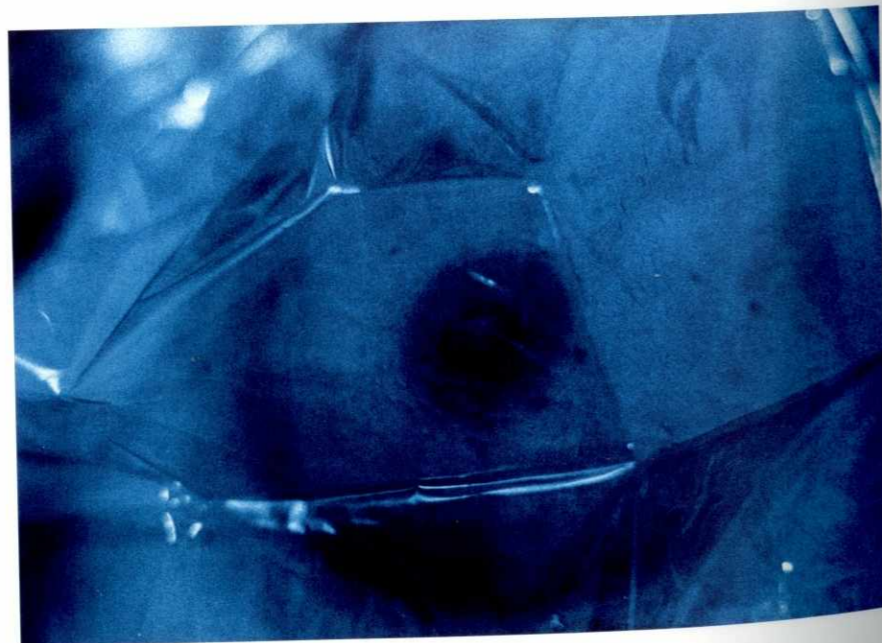


Nielen na týchto vystavených dielach, ale aj vo „fotózáznamoch“, ktoré vznikli pri iných príležitostiach, sa prejavuje štruktúrna analýza vybraného problému, rozvíjaná buď v sekvencii snímok (napr. v Ďurčekových *Osvojených objektoch*, subtilných fotografických záznamoch rôznych porúch socialistického životného prostredia) alebo v jednotlivom zábere takého „poruchového“ systému (napr. v doteraz neznámych fotografiách Ivana Matejku). Ako istý dôkaz príťažlivosti fotografie v jej primárnej funkcii „kreslenia svetlom“ aj pre výtvarníka inej orientácie možno uviesť fotózáznam akčného kreslenia svetlom Rudolfa Filu zachyteného v predĺženej expozícii (asi 1980). Fila tu svetelnými dráhami dotvára svoje vlastné diela – spletenie štetcových dráh na obrazoch tak dostávajú ďalší „fantasticky odhmotňujúci“ rozmer.



Jana Želibská: Bez názvu. 1977

Jana Želibská: Bez názvu. 1977



UMENIE AKCIE

ZORA RUSINOVÁ

V intenciách „spolutorby lepšieho sveta“

Vo svojom príspevku, ktorý má z hľadiska rozsahu skôr charakter resumé, sa zameriavam iba na podstatné javy a osobnosti akčného umenia v období rokov 1970–1985.¹

Vývin performatívneho prejavu na Slovensku bezprostredne súvisel najmä s novým vnímaním dimenzií času a priestoru, ktoré na prelome 60. a 70. rokov otváralo hranice všetkých tradičných výtvarných druhov a často bolo príčinou zrodu nezvyčajných, hybridných intermediálnych podôb výrazu. Napriek nepriaznivým spoločenským zvratom sa v našom prostredí viac-menej neprerušene ďalej rozvíjali podoby alternatívnej tvorby druhej polovice 60. rokov, prinášajúce interaktívne vtiahnutie diváka do procesu tvorby a dôraz na konceptuálnu zložku kreativity. Hoci sa u nás, rovnako ako vo svete, akčné umenie postupne etablovalo ako jedna z najvýraznejších tendencií nastávajúceho desaťročia, vyvíjalo sa v celkom odlišných podmienkach. Happening, individuálne performance a event ako jeho základné typy sa stali bytostne akceptovanou formou výrazu najmä pre príslušníkov novej, v tom čase nastupujúcej generácie. Dôležitým, pretrvávajúcim fenoménom bola v tejto súvislosti aproprácia (reálne, prípadne len myšlienkové „privlastnenie“ si existujúceho predmetu, objektu, umeleckého diela za účelom dotvorenia, prípadne ďalšej manipulácie), ako najpríťažlivejší odkaz Marcela Duchampa a dadaistických myšlienok pretavených umením fluxusu. Treba však zdôrazniť, že na rozdiel od predchádzajúceho obdobia, atmosféra počas normalizácie zásadne určovala formálne, obsahové i sémantické aspekty akčného umenia a výrazne determinovala možnosti jeho prezentácie.

Rozhodujúcu úlohu v udomácnení happeningu zohrával najmä tvorivý príklad Alexa Mlynárčika. Jeho akcie-slávnosti, na ktoré prizýval domácich i zahraničných autorov (hlavne Nových realistov), predstavovali vyústenie predchádzajúcich environmentov, „permanentných manifestácií spojenia umenia a života“. Ich podstatnou a zjednocujúcou črtou bolo modernistické presvedčenie o funkcii umelca ako „spolutorivého činiteľa spoločnosti“, sústredenie sa na sociokultúrne súvislosti tvorby. Mlynárčikov utopický altruizmus a extrovertnosť podnecovali teamworkové nadšenie, činnosť realizovaných „vedno s druhými“ a v jej rámci garantovali individuálne slobodnú, rozmanitú kreativitu. Na toto nevyhnutne kolektívne, pôvodne hravo-interpretáčnej jadro jeho akcií, ktoré vyvrcholili začiatkom 70. rokov (*Juniáles – Sviatočné hody*, 1970; *Deň radosti / Keby všetky vlaky sveta...*, 1971; *Memoriál Edgara Degasa*, 1971; *Evina svadba*, 1972),² sa prirodzene nabaľovala radostná, optimistická eufória, ktorá im dodávala často rás uvoľnenej improvizácie a oslavy voľne sa prelínajúcej s bezprostredným životným dianím,

pričom často bola východiskom „pocita“ ako dialóg s umením či už prítomnosti alebo minulosti. Dominantný sociálny aspekt jeho akcií nebol teda deštruktívny (ako napr. v Kaprowových happeningoch) alebo temne absurdný či agresívny (ako u Vostella). Vyrastal nielen z entuziazmom naplneného ducha tvorivosti 60. rokov, ale aj z ideí významných osobností ruskej avantgardy prvých desaťročí 20. storočia. Aj pre Mlynárčika bolo umenie sociálnym produktom a malo sa podieľať na zrode novej kultúry, nového životného štýlu. V symbolickej rovine sa vláčiak Gondkuľak môže javiť aj ako vzdialená rezonancia revolučného 'agitpojezda' (v ktorého výzdobe nahradili pôvodné plagáty trvanlivejšou výtvarnou výzdobou maľovanou priamo na steny). Všetky myšlienky späť s odkazom avantgard zverejnil Mlynárčik roku 1971 v *Memorande v mene totality umenia a života*. Napokon, každú jeho realizáciu sprevádzala teoretická formulácia vlastných vízií, zvyčajne v slovenčine a vo francúzštine, keďže úzko spolupracoval najmä s teoretikmi Pierrom Restanym³ a Raoulom-Jeanom Moulinom.

Alex Mlynárčik: Deň radosti / Keby všetky vlaky sveta... 1971



¹ Pre bližšiu orientáciu v problematike odkazujem na text katalógu *Umenie akcie 1965–1989*, SNG, Bratislava, 26. apríl – 19. august 2001 (Ed. Zora RUSINOVÁ) ako aj na iné texty o umení akcie podľa v ňom uvedenej základnej bibliografie. ² V *Dni radosti / Keby všetky vlaky sveta...* (12. 6. 1971) zapojil Mlynárčik do akcie-slávnosti úzkokofajný vlak (Gondkuľak) premávajúci z Novej Bystrice do Zakameného. Cestu vyzdobeného, umelcami a dedičkami ovešaného vlaku sprevádzali zastávky nazvané podľa akčných príspevkov jednotlivých umelcov. V závere akcie, filmovej režisérom D. Hanákom, bol ohňostroj L. Nussberga. *Memoriál Edgara Degasa* (1971) mal 2 časti: *aukciu* (Bratislava, 29. 6. 1971) a *Memoriál – konské dostihy* (Liptovský Mikuláš, 31. 7. – 1. 8. 1971). P. Restany sprostredkoval na aukciu dary niektorých Nových realistov. K výťažku aukcie, ktorej predmety tvorili ceny, prispeli aj V. Kordoš a M. Mudroch, M. Urbásek a J. Želibská.



