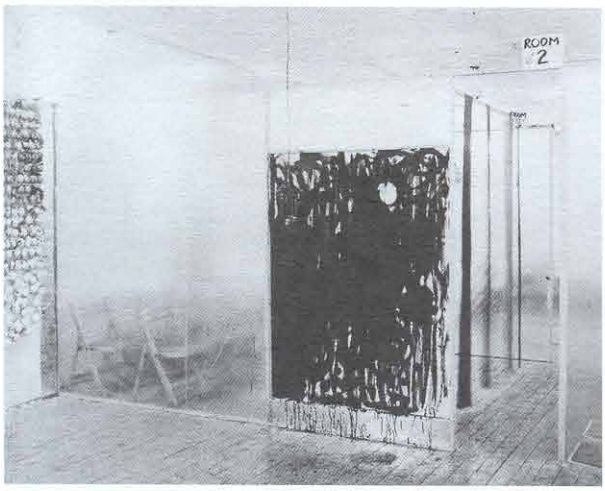


John Cage: **Variation V.** 1965

atp.), či naopak přeplněním k nezřetelnému obsahu (H. Stockhausenova stochastická hudba, Y. Kleinem odpadky zcela zaplněná výstavní síň, knihy s rozmetaným obsahem, plné náhodně uspořádaných liter). Posléze – jako další, *třetí duchovní revoluce* – vzniká akční umění, jehož rozhodující a iniciační ideou je překonání předmětnosti artificiálního díla. Objevuje se řada tendencí: happening (jako asambláž skutečností s převraty souřadnic místa a času), performance (dále stírající rozdíly mezi uměním a životem, ač se představení obvykle opírala o pevný scénář), body art (akcentující tělesnost; tělo umělce bylo ústředním prvkem v akci), land art (modifikační zásahy do krajiny byly akcentem návratu k přírodnímu prostředí), environment (poukazy k prostoru jako životnímu rámci člověka) či později instalace (dále odmítající vid umění jako artefakt určený pro manipulace trhu; i zde byly akcentovány dimenze prostoru). Umění 60. let bylo plné paradoxů, což ovšem byla živná půda dalšího vývoje; situaci snad nejlépe charakterizují výroky z té doby: *„Nazve-li někdo něco uměním, pak je to umění"* (D. Judd), *„To, co vidíte, je to, co vidíte"* (F. Stella), *„Chci udělat prostor, v němž se vše může stát"* (M. Cunningham), *„Snažím se obdržet ideu a sebe. Nemám rád metaforu a symbolismus"* (J. Waring), *„Představy jsou mrtvé; představujte si!"* (G. Brancourt),

*„Prostředek zprávy je sám zprávou"* (M. McLuhan), *„Když každý je revoluční, revoluce je pryč!"* (D. Judd).

Svět duchovní je však i neodmyslitelně spjat se světem sociálním. Přelom 50. a 60. let je doprovázen vznikem beat generation, revoltou mládeže proti establishmentu, proti válce ve Vietnamu, za sexuální svobodu. Kultura „dětí květin" je ve znamení amerických beatových básníků (Allen Ginsberg: *Kvílení*, 1956) a spisovatelů (Jack Kerouac: *On the Road*, 1957), hudby Beatles (*Love Me Do, Please Please Me, She Loves Me* atd., 1963) a dalších beatových skupin (Byrds, Rolling Stones, Creams), posléze vznikají rockové muzikály (*Hair*, 1967). Jako odraz vzmáhajícího se hnutí černochů v Americe vydává A. Hally knihu *The Autobiography of Malcolm X*, 1965 (v zápětí je Malcolm X zavražděn), kultovní se stává kniha R. Brautigana *Front Fishing in America*,




Allan Kaprow: **Časť z 18 happeningov v 6 častiach / Part from 18 Happenings in 6 Parts.** 1959

1967. Na festivalu v Monterecy 1967 se rodí hvězdy pop music Janis Joplin, Jimi Hendrix a Otis Redding (do tří let všichni umírají). Revolta proti ztrnulosti „vysoké kultury" je deklarována díly R. Venturiho Complexities and Contradictions in Modern Architecture (1966) a S. Sontag Against Interpretation, (1966). Pokračující revoluční vlna má tak opět vzestupnou analytickou fázi; ta vrcholí v r. 1968 sociálními otřesy, např. studentskými bouřemi v Paříži (s heslem „Jsme opět po surrealismu v akcích"). Studenti se bouří i v New Yorku:18. 5. 1970 je na univerzitě *N. Y. Art Strike* (protest proti bombardování Kambodže, účastní se ho na 1500 umělců, spisovatelů a dealerů), 28. 5. na 500 lidí stávkuje v sedě na schodech Metropolitan Museum; obdobné protesty probíhají uvnitř Whitney a Guggenheim Museum a University's Lock Student Centre (toto vystoupení vstupuje do historie jako *The New York Art Strike Against War, Racism, Fascism, Sexism and Repression*, zaznívá zde zvláště protest proti válce ve Vietnamu). Svým způsobem je signifikantní i *Pražské jaro*. Radikalizují se umělecké výstavy: - v Metropolitan Museum of Art je výstava *Harlem on My Mind*, která způsobuje organizované protesty černošských skupin jako je „Černá noc" (viz i pojednání E. Cleaver *Soul in Ice*, 1968) - v témže muzeu končí výstava soch Takise (*Statement of January*) protestem autora a jeho přátel, výstava musí být zavřena; - výstava ve Whitney Museum amerického malířství v prosinci, zahrnující 143 umělců, z toho pouze 8 žen, vyvolává hnutí W. A. R. (Woman Artists in Revolution), později se píseň H. Reddyové *I am woman* stává hymnou hnutí.

Jako hudební protest proti nelidskosti bylo provedeno oratorium *Vor Medúzy*, (1968) - v Chicagu vzniká divadlo *Body Politic* - setkání mládeže je umělecká pouť do Woodstoku na festival *Dny míru, lásky a hudby* - vzniká hnutí Portorikánců (*Puerto Ricans*).

Jestliže tedy roky 1968-1969 jsou obdobím revolučního sociálního kvasu (zájemce o revoltující jevy ve výtvarném umění odkazujeme na práci *Art and Politics* v knize C. Robins: *The Pluralist Era*, Harper and Row, N. Y., 1984), je na druhé straně vrcholným úspěchem lidstva projekt Apollo a vyslání člověka na Měsíc (což - jak bude uvedeno později - se stává mezníkem nové éry člověka: World Age). A opět nastává syntetizující sestupná fáze: vzniká Římský klub (sdružující špičkové vědce, umělce, ale i politiky k vytvoření prognóz

Robert Rauschenberg: **Performance Otvorená partitúra z Deviatich večerov / Open Score z Nine Evenings.** 1966. New York

o vývoji světa), nastává odklon od abstrakce směrem k nové obsahovosti (projevem jsou proudy - i v názorech deklarující vzájemnost - musica nova, nová figurace, nový román atd.), vznikají syntetizující tendence (např. v hudbě od třetího proudu 40. let, t.j. spojení vážné hudby a jazzu) se přechází k fusion music k spojení jazzu a rocku či jazz rocku. Ve vlně je zřejmý i zásah a působení techniky: od konkrétní a elektronické hudby se přichází k hudbě počítačové (computer music - k níž je výtvarná paralela v počítačové grafice: computer graphics), vzniká video art, posléze cybernetic art (syntese počítačové hudby, video artu v tvorbě řízených prostorů a prostředí). Zároveň zaznamenejme vznik nových forem s důrazem na rozvoj v časoprostoru, často s divadelním akcentem (vedle happeningu je to akční hudba, poezie se scénickou akcí atp.). Tyto formy nabývají až obřích dimenzí (např. účast několika tisíc účinkujících i „minimální" opera *Einstein on the Beach* trvá 12 hodin). Sílí proklamovaná apolitičnost či naopak zjevná spoluúčast na politickém dění (viz např. tvorba a aktivita známého divadelního souboru Living Theatre) při využívání až naturalistických scén (*The Brig*, 1963, od Kenneth H. Browna), je i patrné přijímání a asimilace východních filozofií (zen, jóga atp.).

S pozadím všech zmíněných proudů, vyvstává - jak bylo již dříve zmíněno - umění akce či akční umění, představova-

né zvláště v 60. letech formou happeningu, v dalších dekádách, v 70. a 80. letech event a performancemi. Jeho mezinárodní základnou se stává platforma Fluxus, prvotním krédem vyjádření podané nestorem hnutí Allanem Kaprowem: „Happening je asambláž událostí, předváděná či vnímaná ve více časech a místech. Jeho materiální prostředí mohou být vytvářena buď uměle, nebo přebírána z toho, co je po ruce, eventuálně nepatrně pozměněna, také jeho aktivity mohou být vynalézány anebo jsou zcela všední. Happening na rozdíl od jevištní hry se může přihodit v obchodním domě, za jízdy na silnici, pod kupou hadrů, v přítelově kuchyni, a to buď najednou, nebo 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." I další vidy akčního umění přinesly atomické pojetí času (diferencovaného na čas biologický, psychologický, sociologický a kosmický), čas zkušeností a zážitku byl (a je) vztažen ke konkrétním životním situacím, z nichž vychází rekonstrukce významů. (Záznamy akcí tak plnily funkci osobní a společenské paměti.) Hnutí byly i revoltou vůči oficiální kultuře a snahou najít identitu kulturnosti v procesu (až dramatu) vlastní tělesnosti a mysli (v rámci akce). Takovýto charakter měla i první vlna akčního umění v tehdejším Československu 60. let. Zmiňme zvláště skupinu Aktual vedenou Milanem Knížákem (dále zde byli Robert Wittman, Maria Mach, Vít Mach, Soňa Švecová a Jan Trdílek), jejichž spontánní akce (od roku 1964) s krédem „naučit člověka žít" vyústily v založení Klubu Aktual, následně ve vydávání samizdatového časopisu (3 čísla) i hudební skupiny Aktual. Na Slovensku v té době (1965) realizovali HAPPSOC I dvojice autorů Alexe Mlynárčika a Stanislava Filka, jejichž tvorba byla zaujata „sémantickou hrou", aby přes Mlynárčikovo pařížské období v duchu reinterpretací klasických děl (od Restanyho *Superlundu*, 1967; po *Dobrý den, pane Courbet*, 1969) vyústila v *Manifestě o interpretaci ve výtvarném, umění* (1969) a posléze i v akci *Festival sněhu*, 1970 (při Mistrovství světa v lyžování, Vysoké Tatry; Alex Mlynárčik a Miloš Urbásek ve spolupráci s Milanem Adamčiakem a Robertem Cyprichem). Do druhé vlny akčního umění (později v 70. letech) je potřebné zařadit Petra Štemberu (od 1969 zájem o land art, z něhož dále akce *Přenesení kamenů*, 1971; *Spaní na stromě*, 1975 a *Štěpování*, 1975), Karla Milera (od roku 1972 práce s tělem, prostřednictvím gest, pozic a dotýkání, dokumentovaných fotografickými záznamy, byly akcentovány životní situace) a Jana Mlčocha (akcemi jako výstup na horu Kotel, 1974, a zvláště *Zavěšení - velký spánek* byly podnikány útoky na psychické bariéry, roznětkami imaginace byly i *Není návratu*, 1976; *Žebřík, Noc*, 1977; či *Bezplatná noclehárna*, Amsterdam, 1980). Přináleží sem i aktivity Milana Kozelky (akce v přírodě 1973; od 1978 performance; od 1979 soustavně realizace v přírodě s čistě původními motivy, např. série *Kontakty* - psychické performance kontaktu těla s peřejemi, land art *Pohyblivé hroby* - archetypální stavby jako odraz vzpomínek na kontakty s Mikulášem Medkem). Na Slovensku v 70. letech pokračuje přijímání podnětů z venku, je možno zmínit (dle Matuštíka) „adaptované akce" (A. Mlynárčik AAP, 1977; *Metarmofózy*, 1975-1979, a zvláště kolektivní *Mistrovství*