Alex Mlynárčík: Deň radosti / Keby všetky vlaky sveta... 1971

Táto črta Mlynárčíkových akcií prirodzene vyhasla v súvislosti s tzv. normalizáciou po roku 1972, keď sa situácia v oblasti kultúry radikálne zmenila. Všetky akčné prejavy sa už smeli konať iba 'nelegálne', mimo verejných priestorov, prichýliť ich mohla jedine intimita ateliérov alebo, naopak, voľná krajina. Z tohto dôvodu aj ich charakter a štruktúra museli byť odlišné. Nebolo už mysliteľné organizovať veľkorysú slávnostnú akciu v centre mesta – napríklad, na spôsob *Evinej svadby* (ktorá prebiehala ako živohra vrastajúca do spontánneho priebehu reálneho svadobného obradu, zvykoslovía a veselía).⁴ Naopak, vznikali skôr intímne ladené, introvertné akčné kreácie, či už bytostne späté s prírodou alebo civilisticky orientované, koncipované skôr ako výzvy skúmajúce vzorce správania profesionálneho, ale i laického diváka. Vďaka všeobecne panujúcej rezignácii bol mýtus o pozitívnej spoločenskej funkcii umenia postupne nahrádzaný skôr únikovou individuálnou mytológiou, motivovanou na jednej strane osobnostnými víziami, zážitkami a myšlienkovými konštrukciami, na druhej strane racionálno-analytickým, prípadne spoločensko-kritickým prístupom. Prírodné rituály, v ktorých sa prelínala subjektívne empirická skúsenosť často s mystickou konotáciou, mali svoj pendant – a to niekedy aj v tvorbe jedného autora – v autorsky odosobnených simulačných hrách a parodizácii kolektívnych obradov.

³ Vianočný predaj Inter-Etrennes, Paríž, 1972; *Češť a sláva Rousseauovi*, „Krištoficko“, Paríž, 1978. ⁴ Jadrom *Evinej svadby* (Žilina, 23. 9. 1972), akcii pri príležitosti 70. narodenín L. Fullu, bola ozajstná svadba a podkladom jeho obraz *Svadba* (1946). Prebiehala ako živohra (prológ, 2 dejstvá, 8 obrazov) s pôvodnými námetmi M. Adamčiaka, R. Cypricha s príspevom Radošinského nainého divadla, súboru Stavbár, P. Restanyho a darmi pre novomanželov od 17 zahraničných umelcov. Cestu svadobčanov na „fullovskom“ voze, prerušovanú rozličnými zvykmi, po záverečnú hostinu, spestrovali miestne zvyky (napr. po príchode na miesto čapovala nevesta z päncáta – Rudóľka borovičku) až po hostinu a odovzdávanie darov.



Alex Mlynárčík: Evina svadba. Žilina, 1972



Rovnako ako v prípade Mlynárčika, aj u Jany Želibskej možno v súvislosti s akciou hovoriť o logickom vyústení jej vývoja od environmentálnych realizácií z poslednej tretiny 60. rokov k happeningu. Hoci v jej tvorbe nenachádzame jednoznačnú feministickú požiadavku po zmene sociálneho postavenia ženy v spoločnosti, možno v nej už od počiatku dekodovať jednu zo zásadných črt feminizmu, a síce reflexiu špecifickej biologickej a sexuálnej determinácie života ženy. Táto základná motivická konštanta jej prác – či už s intenciou intímnej alebo širšie spoločensky koncipovanej analýzy – sa objavila už v kolektívnom prírodnom rituáli *Snúbenie jari* (1970). Želibská, vychádzajúca zo staroslovanského mýtického obradu, v ňom vzdala hold prírode v stave prechodu jari do leta, čo možno zároveň chápať ako analógiu okamihu, keď dievča dospieva v ženu.⁵ Vidiac vo 'feminnom' živle jednu z prapôvodných tvorivých síl – v polarite a interakcii s mužským princípom – odvodila si z neho špecifický výrazový kód založený na elementárnych sexuálnych znakoch s obraznými a symbolickými referenciami na nadčasovo-prírodnú, ale aj aktuálnu sociokultúrnu realitu. Do tohto jazyka pretransformovala aj tradičné rituálne prvky, najčastejšie založené na výtvarno-sémantickom prepise procesu dozrievania, premeny panny v ženu. Príkladom sú aj ďalšie jej akcie v prírode, vyznievajúce už viac-menej komorne a často lyricky, najmä *Príhoda na brehu jazera* (Čunovo, 1977), metaforický príbeh o vzťahu muža a ženy zachytený prostredníctvom fotografickej série piatich časových fáz. V efemérnom procese kresby v piesku zmývanej vodou tu spojila v jedno, v súvislostiach odkazujúcich na lekciiu landartu, svoju vlastnú tvorivú aktivitu s pravidelnou činnosťou prírodného prvku – prílivu. Symbolický jazyk tribený mimo civilizačné mechanizmy uplatnila aj v ďalších akciách, ktoré majú podobu intímneho



Jana Želibská: Malá módna prehliadka. Bratislava, 1980

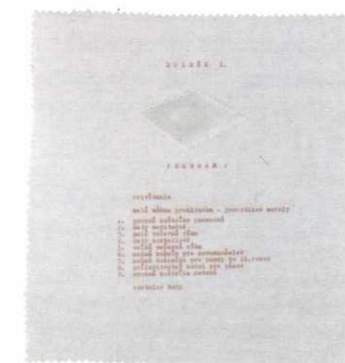
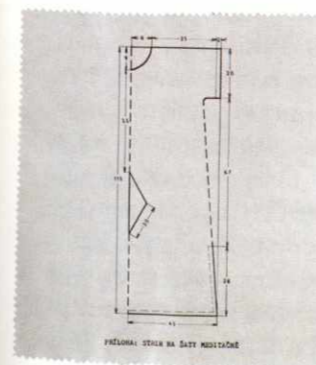
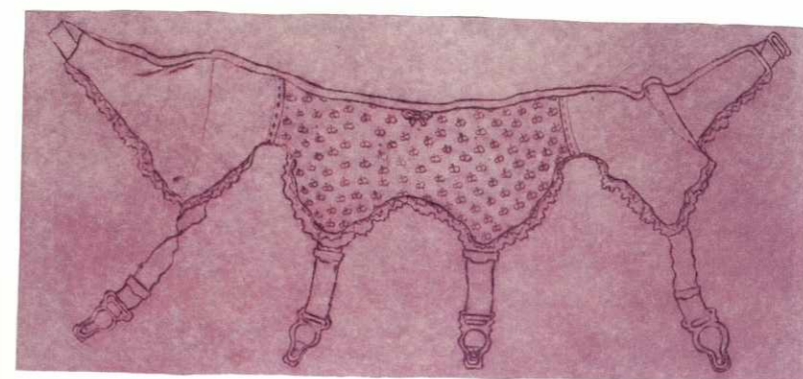
Jana Želibská: Tráva zobratá na mieste A rastie na mieste B v určenom tvare. 1981



⁵ Pozvaní umelci a iní hostia sa zišli v Dolných Orešanoch pod lesom vo voľnej prírode, aby „snúbenie“ oslávili. Akcia sa postupne rozrástla na príahlé lúky, pribudli dedičania, deti. Rozdávala sa ozdobná myrta (L. Velecká) a kvety, lietadlo (A. Mlynárčik v spolupráci s bratislavským aeroklubom) zhádzovalo na miesto vyznačené veľkým kusom plátna s červeno-modrým kruhom (M. Urbásek) dlhé biele stuhy, ktoré svadobčania viazali okolo kmeňov a na konáre stromov, dievčatá vili vence a zdobili sa nimi. Venčenie sprevádzali flautisti hudobnými motívmi od Vivaldiho cez Debussyho až po súčasných skladateľov a ľudia, ktorí si pískali na pišťalách, muziciujúci Adamčiak ako hrajúci bôžik Pan vyliezol na strom. Krajina zostala na záver ovenčená bielymi stuhami ako vyzdobená nevesta.



Jana Želibská: Malá módna prehliadka. Bratislava, 1980



obradu (*Morský pozdrav*, 1970; *Premeny II*, 1982 a pod.). Táto esenciálna ikonografia však predstavuje len jednu z príznačných črt feministicky podfarbeného umenia. Ďalšou je výber materiálov a použité techniky, ako napr. vyšívanie, šitie, ktoré Želibská využila v ateliérovej *Malej módnjej prehliadke / Soiré I.* (1980), postavenej na bytostne ženskom 'predvážaní' podfarbenom ľahkým sexuálnym akcentom.⁶ V tejto akčnej symbióze voľnej tvorby a dekoratívne úžitkového umenia, s členito štruktúrovaným libretom zahŕňajúcim kreácie s autorsky vytvorenými objektmi sa prejavil výrazný vplyv konceptuálneho myslenia, ktorý sugestívne poznačil aj jej ďalšie, menej spektakulárne kreácie (napr. živý proces zahŕňajúca *Tráva zobratá na mieste A rastie na mieste B v určenom tvare* (1981) či ironizujúca interpretácia Lefebvreovho obrazu *Nymfy Aglaë v záhrade Hesperidiiek*, ktorú Želibská r. 1983 počas *III. TERÉNU* realizovala v konceptuálno-akčnej fotosérii *Ona-nymfa...*).

⁶ Malú módnú prehliadku pre úzky okruh priateľov, umelcov a pozvaných teoretikov (J. Chalupský, R. Matuščík, M. Slavická, A. Mlynárčik, R. Cyprich a i.), uvádzala pozvánka vo vnútri so zoznamom predvádzaných modelov: 1. Spodná košielka panenská 2. Šaty meditačné 3. Malá večerná róba 4. Šaty koktejlové 5. Veľká večerná róba 6. Nočná košielka pre mladomanželov 7. Nočná košielka pre panny do 15 rokov 8. Priležitostný model pre páňov a 9. Spodná košielka detská. Všetky odevy, uvádzané autorkou a predvádzané mladými modelkami, mali humorno-ironizujúce referencie odkazujúce na vek, pohlavie, ľubostné hry, spoločenské príležitosti, funkciu, akéj mali „slúžiť“. Dvoje šaty dopĺňali šperky v tvare namalovaných ženských pier a skleneného kosoštvorca a na stene viseli fotografie na plátne s erotickými zónami ženského tela akcentovanými svetelnými bodmi.

K autorom, ktorí na začiatku 70. rokov rozvíjali ďalej svoj akčný prejav v intenciiach predchádzajúcej tvorby, patrí aj Peter Bartoš. Jeho individuálne ritualistické performances z roku 1970 vďačili za svoj osobitý ráz nielen maliarskemu gestu, ale aj autentickému skúsenosti s vizualizáciou prelínania, koncentrácie, akumulácie, rozptylu rôznych materiálov v rozličných skupenstvách a kontrastných farbách. Ak kolektívna *Činnosť v piesku a blate* na Dunajskom ostrove svojou výbušnosťou a živelnosťou súznela s prenikaním pod povrch zeme, (ktoré v súvislosti so „smermi gravitácie“ slove i kresbou vyznačil v konceptuálnom náčrte *Dráhy do stredu hmoty zeme*), tak body-artovo rituálna *Činnosť s hmotou Balnea* ohlasovala už programové reflektovanie inej, najmä ekologickej problematiky a ochrany životného prostredia, teda jeho ústrednej témy 70. rokov. V tomto duchu uskutočnil napr. roku 1978 v Klube výtvarníkov v Bratislave pre skupinu pozvaných ďalšie zo svojich ritualizovaných performances *Plagáty a plagáty*, kde ritualisticky prezentoval zrolovanú „medzinárodnú zástavu výtvarných umelcov“ členenú vertikálne na dýchovo sfarebené polia, rozťahal ju a potom gesticky expresívne ukazoval na jednotlivé diela visiace na stene.⁷ Tú istú zástavu použil v tom istom roku aj pri *Vypúšťaní holubov na slobodu* na medzinárodnom festivale akčného umenia I AM v Galérii Remont vo Varšave, kam ho nominoval (okrem P. Štemberu) T. Štraus. V oboch akciách poznačených socio-politickým akcentom (vo Varšave s dôrazom na atmosféru revolučných zmien v Poľsku) použil svoju konceptuálnu triádu, trojuholník s vrcholmi A,B,C. Úcta k prírode, jej flóre i faune, prarastla logicky do obradnej (symbolické veľkonočné *Pasenie ovečky*, 1979 a pod.) i konceptuálne kódovanej manipulácie so „zoomédiom“ (programovo rozvíjaný, vedecky konzultovaný projekt šľachtenia nového živočíšneho plemena holuba), teda k prá-



Peter Bartoš: Vypúšťanie holubov na slobodu. Varšava, 1978



ci so živými „eko-plastikami“. 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“.⁸

Vo svojich alternatívnych aktivitách pokračoval v 70. rokoch aj Július Koller. Hoci za rodokmeň jeho tvorby možno pokladať konceptuálny prejav, ktorý je vlastne systematickou reflexiou vlastného života ako ready-made,

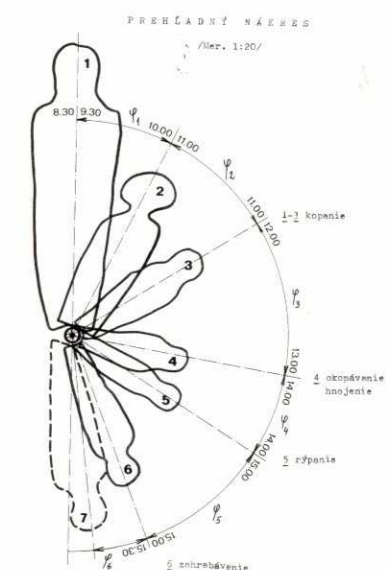
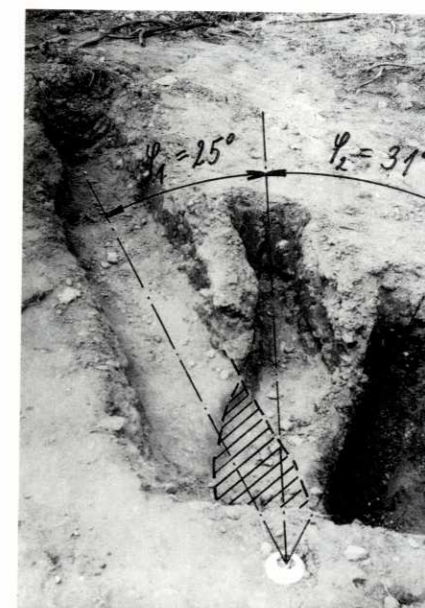
akcia má v nej svoje významné miesto. Dá sa povedať, že práve autorova performatívna mimika a zmysel pre fluxusový gag kategorizované zvláštnym pseudovedeckým pojmoslovím, dokresľovali cieľavedomé štruktúrovanie okruhov, systémový charakter a logiku jeho tvorivej činnosti. Porozumieť svojskému Kollerovmu 'slovníku', znamená rešpektovať jeho pôvodné presvedčenie, že „súveké umenie už pohlcuje do seba všetko tzv. umelecké i tzv. neumelecké, že sa otvára iným sféram života“.⁹ Súčasťou procesu vŕhovania „života do kultúrneho povedomia“¹⁰ bolo aj duchovné významové posunutie aktivity športových hier (volejbal, hokej, futbal, stolný tenis, tenis a pod.) do sféry kultúry (napr. *U.F.O.: Pingpongový klub J + K*, 1970), čo platilo aj pre turistiku, filozofiu, maľbu, osvetu, archeológiu, kozmos, techniku, prírodu, politiku. Podstatným pre Kollerov umelecký profil a program sa však stal rok

1970. Vtedy sformuloval svoj manifest *Univerzálnokultúrnych Futurologických Operácií (U.F.O.)*, kde sú po prvý raz spomenuté „kultúrne situácie“. Z nich sa vyvinuli *Umelecko Figurálne*, prípadne *Futurologické Operácie* a *Kultúrne situácie* realizované v ďalších rokoch s amatérskymi výtvarníkmi v prírodnom prostredí na Slovensku i v Čechách, pričom na niektorých participoval aj Ľubomír Ďurček. Jeho fotografické 'alter-ego' *Ufonaut JK*, rozvíjané od roku 1970, vrástlo do dobového kontextu umenia privátnych mytológií a stalo sa kompatibilným najmä s problémom zmeny osobnej identity. Redukcia a úspornosť ho v 80. rokoch viedla až k sústredeniu sa na vlastné telo ako jedinú výrazovú médium, k elementárnym pózam realizovaným na rôznych miestach ako „kultúrne situácie“ a „živé skulptúry“ (napr. *Mimezis, Nivelizácie*). V rámci akčného zoskupenia *TERÉN I-V* uskutočnil prechádzku zdokumentovanú v podobe komiksu a knihy (*U.F.O. expedícia*, 1982) a ironizujúcu obradnú akciu rozlúčky s maľbou (*U.F.O. Obetovanie*, 1983), ktorú však v skutočnosti nikdy neopustil.

K autorom, ktorí premošfovali alternatívnu tvorbu 60. a 70. rokov patrili aj Milan Adamčiak a Robert Cyprich, dvojica známa svojimi recesívnymi hudobnými happenin-gami a účasťou už i na ranejších Mlynárčikových akciách. Vekovo patrili k mladšej generácii, hlásiacej sa o slovo na kolektívnom podujatí pod názvom *1. otvorený ateliér*,¹¹ kde sa o-baja predstavili kreáciami, priznávajúcimi výraznú rezonanciu myšlienok fluxusu, hlavne priamym nadviazaním na Cageov prínos. Najmä Adamčiaka už od počiatku zaujímali 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.¹² Špecifickým Adamčiakovým prínosom bolo rozšírenie hraníc hudobnej interpretácie smerom k spoločenskej stolovej hre (napr. *Dislokácie I-II*, 1970). Do scenárov, partitúr, ale i rozličných návodov spoločenských hier v duchu vlastnej 'patafyzickej predispozície' zavádzal aj detské hry a zvykoslovie (napr. *Mach box-art*). Do niektorých scenárov sa premietol aj jeho ponor



Peter Meluzin: Pokus o pracovnú analýzu vlastného tieňa. Bratislava - Dúbravka, 1982

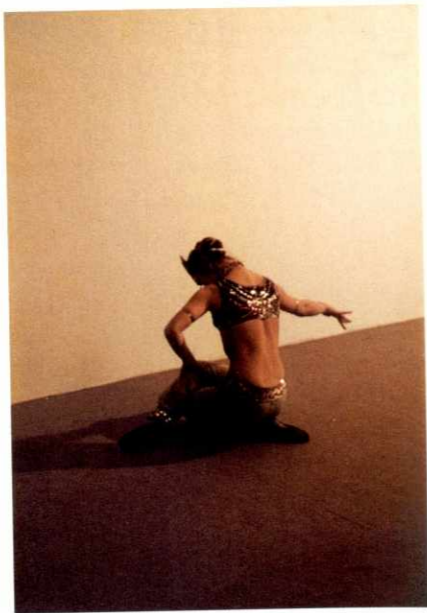


¹¹ Konalo sa u Ruda Sikoru, jedného z najvýraznejších predstaviteľov alternatívneho umenia 70. a 80. rokov, ktorý do umenia akcie zasiahol svojim symbolicky vyznievajúcim príspevkom *Z mesta von* realizovaným v rámci Adamčiakovho vianočného *Pax et Gaudium* (1970). ¹² Adamčiak svoje chápanie „novej hudby“ 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“. ADAMČIAK, Milan: In: *Mladá tvorba*, 14, 1969, č. 10, s. 27.