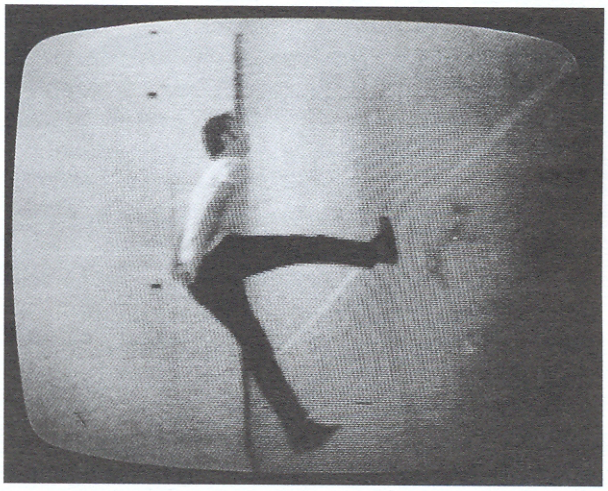
Petr Štembera: **Štepenie / Grafting.** 1975. Praha

*Bratislavy v posunu artefaktu*, iniciované D. Tóthom), některé projekty však spějí i k dotyku čisté sensibility (S. Filko, M. Laky a J. Zavarský: *Bílý prostor*, 1974-1975). Pohled na 60. a 70. léta tak ukáže, že akčním uměním v Českých zemích a na Slovensku se zabývaly jen tytéž vymezené skupiny umělců. Širší rozvoj doznalo akční umění až v letech osmdesátých. Existují však významné rozdíly: zatímco v Čechách byly výstupem víceméně individuální akce soukromé povahy, na Slovensku doznávaly širokého, někdy až masového zapojení diváků, často spoluaktérů dění (P. Meluzin, Artprospekt P.O.P., zejména v Teréně I-V, 1982-1985). Vysvětlení můžeme odvozovat z většího otevření slovenských umělců vůči světu (a zde probíhajícím proměnám vědomí), snad v důsledku menší zakotvenosti v tradici (respektive odkazů tradičního umění). Tak lze i například zodpovědět otázku, kterou jsme si kladli po vytvoření dnes již legendárního *Alba 76*: proč zde účastná slovenská prezentace (od A. Mlynárčika přes S. Filka po J. Zavarského) je svým výrazem oproti českým autorům modernější (a to netoliko technikami, např. vyšším uplatněním tehdy k nám přicházejícího sítotisku atp.).

Akční umění přesahuje i do 90. let a je vlastně přítomné i dnes. Abychom však dospěli k odpovědi vytýčené v úvodu naší rozpravy, musíme se ještě - alespoň v krátkosti - věnovat obecnějšímu pohledu na 70. léta. Již zmíněným vstupem člověka na Měsíc v r. 1969, začíná totiž nová éra lidstva, která bývá označována jako světověk: World Age (datové vročení jako jeden z prvních přiřadil Radim Palouš analogicky k datu Kolumbova objevu Ameriky: přistání člověka k novému světadílu v roce 1492 udává začátek novověku, nyní člověk přistál u nové planety). World Age se vyznačuje neskonalým nárůstem informačních toků, tak zvanou informační explozí,

svět začíná být protkán informačními sítěmi (dnes www. world vide web jako je Internet), které i podnítily základní filozofický princip: potřebu a nutnost plurality nastoupivšího kulturního rámce: postmodernismu (odvíjejícího se od 15. července 1972 v 15.32 hod., data destrukce – vyhození dynamitem – funkcionalistického sídliště v St. Louis, USA; viz Stanley J. Grenz: Úvod do postmodernismu), zcela v duchu sloganu R. Venturiho „Less is a bore" oproti modernistickému krédu Mies van der Roheho „Less is more". Začíná se hovořit nejenom o transavantgardě (uměleckých tendencích, hledajících kořeny v dřívějších směrech, provádějících však svobodnou mixáž nejrůznějších výrazů), ale i o transvědě. Nová éra je doprovázena World Culture (charakterizovanou propojováním různých národních a etnických kultur včetně folku) přinášející nejenom zásadní pluralitu, ale i tezi o rovnoprávnosti kultur a vyčerpanosti estetiky vznešeného, o relativitě hodnot. A tak posléze přichází *New Age* (Nový věk nebo též Nový aeón), široce rozprostřené hnutí se spirituálními a synkretickými rysy, s holistickým viděním světa a proklamací potřeby nového světového řádu. Svět se „vybarvil", ztrácí se hranice mezi obory novou pocitovost, duchovní zvrat deklaruje i filozofie (viz P. Feyerabend: Against Methods – Proti metodám, 1975, sloganem „Anything Goes!"), je popíráno tvrdé dělení věd, vzniká nový náhled, že věda i umění vedou posléze k témuž poznání (F: Capra: Tao of Physics). Pluralitou a syntézou názorů, nauk a věd, vznikají zmíněné transdisciplinární teorie: universální termodynamika (1967, I. Prigogine, viz dílo Nová alliance), teorie katastrof (1973, R. Thom), teorie chaosu (1975, M. Feigenbaum), fraktální geometrie (1977, B. Mandelbrot). Takto od 70. let vzniká nový svět, nová kultura, pod souhrnným označením postmodernismus se začíná projevovat nejdříve v umění: literatuře, hudbě, výtvarném umění a architektuře. Proto i jeho reflexi nejdříve přijala literární teorie (H. Lewin, L. Fiedler, S. Sontag) a výtvarní teoretici (C. Jencks). Poté pojem a jeho obsahový rámec byl zahrnut do sociologie (diskusí postindustriální společnosti, vycházející z přesunu těžiště vzniku národního produktu z výroby do oblasti služeb, zvláště informační oblasti; viz dílo D. Bella) a v roce 1975 do filozofie (viz J. F. Lyotard: *La Condition postmoderne*, 1993). Základní postulát postmodernismu: imperativ plurality, přešel do všech oborů, zde byl postulován a přijat jako nezbytná podmínka. S tím i souvisí zánik meta-příběhů (či velkých příběhů) započatých v osvícenství (dle Lyotarda ztráta důvěry v metanarativitu), z filozofie se vytrácí „archimedovský bod", z něhož by šlo modernisticky „pohnout vesmírem". Vyvstává ironie, skepse k fundamentalismu jedné pravdy, jedné víry, jednoho dobra, jedné krásy. Tak jako se mění vztah k pravdě: *pravda* není absolutní, jediná, je spíše souhrnem dílčích pravd, mění se i význam a postavení pojmu *svoboda*. Svoboda již není poznaná nutnost (jak nám vnucoval marxismus), ale možnost výběru (výběru, za jehož důsledky si však sami neseme zodpovědnost) a tudíž odpovědnosti.

V předchozím podaný rekapitulační náhled na kulturní proměny 20. století nám již umožňuje vrátit se k meritu příspěvku, předznamenanému i jeho názvem. Z chronologie událostí můžeme tak přijmout poukaz na vazbu vyvstání akčního umění se závěrečným obdobím modernismu, pojem „konec" se však váže netoliko k časovému vročení, má i hlubší jádro, poukazující k dalšímu symptomatickému rysu: zvratu modernismu. Mám na mysli to, že akčním uměním došlo k porušení unilineární koncepce umělecké tvorby, která v celém svém předchozím dějinném „vývoji" (zde: vývoj proměn forem, nikoliv podstaty poslání umění) směřovala a spěla k dotyku a postižení jakéhosi vyššího principu (někdy vyjadřováno pojmem „tajemství") života a bytí. Nyní – dle dříve uvedených charakteristik vidů akčního umění – převrat zájmu na bezprostřední prožívání ve vazbě k sociální realitě (společenské situaci) je skutečným historickým zvratem, někdy i rušícím (svým subjektivismem) klasickou tautologii umění. Novou situaci možná lépe pochopíme odskokem do gnozeologie, k filozofickému pohledu na hierarchické utřídění oborů, dle C. P. Snowa na vzájemné postavení „jazyků" (viz Two Cultures and Scientific Revolutions, 1959). Přijatý model má svoji hlubokou logiku v pyramidální, hierarchické struktuře za sebou řazených, či lépe na sobě vrstvených disciplin od „tvrdých" k „měkkým" jazykům v posloupnosti: matematika – fyzika – chemie – biologie – zoologie – antropologie – sociologie – filozofie – umění – teologie – Logos (rozum, řád jako partikule spirituality). Objevná není ani toliko naznačená posloupnost, jako spíše možnost náhledu na postavení jazyků v popisu „světa", v hledání nové jednoty, řádu universa. Jak patrně „nejtvrdším" jazykem je matematika (vynecháme diskusi probíhající mezi filozofy, zda matematika je jazyk, či zda není pouze umělým konstruktem instrumentálního typu), poté následuje fyzika. Již ve vztahu těchto dvou disciplin platí, že nižší jazyk slouží jako popisový nástroj jazyka vyššího: k definici fyzikálních zákonů a dle nich probíhajících dějů se používají matematické modely (rovnice, na jejichž základě se provádí kvantifikovaný výpočet, přičemž však fyzikální děje nejsou totožné s rovnicemi, jde jen o modelování, to jest o redukovaný obraz). Obdobně dále chemie při popise a vysvětlení svých základních zákonitostí se opírá o fyziku (například slučování prvků je osvětlováno na základě valencí, t.j. fyzikální stavby atomů), biologické jevy (to jest chování živé hmoty) se pokoušíme vysvětlovat – přirozeně neúplně – na bázi chemických procesů atd. Z analogického postupu například plyne, že „jazykem" teorie o umění by měla být filozofie,



Bruce Nauman: **Pomalá prechádzka v uhle / Slow Angle Walk (Becket Walk).** 1968

samo umění se rovněž vztahuje vzhůru, k dotyku, k oslovení vyššího řádu, chceme-li: víry, ke slovy jinak nepostižitelného tajemství (viz Hegel: „Umění, náboženství a filozofie se liší jen formou, jejich předmět je tentýž"). Tento cíl, obsahové krédo, byly – vědomě i nevědomě – v podstatě vždy v umění obsaženy od prehistorie (jeskynních kreseb) přes středověk (nejde jen o církevní tematiku, vzpomeňme i na zasvěcování kostelních obrazů, které byly neseny za doprovodu celých komunit přes města do chrámů) po moderní umění (viz krédo Malevičova suprematismu i abstraktního umění směřujícího k vyjádření „čisté esence" blízké k hudbě atp.). Akčním uměním nastává zvrat, namísto „pohledu vzhůru" nastává převrat k „pohledu dolů", místo směřování k řádu zájem se obrací na reálie života, někdy i tonoucího v chaosu, v ne-řádu.