⁷ V Havrilla zachytil na farebné diapositívy Bartošov úvod a výklad jeho výstavy na 1. poschodí UBS. Vybratí návštevníci vstúpili do miestnosti s exponátmi, ktoré zobrazovali negatívne zásahy do životného prostredia. Autor – bez slova – vystúpil s napísaným textom, s návodom k správaniu sa a vnímaniu výstavy. Potom natiahol budík na presne stanovený čas. Ukázal zloženú zástavu, ktorú napokon pred sebou rozostrel ako trojfarebnú zástavu A-B-C. Zverejňujúcu fázou bolo nemé prezentovanie obrázkov, ktorých sa (s rozličnou intenzitou a frekvenciou) dotýkal, na ktoré poklepal. „Prepis pôvodného textu libreta R. Matušička z výstavy *Umenie akcie 1965-1989*. SNG Bratislava, 2001. ⁸ Z listu P. Bartoša. In: ŠTRAUSS, Tomáš: *Slovenský variant moderny*. Bratislava 1992, s.188. ⁹ KOLLER, Július.: Z autorských programov a akcií. In: *Výtvarný život*, 15, 1970, č. 8, s. 41. ¹⁰ Ibidem.

do spoločenských vied, najmä heraldiky (*Obdarovanie erbami na Evinej svadbe*, 1972), hry so zápalkami atď. Sám si vymýšľal pre jednotlivé série realizácií aj svoj vlastný slovník, hoci sa vyhýbal kategorizácii (napr. fónická poézia mu splyvala s hudbou a pod.).¹³

Cyprichove aktivity, podobne ako Adamčiakove, oscilovali medzi pólmí akcie a konceptu, prejavoval sa v nich nádyh mladického fanfarónstva a názorovej konfúzie, ktorý je najzreteľnejší v Cyprichových textoch. Ako najvýznamnejšie sa v kontexte 70. rokov javia jeho akcie realizované roku 1979: *Ladislav Faga*, *15 000 000 Man Show*, *Being, Inc.*, *Včelí kvet*, a roku 1980 aukcia vlastného tela pod názvom *Ex-tensia* ako jedno z performances,¹⁴ ktoré sa uskutočnili roku 1980 v divadle Roland v Bratislave. V tomto body-artovom performance s podtitulom *Sociofyzická demonštratívna aukcia* (za asistencie J. Molitora) sa Cyprich tento raz priklonil skôr k východnému typu rituálu (tzv. „tšéd“), ktorý vychádza z auto-deštrukcie; 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,



Vladimír Kordoš: Salome: 1983

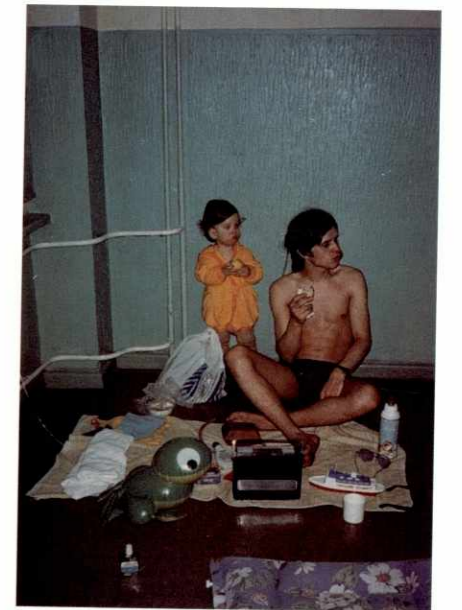


13 Už koncom 60. rokov vytváral Adamčiak rad skladieb v duchu otvorenej formy, v ktorých integrálnu súčasť predstavovali nekonvenčné, výtvarne riešené partitúry. Spolu s Cyprichom zrealizovali happeningové koncerty v netradičnom prostredí (napr. *Vodná hudba*, 1970 – v bazéne), v ktorých slávnostný umelecký ráz koncertu nahradili muzikálnymi manifestáciami „anti-ume-
14 Ako uvádza pozvánka, na tomto „Konfrontačnom stretnutí“ dňa 19. IV. 1982 na Nám. 4. apríla u Rolanda, sa odohrali performances R. Cypricha, J. Budaja, P. Štemberu a J. Mičocha za účasti viacerých osobností alternatívnej scény. Odznela tu prednáška J. Anděla pod názvom *Umění české, slovenské nebo světové*.

nohy).¹⁵ Na záver 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“.¹⁶ Nevyhasínajúci vplyv mága experimentálnej hudby a fluxusových tendencií zarezoval ešte v minimalizovanej evokácii slávnej skladby 4'33 v Cyprichovej akcii *Time of Cage* (september 1979).¹⁷ Ako neutíchajúci 'spiritus movens' participoval Cyprich aj na niektorých pouličných akciách organizovaných J. Budajom, a neskôr i na akčných príspevkoch v rámci *TERÉNU*.

Na 1. otvorenom ateliéri roku 1970 sa predstavila aj trojica autorov Vladimír Kordoš, Viliam Jakubík a Marián Mudroch spoločnými kreáciami (*Czechoslovakia*, *Pocťa Royovi Lichtensteinovi*, *Upravený záhon*). V týchto ich akčných environmentoch rezonovali ešte maliarsky gestické, pop-artové a novorealistické konotácie. Niet sa čo čudovať, že všetci traja tvorivo participovali aj na akciách A. Mlynárčika. Ak sa M. Mudroch paralelne venoval aj dematerializácii procesu tvorby a pominuteľnosti okamihu (*Upriamte pozornosť na komíny domu*, *Masky*, 1970), Kordoša priťahoval už od počiatku dialóg s dejinami

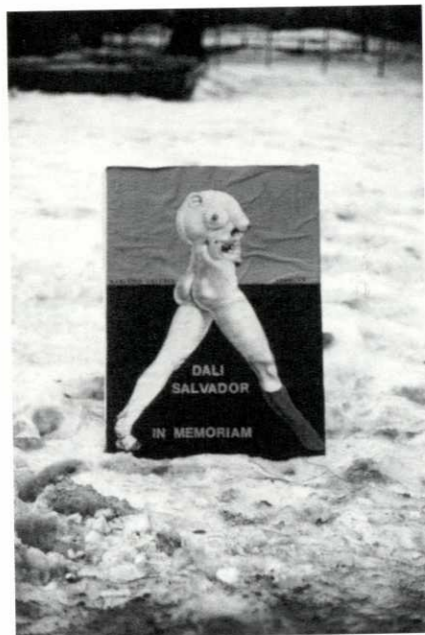
Vladimír Kordoš, Matej Krén: Veď človek nie je blázon, aby zmokol... 1983



16 In: CYPRICH, Robert: *Ex alio loco*. In: MATUŠTÍK, R.: *Terén*. Alternatívne akčné zoskupenie 1982-1987 Bratislava, 2000, s. 139. **17** „Telefonuje do Paríža na telefónne čísla galérií Alexandry Iolas, Mathias Fels a Denis René svoju 'fabulačnú blastémiu' v podobe 4 minút a 33 sekúnd ticha. Programovo siaha po jednej z rudimentárnych fikcií Johna Cagea... Cyprich vyučtováva za toto limitované a odznené ticho 300 československých korún...“ In: text Jozefa Molitora pod pseudonymom J. ALTER v samizdate z r. 1979: Robert Cyprich *Time of Cage*, september '79 Bratislava – Paríž. **15** Dokumenty z aukcie, tzv. *Deklarácie „About the Auction and the Transaction“* uvádzajú že, jednotlivé časti Cyprichovho tela „kúpil“ R. Sikora: hlava: 50,- Kčs; ruky: 40,- Kčs; trup: 130,- Kčs; nohy: 180,- Kčs.