Filozofická diskuse (potažmo hlediska kritiků a historiků) akčního umění proto rovněž převrací s apriorní metodické přístupy, hodnotící kritéria a stanoviska. To je i objasnění „babylonské věže" rozporů a nechápání se během diskuse mezi P. Liškou a J. Ševčíkem: jeden stojí v rámci tradičního pojetí umění, druhý je pohlcen postuláty umění současného. Neboť i ono – nejenom akční umění – převzalo zmíněný převrat směřování, proto i ono – jak jsme mnohdy svědky – svým obsahem často odráží chaos světa, je plné rozporů, násilí a skepse. Takto se proměnou vlastního obsahu modifikuje rámec témat kritického pojímání a rozboru současné tvorby, nastává odklon od tradičních estetických soudů k víceméně sociologickým pohledům a hodnotícím kritériím. Vedle původních aspektů akčního umění (deklarovaných v jejich proklamacích: v úsilí o zkoumání životního prostoru a času, těla, kontextuálních společenských hledisek) tak vyvstává řada dílčích otázek zasluhujících pozornost při diskuze a analýze umění současnosti. Za úvahu stojí například přijmutí témat filozofie jako jsou teze „zkušenost je dána způsobem komunikace" (H. G. Gadamer), anebo „realita se redukuje na spletité zákruty řečových her" (L. Wittgenstein), případně nastala „ztráta nevinnosti", „umění je modus reagování", panuje „nový manýrismus" (U. Ecco) atp. Vzhledem k „sestupu" umění na jistou sociologickou platformu, nosnými tématy by mohly být i aspekty mechanického světa automatů, techniky a společnosti, odraz médií, sociální proměny a proměny konvencí, reflexe spotřební společnosti, otázky menšin, vztahy politiky a moci, terorismu, struktura světa a jeho heterogennost (odtud nejednota diskursu), globalizace. V inovované podobě by bylo záhodno nastolit a diskutovat témata filozofie umění jako jsou rozpory racionality a imaginace, problematika smyslu a významu, proměny vědomí a umění, vyčerpání umění a hranice kýče, nová ikonografie, akcenty zlomkovitosti výrazu a obsahu, fetiše doby a reklama, hierarchie mezi intimním a všeobecným, obraz a fotografie, pojetí originálního díla a reprodukce, polyfunkčnost díla, objev malé reálnosti reality a ztráta věrohodnosti umění, skepse vůči „velkému" umění a podobně.

Předložená studie se pokusila určitým nadhledem nad akčním uměním (potažmo nad uměním současným), naznačit potřebnost posunu jejich nahlížení a hodnocení do obecnějších, přesto však v detailních otázkách propracovanějších rámců. Závěrem snad proto můžeme přijmout jisté stanovisko k dnes tolik pociťované (a již i sporadicky diskutované) krizi současného umění. Osobně se domnívám, že plyne z poukázaného převratu, z toho, že umění se začalo vztahovat spíše k nižším jazykovým vrstvám než k univerzálnímu řádu (čímž se i ztrácí jeho původní, umění vlastní poslání). Navíc mnohdy se projevující nekonzistentnost děl pramení z jejich čirého formalismu, často redukovaného na vid odkazu: díla bývají jen vytrženou citací, ne-li dokonce „citací citací" (J. Derrida), parciálním odkazem na již dřívější umělecké výpovědi, bez vnitřního i vnějšího kontextu, bez komplexity sdělení. Konceptualistická hlediska pak také kategorii „umělecké dílo" někdy převáději do kategorie „nedíla" (pojem od E. Hesse). Navzdory snaze naplnit představy tvorby „otevřeného umění" nenaplňuje se jeho uvažovaný komunikační koncept. Jako východisko se nabízí axiomatický vzor zákona dvojité negace, to jest negace negace: pokus o nový převrat směřování umělecké tvorby, návrat k ideám vztahování se k řádu univerza. Výhonky takovéto renesance původní podstaty umění již vyráží; můžeme je pocítit nejenom například v nové aktualizaci formy obrazu, ale zvláště v obsahu, odrážejícím takto vzrůstající potřebu duchovnosti našeho bytí. Proto věřím, že nová pocitovost doby bude stále silněji promítána i do umění akce.

# Menoslov autorov a zoznam akcií z výstavy

**Použité skratky**

VŠVU – Vysoká škola výtvarných umení v Bratislave
VŠUP – Vysoká škola umělecko-průmyslová v Prahe
AVU – Akademie výtvarných umění v Prahe
AVU – Akadémia výtvarných umení v Budapešti
FAMU – Filmová akademie muzických umění
FFUK – Filozofická fakulta Univerzity Komenského
FVU VUT – Fakulta výtvarného umění Vysoké učení technické
SŠUP – Stredná škola umeleckého priemyslu v Bratislave
SPŠE – Stredná priemyslená škola elektrotechnická
SPŠG – Stredná priemyselná škola grafická
ŠÚV – Škola úžitkového výtvarníctva J. Vydru
SVŠT – Slovenská vysoká škola technická v Bratislave
VŠE – Vysoká škola ekonomická

Poznámka: ak nie je uvedený autor fotografie, pochádza dielo z archívu autora

**MILAN ADAMČIAK**

*Nar. 1946 (Ružomberok). 1963–1968 – štúdium na Konzervatóriu v Žiline, 1968–1973 – štúdium na Filozofickej fakulte UK v Bratislave, odbor hudobná veda. Žije v Bratislave.*

1. a / and R. Cyprich: Prvý večer Novej hudby / The First Evening of New Music. 1969. Ružomberok
2. a / and R. Cyprichom: Vodná hudba / Aquatic Music. 1969. Bratislava. Photo: Juraj Bartoš.
3. Milan Adamčiak: Homage to Otto Piene. 1970
4. s / with A. Mlynárčik: Pax et Gaudium. Ružomberok. 1970
5. a / and J. Revallo: Ensemble Comp. Duo. 1969. Smolenice

**PETER BARTOŠ**

*Nar. 1938 (Praha). 1956–1960 – štúdium na SŠUP. 1960–1966 – štúdium na VŠVU. Žije na rozličných miestach v SR i ČR.*

6. Rozptyl čierneho rastra v snehu / Dispersion of Chalk Raster in Snow. 1969. Bratislava
7. Rozptyl kriedového rastra / Dispersion of Chalk Raster. 1969
8. Akcia na výstave Saloonik /Action in Saloonik Exhibition. 1969. Bratislava
9. Činnosť snehu vo vzduchu a na zemi / Activity of Snow in the Air and on the Ground. 1969
10. Liatie čiernych zásahov / Pouring Black Interventions. 1969.
11. Činnosť v piesku a blate /Activity in Sand and Mud. 1970. Dunajský ostrov / Danube Island – Bratislava
12. Nič, bod, posun. Pokračovanie prvodotyku / Nothing, Point, Shift. Continuation of Primary Touch. 1969. Bratislava
13. Roztápajúci sa žltý, červený a modrý ľad / Melting Yelow, Red and Blue Ice. 1970.
14. Činnosť s hmotou Balnea a Pieta stromom / Activity with Balnea Mud and Piety to Trees. 1970. Bratislava
15. Koncentrácia hmoty / Concentration of Mass. 1970
16. Plagáty a plagiáty / Posters and Plagiaristic Posters. 1978. Bratislava. Photo: V. Havrilla
17. Vypúšťanie holubov na slobodu / Releasing Pigeons to Freedom. 1978. Medzinárodný festival akčného umenia I AM / International Festival of Action Art I AM. Gallery Remont, Varšava
18. Pasenie ovečky / Grazing a Sheep 1979. Bratislava

**JURAJ BARTUSZ**

*Nar. 1933 (Kamenín). 1954–1958 – štúdium na VŠUP, 1958–1961 – štúdium na AVU v Prahe. Pedagogický činný, profesor na VŠVU (od 1990) a VŠT v Košiciach (od 1999). Žije v Košiciach a v Prešove.*

19. a / and V. Popovič, J. Kornucik: Kondičné dni vo Vlkovej / Days of Physical Condition in Vlková. 1971
20. Úradné potvrdenie / Official Confirmation. 1971. Photo: A. Janoušek
21. Tak a choď! / Just Go! 1973. Photo: G. Kladek
22. a / and G. Kladek, B. Juhász: Stupne pre víťaza / Platform for Winners. 1974
23. Lámanie cez kameň / Breaking through the Stone I – III. 1976
24. Súkromné CO cvičenie / Private Civil Defence Exercise. 1982. Photo: Z. Smieško
25. Únik priateľa I. D. / Escape of My Friend I. D. 1983. Photo: G. Kladek
26. Vydrická brána / The Gate of Vydrica. 1984
27. Blatovisko pre každého / Mud for Everyone. 1985. Photo: Z. Prokop
28. Modré a bílé... / Blue and White... 1989. Košice

**JÁN BUDAJ**

*Nar. 1952 (Bratislava). Pôsobil ako ochranár, fotograf, akcionista. Žije v Bratislave.*

29. Obed / Lunch I. 1978. Bratislava
30. Obed / Lunch II. 1978. Bratislava
31. a / and Dočasná spoločnosť intenzívneho prežívania / Temporary Society of Intense Experiencing: Týždeň fiktívnej kultúry / Week of Fictitious Culture. 1979. Bratislava

32. a / and Dočasná spoločnosť intenzívneho prežívania / Temporary Society of Intense Experiencing: Týždeň pouličného divadla / Week of Street Theatre. 1979. Bratislava. Photo: Ľ. Ďurček
33. Pouličná akcia s divadlom Labyrint / Street Action with the Theatre Labyrinth. 1979. Bratislava
34. Červené tribúny / Red Stands. 1980. Bratislava

**ROBERT CYPRICH**

*Nar. 1951 (Levoča), zom. 1996 (Praha). 1970–1974 – FFUK v Bratislave (štúdium neukončené). Hudobník, výtvarník, teoretik. Spočiatku spolupracoval s M. Adamčiakom – pozri: Milan Adamčiak*

35. s / with B. Jančia a E. Brikcius: Čas slnka / Time of the Sun. 1969
36. a /and E. Andersenom a K. Pedersenom: Manifestácia Porno '70 / Manifestation Porno '70. 1970. Kodaň
37. Ladislav Faga. 1979. Čutkovská dolina na hore Šťastlivá
38. Ex-tenzia / Ex-tension. 1980. Divadielko / Theatre Roland, Bratislava. Photo: J. Budaj
39. Účasť na akcii / Participation in the action of A. Mlynárčik: Deň radosti. Keby všetky vlaky sveta... / A Day of Joy. If All the Trains in the World... 1971. Zakamenné

**ĽUBOMÍR ĎURČEK**

*Nar. 1948 (Bratislava). 1967–1973 – štúdium na VŠVU. Žije v Bratislave.*

40. Geometrický priestor/ Geometrical Space. 1975. Bratislava
41. Demonštrácia / Demonstration. 1977
42. Horizontálny a vertikálny pohyb – Transfigurácia / Horizontal and Vertical Movement – Transfiguration. 1979. Bratislava. Photo: J. Budaj
43. Priehrada (pouličná akcia) / Barrier (street action). 1979. Bratislava. Photo: V. Havrilla
44. Aureola (pouličná akcia) / Aureola (street action). 1979. Bratislava. Photo: V. Havrilla
45. Rezonancie – schéma pouličných akcií / Resonance – the scheme of street actions. 1979
46. Návštevník / Visitor. 1980
47. Prijímanie I – III. Stotožnenie / Acceptance I – III. Identification. 1980. Bratislava
48. Akcia / Action. 1982. Bratislava. Somárska lúka
49. Posolstvo / Message IV. 1982. Bratislava
50. NFRMC. Informácia... o rukách a ľuďoch / Information... about Hands and People. 1982. Film
51. Domov / Home. 1983. Železná studienka, Bratislava. Film
52. Pieninský hieroglyf / Pieniny Hieroglyph. 1990

**STANO FILKO**

*Nar. 1937 (Veľká Hradná). 1960–1965 – štúdium na VŠVU. Žije v Bratislave.*

53. Katedrála humanizmu / Cathedral of Humanism. 1968
54. Univerzálne prostredie / Universal Environment. 1966–1967
55. Poézia o priestore a kozme / Poetry about Space and the Cosmos. 1967
56. Obydlie súčasnosti a skutočnosti / Dwelling of the Present and Reality. 1967
57. Izba lásky / Room of Love. 1967

**VLADIMÍR HAVRILLA**

*Nar. 1943 (Bratislava). 1962–1968 – štúdium na VŠVU. Žije v Bratislave.*

58. Plávajúci objekt / Floating Object. 1978. Photo: Ľ. Lauffová
59. Bratislavské mačičky a iný underground / Bratislava Chicks and Other Underground. 1982. Bratislava
60. Druhá strana platne / The Reverse of an LP Record. 1981. Bratislava
61. Nikodémova otázka / Nicodemus' Question. 1979
62. Undergroundové filmy / Underground Films. 1973–1989

**IVAN HRMO**

*Nar. 1951 (Žiar nad Hronom). 1969–1971 – štúdium na Prírodovedeckej fakulte UK v Bratislave, 1972–1978 – štúdium na VŠVU.*

63. Cesta námesačných / Somnambulists' Path. 1981
64. Izolácia zmyslov / Isolation of Senses. 1988. Photo: K. Klatt

**VILIAM JAKUBÍK**

*Nar. 1945 (Varín pri Žiline). 1960–1964 – štúdium na SŠUP. 1964–1970 – štúdium na VŠVU. 1978 sa odmlčal a v r. 1980 emigroval. Žije v San Franciscu, USA.*

Kolektív / Teamwork: Viliam Jakubík, Vladimír Kordoš, Marián Mudroch:

65. Pocta Lichtensteinovi / Homage to Lichtenstein. 1970. Photo: J. Bartoš
66. Upravený záhon / Arranged Flowerbed, 1970. Bratislava. Photo: J. Bartoš
67. Czechoslovakia. 1970. Photo: J. Bartoš

**JÓZSEF R. JUHÁSZ**

*Nar. 1963 (Kéménde, Maďarsko). 1978–1982 – štúdium na SPŠE v Nových Zámkoch. Zakladajúci člen Studia erté. Žije v Nových Zámkoch.*

68. Na rovnakom mieste / In the Same Place. IV. 1988. 1. Medzinárodný festival experimentálneho umenia / International Festival of Experimental Art. Nové Zámky
69. Kontraverzia / Controversy 1989. Nová Stráž

**PETER KALMUS**

*Nar. 1953 (Piešťany). 1972–1973 – štúdium na VŠT v Košiciach, 2000–2001 VUT – Fakulta výtvarných umění v Brne. Žije v Košiciach.*

70. Živé stromy / Living Trees . 1972. Olomouc
71. s / with A. Bartuszová: Action Sgrafito. 1987. UND, Prešov
72. a / and K. Varga: Plavba československým morom / Sailing the Czechoslovak Sea. 1985. Košice

**IGOR KALNÝ**

*Nar. 1957 (Trenčín), zom. 1987 (Bratislava). 1972–1976 – štúdium na SPŠG v Bratislave.*

73. Obkresľovanie vlastného tela / Tracing One's Own Body. 1987
74. Akčné rituálne kresby / Action Ritual Drawings. I – IV. 1986. Majetok / Property of SNG, Bratislava
75. Záznamy z akcií z rokov 1979–1983 / Records of Actions from 1979–1983

**MICHAL KERN**

*Nar. 1938 (Žilina), zom. 1994 na následky úrazu (Liptovský Mikuláš – Močiare). 1956–1962 – štúdium na VŠVU. Žil v Liptovskom Mikuláši – Močiaroch.*

76. Hra s kockami / Play with Cubes. 1975. Liptovský Mikuláš – Močiare.
77. Priestor, ktorý si vytváram všade a zo všetkého, čo ma obklopuje / Space I Create Everywhere and from Everything Surrounding Me. 1979. Liptovský Mikuláš – Močiare
78. Hľadanie obrazu I – III. Meditácia s Malevičom / Searching for Picture I – III. Meditation with Malevich. 1980. Liptovský Mikuláš – Močiare
79. Prvý sneh, prvý dotyk, prvá stopa / First Snow, First Touch, First Print. 1983. Liptovský Mikuláš – Močiare
80. – 82. Vymedzovanie priestoru / Treading the Space I – III. 1984. Majetok Galérie P. M. Bohúňa Liptovský Mikuláš

**JÚLIUS KOLLER**

*Nar. 1939 (Piešťany). 1954–1958 – štúdium na SŠUP. 1959–1965 – štúdium na VŠVU. Žije v Bratislave.*

83. Hra Antihappening / Play Antihappening. 1967
84. Časopriestorové vymedzenie psychofyzickej činnosti matérie / Time and Space Definition of Psycho-physical Activity of Matter (Tennis) 1968. Bratislava – Petržalka
85. Ping-pong klub J. K. /J. K. – Table Tennis Club U.F.O. 1970. Bratislava
86. Univerzálna Fyzkultúrna Operácia Útočná / Universal Physical Culture Operation. Atttacking. U.F.O. 1970. Klobučnícka Street in Bratislava
87. U.F.O.-Naut J. K. 1970
88. Univerzálne futurologické observatórium / Universal Futurologist Observatory U.F.O. 1971
89. Univerzálna funkčná odbornosť / Universal Functional Expertise U.F.O. 1976
90. Univerzálny futurologický otáznik / Universal Futurologist Question Mark U.F.O. 1978
91. Akt zostupovania MD100 / Act of Descending MD100. 1979. Slovenský Raj
92. Univerzálne Futurologické O-púšťanie obrazu / Universal Futurologist Releasing of the Picture U.F.O. 1979. Čunovo
93. Inhalácia / Inhalation U.F.O. 1980. Praha (realizácia / realisation: R. Cyprich, T. Petřivý)
94. Teória versus Prax / Theory versus Practice U.F.O. 1980
95. Nivelizácia / Levelling. U.F.O. 1980
96. Horizontálnik / Horizontal Man (Mimesis). U.F.O. 1981
97. U.F.O. expedícia / U.F.O. Expedition. 1982. Bratislava – Devínska Nová Ves.
98. Obetovanie / Sacrifice U.F.O. 1983. Bratislava
99. Jubilejná kultúrna situácia – MD 100 / 100. výročie M. Duchampa / (100th Anniversary of M. Duchamp. 1987
100. (s / with Ľ. Ďurček) Príznačná kultúrna situácia / Typical Cultural Situation U.F.O. 1988. Modrý Kameň
101. Nová kultúrna situácia / New Cultural Situation U.F.O. 1988. Nové Zámky
102. Kultová kultúrna situácia / Cult Cultural Situation U.F.O. 1988. Ducové pri Moravanoch nad Váhom

**VLADIMÍR KORDOŠ**

*Nar. 1945 (Nemecká Ľupča). 1960–1964 – štúdium na SŠUP (R. Fila). 1965–1971 – štúdium na VŠVU, oddelenie sklo v architektúre. Pedagogicky pôsobí na ŠÚV J. Vydru v Bratislave, kde aj žije.*

103. Autoportrét / Self-portrait. 1976
104. Spúšťanie nite / Descent of the Fibre. 1979
105. Návrat strateného syna podľa Rembrandta / Return of Prodigal Son after Rembrandt. 1980. Photo: J. Krížik
106. Aténska škola / The School of Athens. 1981
107. P. F. 1982
108. Salome. 1983
109. Hostina / Banquet. 1983
110. Hra s tieňom / Playing with the Shadow. 1984
111. Otrok / Slave. 1985
112. Performance pre Rudolfa Filu / Performance for Rudolf Fila. 1985
113. Jánošík. 1985
114. Pocta Daliborovi Chartnému / Homage to Dalibor Chatrný. 1985
115. Pocta F. X. Messerschmidtovi / Homage to F. X. Messerschmidt. 1988
116. Pálenie vlastného tieňa / Burning of One's Own Shadow. 1985
117. Spojenie živlov / Integrations of Elements. 1987.