V sedemdesiatych rokoch sa ekologické problémy stali centrom pozornosti viacerých umelcov. Sústredenie sa na efemérnosť dejov, premenu materiálového skupenstva a úsporné výrazivo k nim patril aj Michal Kern. Hoci v jeho kreáciách vysledujeme určitú duchovnú príbuznosť s Bartošovými performances, vďaka estetizujúcej poetikej korekcii postrádajú jeho výraznú inštinktívnosť a ich fotodokumentácia prezrádza viac záľuby v pôsobivom vizuálnom vyznení výslednej 'stopy' (akcie pre fotoaparát z rokov 1972-1988), ktoré často dopĺňal dodatočný záznam pocitov (napr. *Hra s kockami*, 1975). Kern cítil bytostnú potrebu spojiť rytmus svojho tela s rytmom zeme, obradne sa jej dotýkať rukami i telom (*Zámok túžob - Skryšia meditácií*, 1979), zžívať sa s jej terénom v ktoromkoľvek ročnom období. Dokladom je fotodokumentácia zo série prechádzok (napr. *Vytvoril som líniu*) zo začiatku 80. rokov a vyšľapávaní rozličných symbolov a znakov v snehu (trojuholníka, kruhu, štvorca, hviezdy, kríža: napr. *Stretnutie-Pieta*, *Vymedzovanie priestoru*).

Už od polovice 60. rokov sa časopriestorovým a procesuálnym aspektom diela venoval aj Juraj Bartusz. Na rozdiel od spomínaných autorov, pre ktorých bolo typické maliarske východisko, jeho akčnú tvorbu poznačilo výrazné sochárske ctenie: ľudské telo vnímal ako priestorový objem a kinetický fenomén (v zmysle pozitívu i negatívu, napr. *Únik priateľa I. D.*, 1983), permutačný prvok *Stupeň víťazov* (spolu s G. Kladekom a B. Juhászom, 1974), živú skulptúru, prostredníctvom ktorej tematizoval kategórie priestoru a času (napr. *Kondičné dni vo Vlkovej*, 1971 spolu s V. Popovičom a J. Kornúnikom). V 70. rokoch, akoby v svojskom nadviazaní na odkaz japonskej skupiny Gutai, kládol dôraz na vlastnú koncentrovanú fyzickú energiu gesta (*Úder cez kameň*, *Tehly hodené do tuhnúcej sadry*, *Časovo limitované kresby*). Do výrazového aparátu jeho individuálnych performances i happeningov občas prenikla aj ostrá črta ironie a paródia rituálov každodennosti *Úradné potvrdenie* (1971), ideologických mechanizmov totality ako i manipulácie s človekom (napr. *Súkromné CO cvičenie*, 1982).



Ján Budaj a DSIP: Týždeň fiktívnej kultúry, Bratislava, 1979

Solidarita zrodená z beznádeje

Ak sa spočiatku škála akčného výrazu pohybovala v intenciách utopického avantgardného rozmeru umenia ako „spolutorby lepšieho sveta“, sviatku, pocty, či prírodného rituálu, v súvislosti s narastajúcou dezilúziou prenikla ku koncu 70. rokov do podoby spoločne zdieľanej hravej situácie ironická parafráza, trpký humor, širšie spoločenské aspekty ako i osobné, skôr traumatizované pocity. V období zostrenej perzekúcie a 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. Popri bytových, ateliérových akciách a performances v prírode, rátaujúcich s užším okruhom zainteresovaných umelcov a ich priateľov, sa dôležitým fenoménom stala tzv. „pouličná akcia“, ktorá vrastala do bežných každodenných situácií v podobe individuálnych či kolektívnych intervencií. Podieľali sa na nich aj aktéri, ktorí nevyšli z prostredia výtvarného umenia, ale dostali sa k nemu od bezprostredných reflexii spoločenskej problematiky a hľadali vo sférach alternatívnej kultúry nielen adekvátnu výrazovú formu, ale aj prirodzenú záštitu pred ohrozením základných existenčných hodnôt. Z týchto psychosociologických motivácií vyrástli aj pouličné akcie ochranára Jána Budaja realizované najmä v rámci jeho *DSIP-Dočasnej spoločnosti intenzívneho prežívania*.²⁰ Svojou otvorenou proklamativnosťou, v ktorej rezonovali aj idey hippies a provos, či politických akcií európskych situacionistov, sa primkli k podobe akčného umenia 70. rokov vo svete, najmä k tzv. „expanded performance“. 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 jednotlivca prostredníctvom „intenzívneho zážitku životnej udalosti“. V tomto zmysle pokladal skupinu za základný prostrie-

dok osobnostnej zmeny. Z týchto dôvodov sa začal hlbšie zaoberať vzťahom jedinca a spoločnosti, zaujalo ho psychologické a sociologické pozadie konformizmu ako spoločenského javu. Podľa autorom vopred stanovených propozícií prebiehali na vymedzenom území mesta počas niekoľkých hodín akcie ako aranžované situácie, akési modelové analytické štúdie vzťahov človeka a sveta v rámci daného spoločenského systému. Vychádzali zo svojského pokusu vyprovokovať psychické reakcie chodca na neočakávaný zvrät v bežnej situácii na verejnej komunikácii, na odchýlku z normy. Cieľom bola katarzia, ktorá nastala, keď si 'obeť' uvedomila, že išlo o hru. Tieto Budajove inscenované 'udalosti' bezprostredne súviseli s aktivitami bratislavských divadiel, najmä s experimentálnou scénou *Labyrint*. Skúmanie reakcií publika sa testovalo aj v *Týždni fiktívnej kultúry* (Bratislava, 1979). Jeho jadrom bola analógia 'názorovej agitácie' – transparency umiestňované na zastávkach (*Letecká doprava je najlacnejšia*, Bratislava, 1978) pútače, plagáty a billboardy informujúce o neexistujúcich výstavách.

Z princípu sociálnej komunikácie vyrastali aj pouličné akcie Ľubomira Ďurčeka, v ktorých organizátori v priebehu niekoľkých hodín vytvorili v bratislavských uliciach určité situácie prostredníctvom premenlivých konfigurácií a kontaktov s chodcami (napr. *Rezonancie*, *Aureola*, *Priehrada*, 1979). Ich pendant tvorili autorove minimalizované pouličné performances (napr. *Horizontálny a vertikálny pohyb - Transfigurácia*, 1979) provokujúce 'zmrazením' elementárneho pohybu v istej fáze na spôsob 'živej skulptúry' a situácie, keď sa okolo idúci nevdojak sám stal fyzicky súčasťou aktivity produkovanej umelcom (tzv. *Simultánne eventy*). Svojím redukovaným pôdorysom, vymedzeným jasným konceptuálnym zámerom súviseli aj s autorovými ďalšími aktivitami: denníkovými záznamami, poviedkami, fotografiou a filmom. V nezvyčajnej pohybovej škále rozohrané telesné 'prostocviky' a pó-

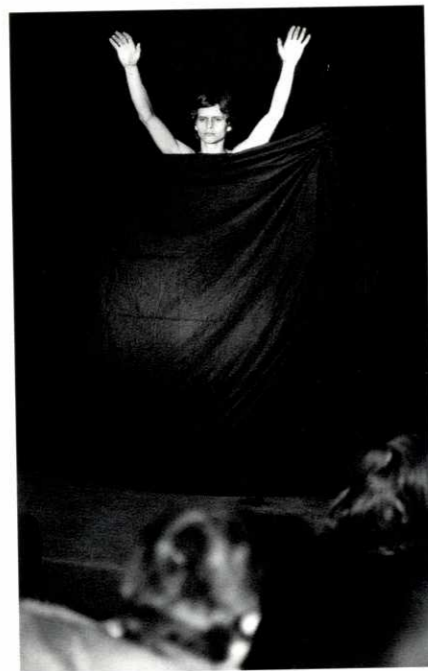
zy zachytené v jednotlivých fázach fotografickou dokumentáciou, rovnako, ako úspornosť výrazu, však Ďurčekovi nebránili vťahovať do deja rituálne alebo koncentrované gestické prvky (napr. *Demonštrácia*, 1977). Niektoré možno čítať nielen ako skúmanie mechanizmov reakcie a podvedomých reflexov jedinca na určité podnety, ale aj ako svojské metafory strachu či manipulácie s človekom prostredníctvom ideológie (*Návštevník; Prijímanie I-III / Stotožnenie*, 1980). Maximálnym psychickým a fyzickým sústredenie sa na jednoduchý performatívny úkon Ďurček akoby znova a znova preveroval citlivosť rutinou každodenného života otupených zmyslov, hoci len meraním priestorových dimenzií okolitej reality (*Dotýkanie - ukazovanie*, 1975, Košice). Výskum pohybu a hmatu prostredníctvom dotyku ako základného fyzického kontaktu, jeho prenosu ako kumulovanej energie sa prejavil aj neskôr, tentoraz medzi niekoľkými ľuďmi (*Posolstvo IV*, 1982 i v jeho filmoch, ktoré sú koncipované ako kolektívne testovacie akcie (*NFRMC Informácia... /... o rukách a ľuďoch*, 1982; *Domov*, 1983).

²⁰ Do blízkeho okruhu Budajovho DSIP v rámci neoficiálnych prezentácií patrili aj G. A. Levický, Ráchel Archleb, Tomáš Petřivý, Igor Kalný a Pepo Schottl. Poslední dvaja založili r. 1982 hudobné teleso CUCU, ktorého prezentácia bola viazaná najmä na priateľské stretnutia a predstavenia na vernisážach výstav, pričom v mnohom ťažila z duchovných výdobytkov performance. Okrem klasických hudobných nástrojov (gitara, klavír) sa členovia CUCU inšpirovali fluxusovými postupmi a pri svojich vystúpeniach používali predmety bežnej dennej spotreby, ale aj základné médiá, ako svetlo, ľudský dych a pod.

K skupine autorov, ktorí sa koncom 70. rokov stretávali (J. Budaj, L. Ďurček, R. Cyprich, J. Mihalík, P. Thurzo, J. Štuller, L. Lauffová a i.) v bytoch i vo voľnej prírode ako bratstvo ľudí, ktorých spájali „pocit byť spolu v akomsi výnimočnom postavení, spoločne sa odlišovať od iných a vymaniť sa z obecných noriem“, (Huizinga) patrili aj Vladimír Havrilla. V jeho tvorbe predstavuje akčný prejav len jednu z oblastí, sféru úniku a emocionálnej ventilácie. V lete roku 1978 uskutočnili viaceré akcie happeningového typu v prírodnom prostredí Čunova, odohrávajúce sa v atmosfére uvoľnenia a spontánnych, hravých činností, mimo okruh priamych hmotných záujmov, v manipulácii s určitými efemérnymi výtvarmi, ktoré zahŕňali prácu s dotvoreným ready-mades. Na podobnom princípe Havrilla inscenoval niektoré kolektívne akcie aj v mestskom prostredí (napr. *Druhá strana platne*, 1981, *Bratislavské mačičky a iný underground*, 1982). Jeho príležitostné individuálne performance (napr. *Nikodémova otázka*, 1979) i undergroundové filmy odhaľujú existenciálnu, metaforickú výpoveď, zvláštnu magickú dimenziu, ktorá je blízka aj jeho sochárskej tvorbe, konceptu a literárnej činnosti.

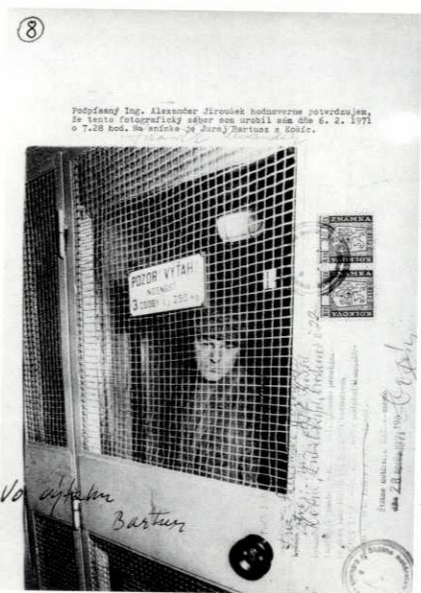
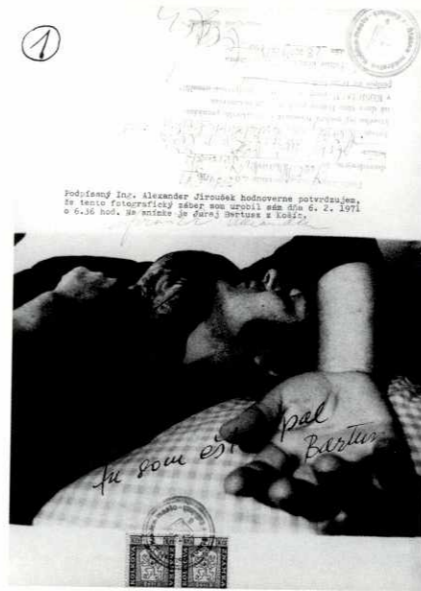
Začiatkom 80. rokov sa organizovaný happening aj individuálne performance posunuli do zložitejšie štruktúrovaných sociokultúrnych a socio-politických súvislostí. Hoci hra stále obsahovala spontánnosť, radosť z „hrania“, stratila svoju nevinnú podobu a stala sa súčasťou mimikry všedných dní, rafinovaným inotajom. Tieto prvky charakterizujú najmä kreácie predstaviteľov úzkeho tvorivého zoskupenia, ktoré prijalo názov *TERÉN I-V*: P. Meluzin, P.O.P., J. Želibská, J. Koller, L. Ďurček, D. Tóth, R. Matuščík, R. Cyprich, V. Kordoš, M. Krén. Ich akcie sa konali v rokoch 1982–1985 v okrajových častiach mesta, na opustených staveniskách a v prírode.²¹

K najvýraznejším predstaviteľom *TERÉNU* patrili Peter Meluzin. Akcia sa v jeho tvorbe spočiatku presadila najmä v herne modelovej situácii športovej súťaže ako konštantný spoločenský jav 'organizovanej činnosti' ako „kontaminácia hry a opravdivosti“ (Huizinga) cez ľahkú iróniu a výrazovú



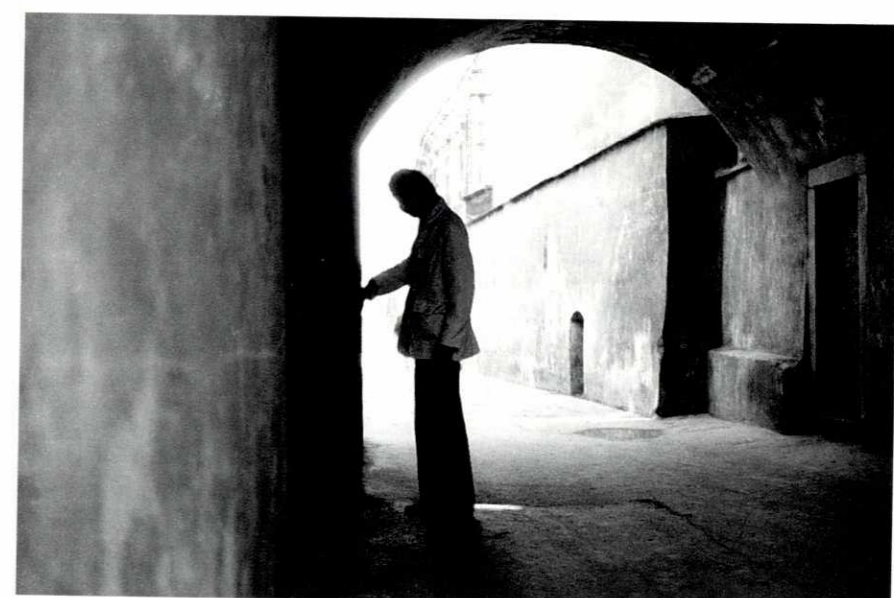
Robert Cyprich: Ex-tenzia. Bratislava, 1980

²¹ Na význam činnosti *TERÉNU* v rámci „organizácie happeningu, eventu a performances osemdesiatych rokov“ umenia poukázal predovšetkým teoretik a od r. 1981 jeden z aktívnych participantov tohto akčného združenia R. Matuščík v publikácii *Terény*, založenej na disidentných samizdatoch. Pozri bližšie: MATUŠČÍK, Radislav: *Terén. Alternatívne akčné zoskupenie 1982–1987*. Bratislava 2000.



Juraj Bartusz: Úradné potvrdenie. 1971

Lubomir Ďurček: Dotýkanie – ukazovanie. Košice. 1975





Peter Meluzin: Schwarzes Loch. 1984



22 Členitou štruktúrou U.F.O.tbalu, spojeného s „priateľskou odvetou“, v priblížení „zakulisia“ evokoval Meluzin manipulácie v rámci športových klubov. Zápas v telocvični obohatený o prídavné rekvizity (transparenty, výzdobu, ceny atď.), kde všetci umelci dostali možnosť realizovať sa aj „výtvarne“, prerástol do rozvetvenej alegórie každodennosti s prvkami rôznych modelových situácií. Akcia vynaliezavo a vtipne reagovala na štátne sviatky, uvádzacie politické rituály, reprezentatívne portréty, kultúrne vločky. Fotodokumentácia UFOkroniky zachytáva okrem zápasu aj zábery „zo šatne“, zápisnicou o zdravotnom stave hráčov, ohlasy v tlači a pod. **23** GAZDÍK, Igor: Pokus o fiktívnu typológiu zápasu. (Niekoľko poznámok na tému šport a výtvarné umenie. Strojopisová príloha k dokumentácii UFOTBALU P. Meluzina. Bratislava 1981. In: *Umenie akcie 1965–1989*. Kat. výst. SNG, Bratislava 2001. Ed. Zora RUSINOVÁ, s. 281–283. **24** Popri príspevkoch tradičných médií, ktoré prebiehali na Posune v dome M. Kréna, sa v jednej z akcií pod názvom *Simultánka* paralelne – v pivnici – odohrávala akčno-konceptuálna verzia „posunu“, na ktorý Meluzin pozval priateľov, ktorí sa inak tohto podujatia nezúčastňovali. Ladil ju ako opozitum estetizujúco-výtvarného prejavu: prítomní diskutovali, venovali sa konzumácii a hre. Obe skupiny „posunovačov“ (ti na poschodi, a ti v pivnici) sa tak síce ocitali, podobne ako v oblasti umenia, „v jednom dome“, obrazne povedané, „na jednej lodi“, ale predsa boli každý „inde“. Okrem názvu akcie, ktorý je narážkou na Duchampove simultánne hry šachu so zaviazanými očami medzi známymi šampiónmi, transparent visiaci na stene modifikovali slávny Duchampov výrok: „The great artist of tomorrow will go underground.“ Meluzin ho „posunul“ do aktuálnych pomerov pretlmočením: „Najväčší pojde dneska-zajtra do pivnice!“

perzifláž (Edvantič, 1980, spolu s J. Kollerom; *R. Mutt-ácia*, 1980). Najmä *U.F.O.tball* z roku 1981 ako časovo rozfázovaný, viacúrovňový happening so zložitou štruktúrovaným pôdorysom športového zápasu prerástol do široko rozvetvenej alegórie každodennosti.²² Čím sa však líši koncepcia športových hier J. Kollera a táto Meluzinova akcia? Ako výstižne postihol I. Gazdík, Meluzinova akcia prerástla „...hranice športového, v tomto prípade teda futbalového zápasu. Ak v Kollerovom prípade šlo skôr o „sebaprezentáciu“ a „sebaprezentovanie“, u Meluzina „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 jeho ponímaní ide teda skôr o „možnosť skúmania športovej hry a umeleckých hier na pozadí predovšetkým sociologických a kultúrno-filozofických teórií hier.“²³