**VLADIMÍR KORDOŠ, MATEJ KRÉN**

118. Pocta R. Filovi. Interpretácia Goyovej Maje / Homage R. Fila. Interpretation of Goya's Maja. 1982
119. Veď človek nie je blázon, aby zmokol... / Man is not a Fool to Get Soaked... 1983
120. Na motív / Searching for a Motif. 1983
121. Orfeovo zúfalstvo / Orpheus' Despair. 1984
122. Záznamy v teréne / Records in Terrain. 1984. Photo: Ľ. Lauffová

**MATEJ KRÉN**

*Nar. 1958 (Trenčín). 1977–1985 – štúdium na AVU v Prahe, kde aj žije.*

123. Manipulácia s vyrezaným tieňom / Manipulation with Bisected Shadow. 1984

**OTIS LAUBERT**

*Nar. 1946 (Valaská). 1961–1965 – štúdium na SŠUP. Žije v Bratislave.*

124. Šaman – Interpretácia predkolumbijskej sochy / Shaman – Interpretation of the pre-Columbian Sculpture. 1988

**ĽUBA LAUFFOVÁ**

Nar. 1949 (Bratislava). 1971–1976 – štúdium na FAMU v Prahe. Žije v Bratislave.

125. Akt vo vode / Act in the Water. 1979. Bratislava
126. Tanec / Dance. 1986. Bratislava

**RADISLAV MATUŠTÍK**

*Nar. 1929 (Čejč). 1949–1950 štúdium na FFUK v Prahe, 1950–1953 – štúdium na FFUK v Bratislave. Teoretik umenia. V rokoch 1953–1973 a 1991–1994 pedagogicky pôsobil na katedre dejín umenia FFUK v Bratislave, kde aj žije.*

127. BAHAMA (Breier Pavol, Horváth Peter, Matuštík Radislav): Odhalenie na Kupeckého ulici 13 / Disclosure at 13 Kupeckého Street. 1978. Bratislava. Photo: P. Breier
128. Crossing. 1981. Devínska Nová Ves. Photo. P. Breier
129. Staking of the Claim. 1982. Borinka – Bratislava. Photo: R. Matuštík, P. Meluzin
130. I. Občiansky C/K obrad / 1st Civil C/K Wedding. 1982. Záhorská Bystrica. Photo: P. Breier

**PETER MELUZIN**

*Nar. 1947 (Bratislava). 1965–1968 – štúdium na SVŠT. 1968–1970 – štúdium na FFUK v Bratislave. 1970–1976 – štúdium na VŠVU. Od r. 1991 pedagogicky pôsobí na ŠUV J. Vydru v Bratislave, kde aj žije.*

131. R. Mutt-ácia / R. Mutt-ation. 1980. Bratislava
132. UFOtbal / UFO-otbal. 1981. Bratislava
133. Pokus o pracovnú analýzu vlastného tieňa / Attempt at a Work Analysis of one's Own Shadow. 1982. Bratislava – Dúbravka
134. Aplikácia termografickej metódy... / Application of Thermographic Method. 1982
135. s / with R. Matuštík: Čo robia asi naši teraz... / What might our Relatives be Doing Right Now... 1982. Bratislava
136. Perníková chalúpka / Gingerbread Cottage. 1983. Bratislava
137. Sitting Bull zo série Čierne diery / from the series Black Holes. 1984
138. Koincidencia / Coincidence. 1983. Bratislava
139. Jadrolínia 1985–1987. Juhoslávia
140. Z novej tvorby / From New Production. 1988. Photo: Ľ. Stacho
141. F-Luxus. 1980. Bratislava
142. Event-ualita / Event-uality. 1981
143. Art Tady. 1981
144. Orgován / Lilac. 1985. Bratislava
145. Dereše. 1985.
146. Pohreb Terénu / Burial of Terrain. 1985. Bratislava
147. Hostina / Feast. 1986
148. Sarkofág / Sarcophagus. 1988. Bratislava
149. L.E.F. 1986
150. Obratník PKO-OKP / The Tropic of PKO-OKP. 1986. Bratislava

**ALEX MLYNÁRČIK**

*Nar. 1934 (Žilina). 1959–1965 – štúdium na VŠVU v Bratislave (z toho 1963–1964 na AVU v Prahe). Žije v Žiline.*

151. Prezentácia akčnej fotodokumentácie formou monografickej publikácie / Presentation of action photodocumentation in the monograph: Pierre Restany: Inde. Alex Mlynárčik. Bratislava 1995

**MARIÁN MUDROCH**

*Nar. 1945 (Bratislava). 1961–1965 SŠUP (R. Fila). 1965–1971 – štúdium na VŠVU, oddelenie sklo v architektúre. Pedagogicky pôsobí na ŠÚV J. Vydru v Bratislave, kde aj žije.*

152. Upriamte pozornosť na komíny domu / Pay Attention to House Chimneys. 1970. Bratislava
153. Masky / Masks. 1970. Bratislava – Koliba

**MICHAL MURIN**

*Nar. 1963 (Prešov). 1981–1985 – štúdium na VŠE v Bratislave. Od r. 1999 poslucháč magisterského štúdia (odbor intermédiá) na FVU VUT v Brne. Žije v Bratislave.*

154. Pohybové sóla – Svetlo, Slnko, Vzduch / Movement Solos – Light, Sun and Air. 1987
155. s / with E. Šefčáková: Dlaždice pre Európu. Performance na výstave Pamiatky a súčasnosť / Flagstones for Europe. Performance at the exhibition Monuments and the Present. 1987. Bratislava. Photo: A. Sládek, A. Bán
156. Vták a vietor / Bird and Wind. Homage to Stockhausen. Sovinec. 1988. Photo: Ľ. Groh a Ľ. Stacho
157. Biela performance. Noc kúzelníkov / White Performance. Night of Magicians. 1988. Prešov. Photo: Š. Potočňák
158. Z festivalu Malý veľký tresk / From the Festival Small Big Bang. 1989. Bratislava. Photo: P. Pecha
159. a / and Spoločnosť pre šírenie a pestovanie patafyziky na Slovensku a na iných svetoch. / Society for Spreading and Cultivating Pataphysics in Slovakia and Other Worlds: Mašina na miškovanie mozgov / Brainwashing Machine. 1989. Trnava. Photo: P. Pecha
160. Visual Composition. 1989. Dog Beach. Leighton, Austrália. Photo: J. Austin

**TOMÁŠ PETŘIVÝ**

*Nar. 1953, zom. 1986 (Bratislava). Štúdium na FAMU v Prahe (nedokončené).*

161. Pokus o dohovor / Attempt for Agreement. 1980

**VLADIMÍR POPOVIČ**

Nar. 1939 (Vysoká nad Uhom, okr. Čadca). 1955–1959 – štúdium na SŠUP 1959–1965 – štúdium na VŠVU. Žije v Bratislave.

162. Akcia pre štyri oči I – II.: Zrodenie z hlavy Diovej / Action for Four Eyes I – II: Origin from the Head of Zeus. 1965. Photo: Vyjidak
163. Akcia pre štyri oči III – V. Papierová architektúra / Action for Four Eyes III–V. Paper Architecture. 1966
164. Ego-oltár / Ego-Altar I – II. 1966. Photo: M. Milo
165. Akcia pominuteľnosti / Oheň všetko čistí... E/ phemerality Action / Fire Purifies Everything... 1967. Photo: M. Milo
166. Utopená panna vo Váhu / Drowned Virgin in the River Váh I – II. 1966. Photo: M. Milo
167. Privlastnenie – Stotožnenie / Appropriation – Identification. 1976
168. Identifikácia pod znamením / Identification under the Sign. 1982

**IVAN POPOVIČ**

*Nar. 1944 (Bánovce nad Ondavou). Štúdium – SŠUP v Košiciach. Literát, karikaturista, ilustrátor. Žije v Bratislave.*

169. Vinobranie / Vintage. 1966

**P.O.P. (Artprospekt P.O.P.)**
**LADISLAV PAGÁČ – VIKTOR ORAVEC – MILAN PAGÁČ**

*Ladislav Pagáč, nar. 1949 (Bohunice).*
*1970–1977 – štúdium na VŠVU.*
*Viktor Oravec, nar. 1960 (Žilina).*
*1979–1985 – štúdium na VŠVU.*
*Milan Pagáč, nar. 1960 (Trenčianske Teplice).*
*1979–1985 – štúdium na VŠVU.*

Od r. 1979 Artprospekt P.O.P.
170. Kocka / Cube. 1979. Bratislava
171. Kukla / Cocoon. 1979. Borinka
172. Spiral I–II. 1980. Bratislava
173. Ikaros / Icaros. 1980. Bratislava
174. Prométheus / Prometheus . 1980. Bratislava – Sandberg
175. Havran / The Raven. 1980. Bratislava
176. Nivelácia 29 / Levelling 29. 1980. Bratislava
177. Grafikon / Graph. 1981. Ľubietová
178. Chameleon. 1981. Vršatec
179. Daring. 1981. Ľubietová
180. Zasex. 1981. Ľubietová
181. Alica. 1981. Bratislava
182. Oktoru-rutoko. 1981. Ľubietová
183. Prenos / Transfer. 1982. Bratislava
184. O zem, o trávy, o skaly... / On the Ground, on the Grass, on the Rocks... 1982. Pruské, Lom nad Rimavicou, Červený Kameň. 1982
185. Skrčenec / Figure in Crouching Position. 1982. Váh – Ilava
186. Rotor. 1982.
187. Vodnár / Aquarius. 1982.
188. Regi. 1982. Bratislava
189. Sebastian. 1982. Bratislava
190. Údernici / Shock-workers. 1982. Bratislava
191. P. F. 1982. Bratislava
192. Slnko / Sun. 1983. Oravská priehrada
193. Koreň / Root. 1983. Oravská priehrada
194. Rotor. 1984. Oravská priehrada
195. Ka-zi-mi-r. 1984. Bratislava
196. Výsluch / Interrogation. 1985/25. Bratislava
197. O. K. FLY. 1985. Bratislava

**PETER RÓNAI**

*Nar. 1953 (Budapešť). 1970–1974 – štúdium na VŠVU (maľba), 1974–1976 – štúdium na AVU v Budapešti (maľba, grafika). Žije v Bratislave.*

198. Čierna diera / Black Hole. 2. Medzinárodný festival experimentálneho umenia / 2nd International Festival of Experimental Art. 1989. Nové Zámky