Už od prvých projektov akoby sa opieral predovšetkým o Duchampov odkaz, teda o autora, ktorý nebol dovtedy v slovenskej alternatíve (s výnimkou J. Kollera) nijako zvlášť uctievaný. Duchampovská línia predstavovala v tom čase v našom umení, obrazne povedané, „krajnú pravicu“, s dôrazom na sebareflexívnu kritiku štatútu umelca ako takého. S Duchampom Meluzina spájala nielen práca s ready-made, ale najmä zmysel pre rafinovanú pointu, výrazovú skratku a reverzibilitu významov (*R. Mutt-ácia*, 1980). Ani Meluzin sa v tejto súvislosti nevyhol v alternatívnych kruhoch obľúbenému fenoménu interpretácie. V rámci Posunu roku 1981 prezentoval v „interpretačnom“ duchu napr. aj reakciu na *Čitateľskú pozíciu pre popálenie 2. stupňa* Dennisa Oppenheima z roku 1970, reprodukovanej v knihe *Art Today*. Pre seba príznačne však využil „poctu“ skôr v polohe odmýtzovania výtvarného diela 'zapozíčaného' z dejín umenia.²⁴ S prirodzenou iróniou a vecnou triezvosťou sa 'asimiloval' aj vo svete mimo-umeleckých procedúr a odbornej terminológii: ironizujúco reagoval na liečebné a terapeutické metódy, administratívne zoznamy, lekárske správy (napr. *Aplikácia termografickej metódy*, 1982).



Niektoré Meluzinove akcie realizované v rámci *TERÉNU* sa stali vernými podobnosťami socializmom vyzdvihovanej 'ušľachtilej činnosti' a falošného optimizmu, iné humorne reagovali na heraldiku monolitnej spoločnosti, na štátne sviatky, pričom často vyhľadával súhrn času a miesta starých a nových ideologických 'mýtov' (napr. *Koincidencia*, 1983). V dokumentácii nechýbajú ani exaktné postupy, merania a schémy (*Pokus o pracovnú analýzu vlastného tieňa*, 1982). Do scenárov pre kolektív pripravovaných happeningov niekedy popri špekulatívnych prvkoch a vopred plánovaných momentoch voľne vstupovala improvizácia, vďaka čomu nadobudli ráz 'veľkej vážnej hry' s otvoreným koncom. Tieto absurdné metafory doby, ironické psychodrámy a frašky z prvej polovice 80. rokov, v ktorých 'manipuloval' s participantmi prostredníctvom inštrukcií, si vyberal prímestské oblasti, opustené stavby, betónové šalungy a potrubia ako dehumanizovanú verziu prírody (*Perníková chalúpka*, *Black Hole*, *Schwarzes Loch*, *Sitting Bull* a pod).

Permanentný tlak totality na vedomie človeka reflektoval aj v krátkych akčných filmoch (*Loggia*, 1984., *L.E.F.*, 1986, *Bianco*, 1988 a pod.).

Aktívnym účastníkom, ale aj iniciátorom niektorých akcií v rámci *TERÉNU* bol aj Radislav Matuščík (*Crossing*, 1980, *Staking of the Claim*, 1982, *I. občiansky C/K obrad*, 1982). V roku 1977–1984 vytvoril spolu s Pavlom Breierom a Petrom Horváthom nelegálne zoskupenie *BAHAMA* (podľa začiatkových písmen participantov), ktoré realizovalo sériu akčných a konceptuálnych pieces.

Zoskupenie troch umelcov, Ladislav Pagáč, Milan Pagáč a Viktor Oravec, ktoré sa objavilo na výtvarnej scéne v roku 1979 a neskôr prijalo názov *Artprospekt P.O.P* sa už od počiatku prihlásilo k ritualistickému body-artovému performance. Dôrazom na silný vypätý zážitok tela, fyzickú záťaž a bolesť, skúmanie fyzických a duchovných možností jedinca, majú v kontexte slovenského akčného umenia špecifické, výlučné miesto. Ich kreácie sa diali zvyčajne v prírode, v starostlivo vyberanej lokalite, ktorá terénym spôsobom vyhovovala archaickému, civilizácii vzdialenému ponímaniu kontaktu človeka a sveta.

Obradná identifikácia tela s krajinou konfiguráciou, návrat k primitívnemu štádiu vývoja kultúry, k ranému mýtickému obdobiu poskytoval možnosť slobodného úniku od vtedajšej spoločenskej situácie na Slovensku. Bol vedomým zostúpením k biologickým inštinktom a jednoduchým úkonom evokujúcim rané prehistorické rituály s dôrazom na senzitivnú pudovú stránku umeleckej kreativity. Tento trend bol však na druhej strane u P.O.P. už od počiatku vyvažovaný prísnu racionalitou, dôsledným využitím numerológie,²⁵ ktorá sa stala popri anagramoch jednou z kľúčových súčastí ich ďalších spoločných realizácií (viazanie akcie na čísla – názov, rozsah a počet úkonov odvodený od dátumov dňa, kedy sa konala). Na druhej strane bol ich rituál sám o sebe svojou povahou analógiou algoritmu a to v tom zmysle, že predpisoval presný postup jednotlivých operácií, ktoré museli byť prevádzané určitým spôsobom a v určitých sekvenciách, s rešpektom k časovému aspektom operácie.

Hoci ich kreácie mali aj land-artové konotácie, krajina v ich projektoch sa postupne priamo úmerne k pribúdaniu ritualistických body-artových prvkov, najmä dôrazu na telesnú výdrž, stávala skôr scenériou, akými prírodným javiskom pre akciu tela, ktoré mu poskytuje vhodné nástroje a potrebné rekvizity. Zapájanie tela do póz, ktoré overovali jeho prahové možnosti v hraničných situáciách, poukazuje na širšie súvislosti s tzv. enduračným performance vo svete a v širších súvislostiach evokuje najmä historické iniciačné obrady, keď bol vybraný adept zasvätenia podrobovaný ťažkým skúškam.

Do dejín body-artového performance sa P.O.P. zapísali predovšetkým *Sympóziami*, na ktoré sa viaže obsah 16 vopred vypracovaných projektov pod názvom *Artprospekt P.O.P. 1981*. Aj podľa slovné doložené konceptov, často svojou formou pripomínajúcich aj vizuálne básne, sa dôraz kládol na prírodniny (kameň, ihličie, zem, stromy, trávu, kvety a pod.) a jednoduché rituálne činnosti (napr. „striekanie, otláčanie, bodanie, oblievanie, tupovanie, akvarelovanie, obližovanie, artikulovanie, rajbanie, usmievanie, ťľapkanie, ohmatávanie, roztláčanie, obcovanie, kopanie“ a pod.). Počas *1. Sympózia*



Artprospekt P.O.P.: Údernici. 1983

²⁵ K numerologickým zákonitostiam sa hlásil už landartovo-akčný projekt *Špirály I-II.* z r. 1980. Zatiaľ čo prvá, v priemere 20 m bola vykopávaná v zemi, druhú so zhrnutými 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 *Spirál I.* napokon stredové kruhy vysypali listím, behali dookola s fackou v rukách a napokon ich zapálili.



Artprospekt P.O.P.: Skrcenec. 1982



v Ľubietovej realizovali v tomto duchu pozoruhodné rituály: *Grafikon*, *Zasex*, *Oktoru-Rutoko* a i., pričom mimoriadne náročnú prípravu a skúšky si vyžadoval najmä *Daring*.²⁶ Vyvážovanie tela vždy k iným prírodninám sa objavilo aj v rituáli *O zem, o trávy, o skaly* (1982, Pruské, Lom nad Rimavicou) kde bol nahý V. Oravec symbolicky pripútaný a vyviazaný o skaly, o kolíky v zemi a navyše splýval s nimi v symbolickom sfarbení. Body ako ukotvenie šnúr a zároveň súradnice vymedzujúce aktivity tela v priestore sa dostali do nových významových súvislostí na 3. *Sympóziu* realizovanom v Dúbravke pri Bratislave roku 1982, v akcii príznačne nazvanej *Sebastián*.

V *Skrčencovi* (1982, Váh-Ilava), potom šlo opäť predovšetkým o návrat k prehistorickému rituálu s heterogénnou zmesou rozmanitých kultúrno-mytologických súvislostí.²⁷ Na prírodnú mágiu sa viazali aj rituály realizované na Oravskej priehrade (*Koreň, Slnko, Rotor*, 1983).