**RUDOLF SIKORA**

*Nar. 1946 (Žilina). 1963–1969 – štúdium na VŠVU. V r. 1992 bol menovaný profesorom, pedagogicky pôsobí na VŠVU v Bratislave, kde aj žije.*

199. Z mesta von / Away from the City. 1970
200. Cyklus Dotyky – Osud naopak / Cycle Touches – Destiny the Other Way Round. 1980. Photo: P. Breier
201. s / with G. Hošovský, M. Novák: Dotyky / Touches. 1988. Akcia z Festivalu Studio Erté. Nové Zámky

**LADISLAV SNOPKO, MARTIN BÚTORA**

202. s / with J. Budaj: Hello Europe! 1989. Bratislava – Hainburg. Photo: M. Marenčin

**ĽUBO STACHO**

*Nar. 1953 (Handlová). 1971–1976 – štúdium na Stavebnej fakulte SVŠT v Bratislave, 1979–1984 – štúdium na katedre fotografie FAMU v Prahe. Je docentom na VŠVU v Bratislave, kde aj žije.*

203. s / with P. Rónai: Pridajte ruku / Add a Hand. 1989. Bratislava

**STUDIO ERTÉ**

204. Dokumentácia z medzinárodných festivalov experimentálneho umenia v Nových Zámkoch / Documentation from the International Festivals of Experimental Art in Nové Zámky. 1988–1989

**JIRKO ŠŤASTNÝ**

205. Happening pod Bratislavským hradom / Happening below Bratislava Castle. (Kolektív autorov / Teamwork). 1966

**IVAN ŠTĚPÁN**

*Nar. 1937 (Bratislava), zom. 1986 (Bratislava). 1951–1955 – štúdium na SŠUP v Bratislave.*

206. Hmatové štúdio / Touch Studio. 1970
207. Priehľady pre zorné uhly / Viewing Angles. 1970

**DEZIDER TÓTH**

*Nar. 1947 (Výčapy – Opatovce, okr. Nitra). 1962–1966 – štúdiumna SŠUP (R. Fila), 1966–1972 – štúdium na VŠVU. Žije v Bratislave.*

208. 10. výročie divadla Pomimo, divadla po Einsteinovi / 10th Anniversary of Theatre Pomimo, Theatre after Einstein. 1977. Bratislava
209. Športový rybolov / Angling. 1971
210. Sláčiky pre Petra Ondreičku / Strings for Peter Ondreička. 1971
211. Koan II. 1977
212. Dychovky / Blow Bands I. 1978
213. Dychovky / Blow Bands II. 1978
214. Stopa / Footprint. 1979
215. Transfer. 1980
216. Nuit Argillienne. Homage to Lumière. 1980. Bratislava – Lamač
217. 14 zastavení / 14 Stoppings. 1982. Bratislava (Trasa Červený most – Horáreň Kačín pri Bratislave)
218. Púť k milosrdným putám / Pilgrimage to Merciful Yoke. 1984. Železná Studienka, Bratislava
219. Daflorácia. 1984. Bratislava
220. Invokácia mŕtvym jazykom / Invocation by the Dead Language. 1989
221. Konfekcia pre básnika / Ready-made Clothes for a Poet. 1982. Bratislava
222. Meditácia z bodu / Meditation from the Point. 1982
223. Leť! / Fly! 1987. Štramberk

**MILOŠ URBÁSEK**

*Nar. 1932 (Ostrava – Zábřeh, ČR), zom. 1988 (Drábsko, ČR). 1958–1964 – štúdium na VŠVU. Žil v Bratislave.*

224. Posolstvo / Message. 1970. Poprad. Participácia na akcii / participation in A. Mlynárčik's action
225. Homage to Niki de Saint Phalle. Festival snehu / Festival of Snow. 1970. Vysoké Tatry
226. s / with A. Mlynárčik: Grafikon / Graph. 1970. Hodonín

**JANA ŽELIBSKÁ**

*Nar. 1941 (Olomouc, ČR). 1959–1966 – štúdium na VŠVU. Žije v Bratislave.*

227. Hrajúci dar / A Playing Present. 1969. Bratislava
228. Snúbenie jari / Betrothal of Spring. 1970. Dolné Orešany
229. Morský pozdrav / Sea Greeting. 1970. Juhoslávia
230. Stanica /Railway station „U Želibáčky". Účasť na / Participation in: A. Mlynárčik: Deň radosti. Keby všetky vlaky sveta... / A Day of Joy. If All the Trains in the World... 1971. Zakamenné
231. Cena Najkrajšiemu koňovi / Prize for the Best Horse. Účasť na / Participation in: A. Mlynárčik: Memoriál Edgara Degasa / Memorial to Edgar Degas. 1971. Liptovský Mikuláš
232. Príhoda na brehu jazera / Event on the Shore of a Lake. 1977. Čunovo
233. Malá módna prehliadka / Small Fashion Show. 1980. Bratislava
234. Premeny / Metamorphoses II. 1982. Borinka

# Výber z bibliografie


**Zahraničné publikácie a články**

ATKINS, R.: Art Speak. A Guide to Contemporary Ideas, Movement and Buzzwords. New York 1990.
AUE, W.: P. C. A. Projecte. Concepte. Actionen. Kolín 1971.
BATTCOCK, G. - NICKAS, R.: Art in Performance. A Critical Anthology. New York 1984.
BEKE, L.: Conceptual Tendencies in Eastern European Art. In: Global Conceptualism. Points of Origin, 1950s-1980s. New York 1999.
BÉNAMOU, G.: L'Art aujourd'hui en Tchécoslovaquie. Paríž 1979.
CLAUS, J.: Kunst Heute. Personen, Analysen, Dokumente. Rheinbeck bei Hamburg 1965.
ELIADE, M.: Mýtus o věčném návratu. Praha 1993.
FRANCBLIN, C.: Les Nouveaux realistes. Paríž 1997.
GEHLEN, A.: Duch ve světě techniky. Praha 1972.
GOLDBERG, R.: Performance Art. From Futurism to the Present. Londýn 1993.
GRAY, C.: The Great Experiment. Russian Art 1863-1922. Londýn 1962.
GROH, K.: Aktuelle Kunst aus Osteuropa. Kolín 1972.
GRÜTERICH, M.: Performance - Musik - Demonstration. Kunstforum International I, Bd. 13, 1975, s. 131.
BARBER, B.: The Social performer., Performance Art, Nr. 4, 1980.
HENDRICKS, F.: Fluxus Codex. New York 1988.
Herder Lexikon der Kunst. Freiburg / Breisgau / Kolín 1989.
HOFFMANN, J.: Destructionkunst. Der Mythos der Zerstörung in der Kunst der frühen sechziger Jahre. Mníchov 1995.
HUIZINGA, J.: Homo ludens. O původu kultury ve hře. Praha 1971.
CHALUPECKÝ: J.: Umění dnes. Praha 1966.
CHALUPECKÝ, J.: Na hranicích umění. Praha 1990.
JAPPE, E.: Performance, Ritual, Proces, Handbuch der Aktion-kunst in Europa. Mníchov 1993.
KAPROW, A.: Assamblage, Environments and Happenings. New York 1966.
KNABB, K.: Situationist International Anthology. California 1989.
KNÍŽÁK, M.: 1995-1964 (názory). Vetus Via, Brno 1996.
KRAUSS, R. E.: The Originality of the Avant-garde and Other Modernists Myths. Cambridge Massachussetts 1986, s. 206-207.
LÉVI-STRAUSS, C.: Štrukturálna antropológia I - II. Bratislava 2000.
LIPPARD, L. L.: The Lure of the Local. Senses of Place in a multicentered Society. New York 1997.
LIPPARD, L. L.: Six Years of Dematerialisation of the Art Object from 1966 to 1972. Londýn 1997.
LOBACH, P.: Junge Tschechoslowakische Künstler. Kat. výst. Bielefeld. Nov. - dec. 1971.
LUCIE-SMITH, E.: Art in the Seventies. Oxford 1983.
LUCIE-SMITH, E.: Art Today. Praha 1996.
Minimal and Earth and Concept Art. Ed. K. SRP. I. diel. Jazzpetit, Praha 1982.
MORGAN, R. C.: Commentaries on the New Media Arts. Pasadena1992.
MORGANOVÁ, P.: Akční umění. Praha 1999.
OHFF, H.: Anti-Kunst. Düsseldorf 1973.
RESTANY, P.: L'autre face de l' art. Paríž 1979.
REZEK, P.: Tělo, věc a skutečnost v současném umění. Jazzpetit, Praha 1982.
Rozhovory s Beuysem. Praha 1999. Texty: V. Jirousová, G. Nennig a i..
RUSH, M.: New Media in Late 20-th Century Art. New York 1999.
SANDLER, I.: Art of the Postmodern Era. From the Late 1960s to the Early 1990s. New York 1996, s. 547.
SRP, K.: Karel Miller, Petr Štembera, Jan Mlčoch. 1970-1980. Galerie hlavního města Prahy 1998.
Výtvarné umění. Výkladový slovník. Praha 1997.
WEICHARDT, J.: Kunst in Sozialistischen Staaten. Oldenburg 1980.
Westkunst - Ostkunst. Absorderung der Integration? Materialien zu einer neuen Standortbestimmung. Hrsg. T. STRAUSS. München 1991.
ZHOŘ, I.: Proměny soudobého výtvarného umění. Praha 1992.
ZHOŘ, I. - HORÁČEK, R. - HAVLÍK, V.: Akční tvorba. Olomouc 1991.

**Publikácie o slovenskom umení**

GERŽOVÁ, J. - HRUBANIČOVÁ, I.: Kľúčové termíny výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia. Bratislava 1998.
MATUŠTÍK, R. a kol.: Nové slovenské výtvarné umenie. Nástup 1957. Nástup 1961. Bratislava 1969.
MATUŠTÍK, R.: ... predtým. Prekročenie hraníc. 1964-1971. PGU, Žilina 1994.
Očami X. Desať autorov o súčasnom slovenskom výtvarnom umení. Ed. Z. BARTOŠOVÁ. Bratislava 1996.
MATUŠTÍK, R.: Terén. Alternatívne akčné zoskupenie 1982-1987. Bratislava 2000.
1. OTVORENÝ ATELIÉR. Bratislava 2000. Ed. M. Mudroch a D. Tóth. Texty: I. Gazdík, R. Matuštík, E. Sikorová, R. Sikora, D. Tóth.
Slovník svetového a slovenského výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia. Kol. aut. Ed. J. GERŽOVÁ. Bratislava 1999.
ŠTRAUS, T.: Umenie dnes. Pokus o kritickú esej. Bratislava 1968.
ŠTRAUS, T.: Slovenský variant moderny. Bratislava 1992.
ŠTRAUS, T. Tri otázniky. Od päťdesiatych k osemdesiatym rokom. Bratislava 1993.
ŠTRAUS, T.: Provokácie (Kritické rozhľady od Dunaja a Rýna). Bratislava 1996.
ŠTRAUS, T.: Utajená korešpondencia 1980-1998. Bratislava, Kaligram 1999.
ŠTRAUS, T.: Zwischen Ostkunst und Westkunst. Von der Avantgarde zum Postmoderne. Essays 1970-1995. Mníchov 1995.

**Katalógy kolektívnych výstav**

AKCE, SLOVO, POHYB, PROSTOR. Experimenty v umění 60. let. Městská knihovna Galerie hl. města Prahy. Praha 1999. Hl. kurátor V. HAVRÁNEK.
APELLACIÓN - Výzva. Od ideológie k ideám. EXPO '92 Sevilla. Bratislava 1992. Koncepcia a text: Z. BARTOŠOVÁ.
BODY AND THE EAST. From the 1960 to the Present. Museum of Modern Art, Ljubljana 1998. Hl. kurátor Z. BADOVINJAC.

Texty: Z. Badovinjac, I. Boubnová, M. Husedžinovič, J. Ševčík. B. Stipančic, B. Pejic, D. Sretenovic, R. Jurenaité, L. Beke, O. Esanu, D. Grünbein, A. Jakubowska, I. Pintilie, J. Backstein, I. Zabel, J. V. Krpan, za slovenskú časť R. Matuštík.
CESTY V TIENI (paralelná výtvarná scéna na východnom Slovensku 1985-1992). In: Elektráreň T, TG Poprad 1993. Koncepcia a text: V. BESKID.
DOTYKY A SPOJENIA 1 - 12. ObKaSS, Vajnorská ul. 21, Bratislava 1985-1989. Koncepcia a texty: Z. BARTOŠOVÁ, L. SNOPKO.
ETIKA A POLITIKA. Umenie proti totalite. Hrad, Bratislava 1990. Kurátorka: Z. BARTOŠOVÁ.
FLUXUS in Deutschland 1962-1994. Eine lange Geschichte mit vielen Knoten. Institut für Auslandsbeziehungen. Stuttgart 1995. Koncepcia výst. a kat.: R. BLOCK. Texty: R. Block, J. Cladders, G. Knapstein, I. Conzen, S. D. Sauerbier. Reinštalácia: Dlouhý příběh s mnoha uzly. Dům umění, Brno 1997.
OSCILÁCIE. Komárno, 1. bašta - Műcsarnok, Budapest 1991. Úvod: Z. BARTOŠOVÁ, L. BEKE.
OUT OF ACTION. Body Art, Performance 1949-1979. MOCA Los Angeles - MAC Viedeň 1998.
POLYMÚZICKÝ PRIESTOR I. Socha, objekt, svetlo hudba. Piešťany, Kúpeľný ostrov 1970. Kurátor a text: Ľ. KÁRA.
PAMIATKY A SÚČASNOSŤ. Katalógy výstav Bratislava 1982-1988. Ed. L. SNOPKO.
PARTITURY. Dům umění, Brno 1969, Galerie města Prahy, Praha 1969. Koncepcia a text: J. VALOCH.
DER RISS IN RAUM. Positionen der Kunst seit 1945 in Deutschland, Polen, Slowakei und Tschechen. Guardini Stiftung, Berlín 1994. Kurátor slov. časti: A. KRNÁČOVÁ-GUTLEBER (Angepasst im Widerstand. Über die Slowakische Kunst seit 1968).
SUTERÉN. Konventná ul. 14, Bratislava 1989. Koncepcia: P. Meluzin, text: R: MATUŠTÍK.
TENDENCIE AKČNEJ SCÉNOGRAFIE. SNG, Zvolenský zámok, Zvolen 1991. Koncepcia a text D. POLÁČKOVÁ.
UBI FLUXUS IBI MOTUS 1990-1962. Bienále Benátky. Kol. autorov. Ed.: A. B. OLIVA. Miláno 1990.
SOVINEC 1986-1997. Koncepcia a org. neofic. výst. J. ŠTREIT.
ŠESŤDESIATE ROKY V SLOVENSKOM VÝTVARNOM UMENÍ. Kol. autorov. SNG, Bratislava 1995. Hl. kurátor: Z. RUSINOVÁ.
UMENIE 20. STOROČIA - Dejiny slovenského výtvarného umenia. Kol. autorov. SNG, Bratislava 2000. Hl. kurátor: Z. RUSINOVÁ.
UMĚNÍ AKCE. Mánes, Praha 1991. Hl. kurátor: V. ČIHÁKOVÁ - NOSHIRO, texty: V. Čiháková - Noshiro, V. Jirousová, R. Matuštík, I. Raimanová, J. Valoch.
UMENIE AKCIE. PGU, Žilina 1991. Kurátor R. MATUŠTÍK.

**Štúdie a články**

ADAMČIAK, M.: Fluxus. In: Profil, 2, 1992, č. 22-23, s. 20.
ARCHLEBOVÁ, T.: Príspevok k problematike konceptuálneho umenia na Slovensku. In: Súčasné výtvarné umenie. Ed. D. SRNENSKÁ. Bratislava 1989, s. 97-132.
ARCHLEBOVÁ, T.: Podzemná univerzita v Bratislave. In: KŽ, 2, 2001, č. 14.
ČIHÁKOVÁ - NOSHIRO, V.: Performance jako morální postoj. In: Ateliér, 11. 6. 1990, 12, s. 6.
Biely priestor v bielom priestore. Rozhovor J. GERŽOVEJ s J. ZAVARSKÝM. In: Profil, 2, 1992, č. 20, s. 2-3.
DORICOVÁ, D.: Kresba na Slovensku v rokoch 1975-1987. I - II. In: VŽ, 35, 1990, č. 7, s. 11-19, č. 8, 13-19.
Geržová, J.: Umenie akcie. In: Profil, 1, 1991, č. 13-14.
HRABUŠICKÝ, A.: Situačné porozumenie svetu. In: SP, 104, 1988, č. 12, s. 108-112.
HRABUŠICKÝ, A.: 60. roky. In: VŽ, 39, 1994, č. 3, s. 90-94.
HRABUŠICKÝ, A.: Počiatky alternatívneho umenia. In.: Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení. Ed. Z. RUSINOVÁ. SNG, Bratislava 1995, s. 218-232.
JANČÁR, I.: Happening a performance. In: Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení. Ed. Z. RUSINOVÁ. SNG, Bratislava 1995, s. 232-252.
HUSHÉGYI, G.: Studio erté. 1987-1997. In: Juhász, J. (Ed.): Transart Communication 7th - 8th International Contemporary Art Festival 1995-1996. CD ROM. Nové Zámky 1997.
KNÍŽÁK, M.: Umenie má byť normálne! In: VŽ, 35, 1990, č. 10, s. 6.
MATUŠTÍK, R.: Terén. In: VŽ, 35, 1990, č. 3. s. 52-53.
MATUŠTÍK, R.: Performance. In: Profil, 3, 1993, č. 3, s. 5-7.
MOULIN R. - J.: L'Art tchécoslovaquie aujourd'hui. Les Lettres francaises, 1966, 14. 4.- 20. 4., s. 28.
MATUŠTÍK, R.: Návraty I - III. (1956-1970). In: VŽ, 39, 1994, č. 1-5.
MATUŠTÍK, R.: Návraty IV. 1971-1975. In: VŽ, 40, 1995, č. 1-2.
MATUŠTÍK, R.: Umenie akcie. In: 20. storočie. Dejiny slovenského výtvarného umenia. Ed. Z. RUSINOVÁ. SNG, Bratislava 2000, s 163-170.
POLÁČKOVÁ, D.: Scénografia. In: 20. storočie. Dejiny slovenského výtvarného umenia. Ed. Z. RUSINOVÁ. SNG, Bratislava 2000, s. 242-250.
RUSINOVÁ, Z.: V mene syntézy umenia a života. In: Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení. (Ed. Z. Rusinová). SNG, Bratislava 1995, s. 166-202.
RESTANY, P. : Bratislava: une leçon de relativité. Domus, 1969, 472, s. 49.
RUSINOVÁ, Z.: Out of Action. Actionismus, Body Art and Performance 1949-1979. In: Galéria 4, 1998, č. 2, s. 12.
SIKOROVÁ, E.: Umenie na okraji. Poznámky k situácii slovenského výtvarného umenia v r. 1970-1990. In: Prítomnosť minulosti. Minulosť prítomnosti. Na zost. spoluprac. J. Kusá, P. Zajac. Bratislava 1996, s. 96-125.
Skepsa kontra optimizmus. (Beseda H. Vaškovičovej s T. Štrausom, R. Matuštíkom, J. Kollerom, M. Kernom a P. Bartošom. VŽ, 35, 1990, č. 7-8.
SNOPKO, L.: Situacionizmus na Slovensku - Kapitola z dejín apelatívneho umenia. In: Bartošová, Z.: Očami X. Desať autorov o súčasnom slovenskom výtvarnom umení. Bratislava 1996.
ŠETLÍK, J.: Tázání na národní osobitost slovenského umění. In: Bartošová, Z.: Očami X. Bratislava 1996.
ŠMEJKAL, F.: Návraty k přírodě. In: Výtvarná kultura, 4, 1990, s. 21.
ŠTRAUS, T.: K otázke premeny umenia diela na umenie čin. In: VŽ, 12, 1967, č. 4, s. 146-151.
ŠTRAUS, T.: Situácia 1967. In: VŽ, 13, 1968, č. 5, s. 198-203.
ŠTRAUS, T: Umenie kontestácie a kontestácia umenia. (Samizdat 1979). In: Výtvarný život, 35, 1990, č. 9, s. 17-26.
ŠTRAUS, T.: Three Slovak Models for Contemporary Art Actions. In Cross Currents Yearbook of Centrak European Culture. University of Michigan 1984.
ŠTRAUS, T.: Umenie v bývalom socialistickom spoločenstve 1949-1989. In: K. Thomasová: Dejiny výtvarných štýlov 20. storočia. Bratislava 1994.
Zakázané umění I - II. In: Výtvarné umění, 1995, č. 3-4 a 1996, č. 1-2. Red.: M. Slavická, M. Pánková.
STACHOVÁ, L.: Akčné umenie 70. rokov na Slovensku. Diplomová práca. Trnavská univerzita, šk. r. 1999-2000.
ŠIŠKOVÁ, H: : Vladimír Popovič. Diplomová práca. 1993-1994.

**Texty v zborníkoch**

AVALANCHES. 1990-1995. Zborník spoločnosti pre nekonvenčnú hudbu. Bratislava 1995. Ed. M. MURIN.
ČIHÁKOVÁ - NOSHIRO, V.: Posmoderna a akční umění, aneb o instalaci. In: Podoby súčasného umenia. Zborník prednášok o súčasnom umení a architektúre. VŠVU - SNG. Zost. Z. Kolesár, Ľ. Mrenicová. Bratislava 1994. s. 18-19.

HRABUŠICKÝ, A,: Rozlúčka so sedemdesiatymi rokmi. In: Umenie sedemdesiatych rokov, Zborník prednášok. VŠVU - SNG. Z. Kolesár, Ľ. Mrenicová. Bratislava 1997, s. 38-51.
MOJŽIŠ, J.: Šach a ťah - Hra náhody a náhoda hry v umení 80. rokov na Slovensku. Zborník prednášok o výtvarnom umení a architektúre. VŠVU - SNG. Z. Kolesár, Ľ. Mrenicová. Bratislava 1999, s. 5-11.
RUSINOVÁ, Z.: Syntéza umenia a života. In: Umenie šesťdesiatych rokov. Zborník prednášok o výtvarnom umení a architektúre. s 24-34. VŠVU - SNG. Z. Kolesár, Ľ. Mrenicová. Bratislava 1995.
RUSINOVÁ, Z.: Paralela domov - svet? In: Umenie sedemdesiatych rokov. Zborník prednášok VŠVU - SNG. Z. Kolesár, Ľ. Mrenicová. Bratislava 1997, s. 25-38.
RUSINOVÁ, Z.: Súznenia a kontradikcie kolektívnych programov. In: Programy a impulzy. Zborník AVU, Praha 1999-2000.
Štembera, P.: Pár vět pamětníka 70. let. Umenie sedemdesiatych rokov, Zborník prednášok. VŠVU - SNG. Z. Kolesár, Ľ. Mrenicová. Bratislava 1997, s. 23-24

**Literatúra k jednotlivým autorom**

Ensemble comp. In: Mladá tvorba, 14, 1969, č. 10, s. 25-28. (Milan Adamčiak - Robert Cyprich)
MILAN ADAMČIAK. In: 100 slovenských skladateľov. Ed.: M. JURÍK, P. ZAGAR, Bratislava 1998, s. 11.
CSERES, J.: Blázni sú tí, ktorí v hudbe vnímajú len zvuk. In: Os, 2000, č. 8, s. 69-71.
CSERES, J.: Adamčiak Milan. In: Profil, 2, 1992, č. 24, s. 7.
GERŽOVÁ, J.: Rozhovor s M. Adamčiakom. In: Profil, 1, 1991, č. 8, s. 4-5.
KOVÁŘ, J: O hudobnej grafike. In: Hudobný život, 1970, č. 5.
BARTOŠ, P.: Z autorských programov a akcií. In: VŽ, 15, 1970, č. 8, s. 40-41.
BARTOŠ, P.: Rituál vypúšťania holubov na slobodu. In: Katalóg výstavy Performance. Varšava 1978-1984, nepag.
BACHRATÝ, B.: Dnes rozhovor s Petrom Bartošom. In: MT, 12, 1967, č. 5. s. 59.
BACHRATÝ, B,: Peter Bartoš a Michal Studený. In: VŽ, 13, 1968, č. 2. s. 86.
BARTOŠ, P.: In: Saloonik miesto Salónu. J. FUCHS. Večerník, 16. 1. 1969.
BARTOŠOVÁ, Z.: Peter Bartoš. In: SP, 109, 1993, č. 4.
BARTOŠOVÁ, Z.: Juraj Bartusz. In: VŽ, 30, 1985, č. 8, s. 24-26.
JURAJ BARTUSZ. Akce - Kresby. MKS, Brno 1986. Úvod: J. Valoch.
BARTOŠOVÁ, Z.: Juraj Bartusz. In: SP, 106, 1990, č. 8.
JURAJ BARTUSZ. Transformy. Múzeum V. Löfflera, Košice 1999. Úvod: V. BESKID.
Kresby, obrazy 1987. UMCH ČSAV, Praha 1988. Texty J. a J. Ševčíkovci.
JURAJ BARTUSZ. Retrospektíva. ŠG Banská Bystrica, GJJ Košice, PGU, Žilina 1992. Koncepcia a úvod: A. Vrbanová.
BODNÁROVÁ, J.: Juraj Bartusz. In: Profil, 3, 1993, č. 1, s. 20.
BUDAJ, J.: Info DSIP - Pre vnútornú potrebu, Bratislava 1981, nepag.
BUDAJ, J.: 3SD (Tri slnečné dni), s. 2-3. Ako samizdat vznikla r. 1980-1981, rozšírené a rozmnožené vydanie vyšlo r. 1988 v Bratislave. Bez miesta a roku vydania.
CYPRICH, R.: In: Mladá tvorba, 14, 1969, č. 10, s. 22.
ROBERT CYPRICH. Leták k podujatiu People to the People. Praha, 20. október 1990.
J. ALTER (pseudonym Jozefa MOLITORA): Nový optimizmus a nové tragično. 1979. (o R. Cyprichovi) Archív autora. Nepublikované.
J. ALTER (pseudonym Jozefa MOLITORA: Robert Cyprich Time of Cage. September 1979. Bratislava - Paríž.
CYPRICH, R.: Ex alio loco. In: MATUŠTÍK, R.: Terén. Alternatívne akčné zoskupenie 1982-1987. Bratislava 2000, s. 139.
ĽUBOMÍR ĎURČEK - Časť I. (1976-1986). kurátor a text R. MATUŠTÍK. PGU, Žilina 1992.
STANO FILKO: In: BACHRATÝ, B.: Obydlie súčasnosti. In: MT, 1967, č. 2, s. 56.
STANO FILKO: In: Environment Universal 1966-1967. Kat. výst. Galerie Ursula Wendtorf a Kunstverein, Oldenburg, Düsseldorf 1967. Úvod J. Weichardt.
FILKO, S. - MLYNÁRČIK, A. - KOSTROVÁ, Z.: Manifest HAPPSOC. In: Happsoc I. 1965. Doplnené vyd. 1975.
FELIX, Z.: Z ateliéru Stana Filka. In: Výtvarné umění, 1967, č. 7, s. 350.
BARTOŠOVÁ, Z.: Stano Filko. In: SP, 107, 1991, č. 7.
HRABUŠICKÝ, A.: Avantgardista z povolania. In: Literárny týždenník, 1994, č. 34-35, s. 21.
STANO FILKO: In: Pläne und Projekte als Kunst. Kunsthalle, Bern 1969.
STANO FILKO II. 1965-1969. Tvorba. Úvod: P. Restany. Bratislava 1971.
PADRTA, J.: Stano Filko. In: Výtvarná práce, 1967, č. 5. s. 5.
ARCHLEBOVÁ, T.: V. Havrilla. In: Výzva. Kat. výst. Kurátorka Z. Bartošová. 1992.
BARTOŠOVÁ, Z.: Vladimír Havrilla. In: Dotyky a spojenia 6. ObKaSS, Bratislava III, 1988.
BARTOŠOVÁ, Z.: Vladimír Havrilla. In: SP, 105, 1989, č. 3.
HAVRILLA, V.: Loď /3/. Bratislava 1990.
SNOPKO, L.: Vladimír Havrilla. In: Dotyky a spojenia 6. ObKaSS Bratislava III. Vajnorská č. 21. 1. november 1987, nepag.
IGOR KALNÝ. Kresby. GMB pri MKS, Brno 1983. Úvod: J. Valoch.
BARTOŠOVÁ, Z.: Igor Kalný. In: Dotyky a spojenia 9. ObKaSS, Bratislava III, 1988.
BOČKAY M.: Príbeh I. K. In: KŽ, 16, 1991, č. 1, s 14.
OLIČ, J.: Igor Kalný. In: Úvod v kat. výst. PGU, Žilina 1994.
OLIČ, J.: Kalný Igor. In: Profil, 3, 1993, č. 8-9. s. 26.
VALOCH. J.: In: Úvod v kat. výst. A - R. Dom umenia, Bratislava 1992.
SNOPKO, L.: Dotyky a spojenia 9. ObKaSS Bratislava III, Vajnorská 21. 10. decembra 1988, nepag.
BARTOŠOVÁ, Z: Michal Kern. In. Dotyky a spojenia 3. ObKaSS, Bratislava III. 1986, nepag.
MATUŠTÍK, R.: Michal Kern. Jubilejná výstava. Tvorba z rokov 1975-1988. GPMB, Liptovský Mikuláš, 30.9. - 30.11. 1988, nepag.
MICHAL KERN. In: In memoriam Michal Kern 1938-1994. PGU, Žilina 1996. Kurátor a autor textu R. Matuštík.
HRABUŠICKÝ, A.: Michal Kern. In: VŽ, 35, 1990, č. 2, s. 43-45.
HRABUŠICKÝ, A.: Ivan Laučík a Michal Kern alebo o odľudštení poľudštenej prírody. In: Galéria. Noviny o umení, 2, 1995, č. 2, s. 8.
HRABUŠICKÝ, A.: Michal Kern. In: Česká a slovenská fotografie dnes. Praha 1991, s. 86-93.
MICHAL KERN. Galerie Klatovy-Klenová, Galerie u Bílého Jednorožce Klatovy 1995. Texty: J. Valoch, H. Hrdličková.
ŠTRAUS, T.: Néhány szó Michal Kern, szlovak festöműveszrol. In: Műveszet, 18, 1977, č. 2, s. 38.
JÚLIUS KOLLER. Obrazy - objekty - montáže - grafiky a kresby. Tatranská galéria, Poprad 1967.
JÚLIUS KOLLER: In: GAZDÍK, I.: In: JK. Kat. výstavy. Marec 1970. Galéria mladých. Bratislava, Mostová č. 8, nepag.
KOLLER, J.: In: Z autorských programov a akcií. In: VŽ, 15, 1970, č. 8, s. 41.
BARTOŠOVÁ, Z.: Július Koller. Dotyky. Kat. výst. ObKaSS, Bratislava III 1989.
JÚLIUS KOLLER: In: HRABUŠICKÝ, A.: Návšteva v ateliéri. In: VŽ, 34, 1989, č. 9, s. 40-42.
MATUŠTÍK, R.: Július Koller. Post - komunikácia. Kat. výst. PGU, Žilina 1991.
HRABUŠICKÝ, A.: Július Koller. Sondy. Kat. výst. SNG, Bratislava 1991.

ISBN 80-8059-054-0