Exteriérové kreácie P.O.P. nevyučovali ani apropráciu objektov industriálneho typu (napr. performance *Regi*, v rámci *TERÉNU* realizovaný happening *Úderníci*, 1983),²⁸ pričom niektoré z nich boli situované aj do interiéru (*P.F.*, 1982; *Ka-zi-mír*, 1984 a i.).

V závere nami skúmaného obdobia sa svojimi akciami presadili aj ďalší autori (Peter Kalmus, Michal Murin atď.), ktorých tvorba sa však vyhranila najmä neskôr, keď nastal v oblasti kultúry postupný spoločenský odmäk vyvrcholiaci revolučnými udalosťami a spoločensko-politickými zmenami roku 1989.

²⁶ *Daring* bol postavený predovšetkým na fyzickej výdrž. Výsledným efektom bolo nahé telo M. Pagáča zavesené na siedmich textilných pásoch v horizontálnej polohe v lese medzi stromami nad úvratou cca 8 m nad zemou, pričom každý bod tela (tvár, prsia, pupok, bedrá, stehná, píšťaly, kotníky) spočíval na jednom z pásov a mal presne určenú výšku zavesenia. Pod zaveseným rozhoďávaným telom, obklopeným dymom stúpajúcim z ohníska sa odohrávala pantomimická nemohra ostatných participantov. ²⁷ Celý rituál bol rozvrhnutý do časového úseku dvoch dní. V prvý sa deň trojica inšpirovala ostrovčekom na Váhu a vytvorila z kameňov a skál organizovaný pozdĺžny útvar ako základ pre ďalšie obradné úkony. Na druhý deň pomalovali priečne stred ostrova bielymi pruhmi v počte odvodenom zo súčtu čísel dňa. Zatiaľ čo nahý Viktor Oravec behal kol dokola 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 Pagáč ho celého potrel bahnom. Na záver akcie, potom ako Viktor odhodil palice a zviezol sa do podoby skrčence, zapálili oheň. ²⁸ Podrobný opis akcie pozri bližšie in: MATUŠTIK, Radislav: *Terén...*, c. d., (časť *Terén II*), nepag.



Artprospekt P.O.P. Slnko, 1983

AKČNÁ SCÉNOGRAFIA

DAGMAR POLÁČKOVÁ

Keď Josef Čapek začiatkom minulého storočia definoval svojho súčasníka predovšetkým ako milovníka rýchlosti, pomerne presne vystihol nielen atmosféru prvých dvoch desaťročí 20. storočia, ale zároveň vyslovil prognózu platnú dodnes. Rýchlosť vyjadrená pohybom, zmenou, rytmom, aktívnym prístupom človeka k svojmu okoliu, technike, umeniu vyvolala zmeny napokon i v oblasti divadelnej scénografie.

V 20. rokoch vládli v divadlách výtvarníci a architekti, ktorí tu v trojrozmernom prostredí transformovali do javiskovej podoby svoje aktuálne štýlové programy. Ich razancia a sebavedomie do značnej miery javisko ovládli, či už v polohe expresionizmu, kubizmu, konštruktivizmu alebo poetizmu. Výtvarná zložka dominovala predovšetkým na veľkých javiskách kamenných divadiel v podobe obrazu, ilustrácie či metafory dramatického textu. Istú alternatívu predstavovali experimentálne malé scény, kde sa scénografia prejavovala v cielenejšej a užšej väzbe k daniu a hereckej akcii. V oboch prípadoch však jedným z centrálnych problémov, ku ktorým bola ich pozornosť pripútaná, bolo skúmanie možností ako vyjadriť rýchlo premenu scény v súlade s dramatickou predlohou bez nutnej prestávky na prestavbu scény. Tu možno nájsť protogenézu dvoch najčítateľnejších tendencií scénografie 20. storočia. Scénografie ako disciplíny výtvarno-dramatickej, ktorej vývin sa odohral predovšetkým na doskách veľkých divadiel s dobrým technickým vybavením. Scéna tu sledovala dramatický príbeh v premenách pomocou techniky – pohyblivými fahmi, zdvihmi, pohyblivými mechanizmami, prostredníctvom točne, ale scénické premeny sa odohrávali i pomocou svetelnej techniky, projekcií a napokon i priamym použitím pohyblivých obrázkov – filmového záznamu v divadle. Experimentálne orientované malé scény, ktoré takéto svetelno-technické vybavenie nemali, boli nútené zmenu vyjadrovať mechanickým, ale pre divadlo tým najprírodzenejším

spôsobom – priamo fyzickou akciou hercov. Priekopníkmi tejto „protoakčnej“ scénografie sa stali v 20. rokoch výtvarníci spolupracujúci s Jindřichom Honzlom, Jiřim Frejkom a Emilom Františkom Burianom.¹

A bol to opäť práve Burianov a Kouřilov *Theatergraph*, ktorý sa v 50. rokoch stal inšpiráciou pre znovuoživenie princípu simultánnej premeny scény a dramatického deja v *Laterne Magike*. Sám jej spolutvorca Alfréd Radok bol jedným z prvých, ktorí sa snažili tento princíp uplatniť i v bežnej divadelnej praxi. Požadoval scénografiu, ktorá nepredstiera, neklame a zviditeľňuje proces nestálych premien. Vrství ich v čase a vzájomnej súvislosti. Pretože, ako hovorieval, rovnako ako v živote, ani v divadle nemôže byť nič stále. Premenu scény povýšil na obrad. Ladislav Vychodil mu pripravil scénografiu, ktorá už nesleduje dramatický príbeh typicky pre 60. roky ako autonómna zložka, ale priamo fyzicky súvisí s hereckým konaním na javisku. Výsledkom tejto dôsledne rytmizovanej premeny scény bola procesuálna sémantizácia scénického prvku. Radokov asistent réžie pri inscenácii *Zlodejky z mesta Londýna*, Václav Havel, o takto chápanej scénografii dodal: „Pre nás nie je dôležitý strom, ale jeho rast.“ Nie predmet – scénický artefakt, ale proces, trvanie. Skriňa tu je postupne podľa dramatického kontextu hereckej akcie najskôr samotnou skriňou, neskôr portálom hotela, policajným trezorom a napokon pódium pre živú kapelu. Naturalizmus scénických prvkov však spôsobom inscenovania získal novú metaforickú imagináciu.²

Z podobného chápania procesuálnosti a kontextu naturalistického scénického predmetu v inscenácii vychádzali neskôr i tvorcovia v Divadle na Korze a v Divadle Husa na provázku. Táto vedomá antivýtvarnosť vizuál-

nej zložky v jej primárnej predmetnosti bola artikulovaná ako zjavné opozitum voči preestetizovanej obrazovej a náznakovej scénografii konca 60. a 70. rokov. Tvorcovia v oboch divadlách cítili, že výtvarne akcentovaná podoba divadla vytvára síce pôsobivú esteticko-dramatickú realitu veľkej ideovej pôsobivosti, ale jej sklon k abstrahovaniu, zobecňovaniu je odťažitý od reality a diania vo svete, v ktorom žili a ku ktorým sa chceli vyjadriť. Vznikol inscenačný štýl, ktorý bol protikladom výtvarne akcentovaného divadla a vyžadoval úplne odlišný typ scénografie. Vizualna zložka *Korza* vychádzala z obraznosti reálnych predmetov i materiálov a zároveň reflektovala autenticitu prostredia neviditeľného priestoru pivnice domu, kde divadlo v rokoch 1968–1971 pôsobilo. Priestor pivnice ako celok – environment, kde javisko i hľadisko boli doslova na dosah ruky, zároveň umožnilo neutralizovať i konvenčné divadelné rozdelenie na priestor divácky a herecký. Dištanc zmizol a v divadle dochádzalo k živému bezprostrednému kontaktu a komunikácii s divákmi. Korzo si veľmi rýchlo získalo svoje publikum. Milan Čorba, ktorý prevažne výpravy pre divadlo pripravoval, pracoval s fragmentmi reality – nájdenými šatami, rekvizitami, ktoré inverzne povýšil na umelecké znaky. Z citátu skutočnosti sa stal predmet umenia.³ Scénografia tu vzniká nie a priori ako výtvarný návrh v samote výtvarníkovho ateliéru, ale priamo na scéne v procese skúšok. To bol ten správny priestor na jej postupné domýšľanie a tvarovanie. Všetdnosť a trivialita predmetnosti, privlastnenej z reality sa v hereckom podaní menili na akčne obrazné divadelné prostriedky. Dôrazný bol najmä kostým, ktorého koncept sa neodvíjal len od charakteru dramatickej postavy, ale a to predovšetkým, staval na konkrétnej individualite herecovej osobnosti,

¹ *Dějiny českého divadla*. Academia Praha, 1988, s. 80-97. ² RADOK, Alfréd: Ladislav Vychodil a scénografie. In: *Divadlo*, 1963, č. 6, s. 15-29. ³ JABORNÍK, Ján – MISTRÍK, Miloš: *Divadlo na Korze*. Bratislava 1994, s. 55-57. Tvorcom vizuálnej koncepcie Korza bol Milan Čorba predovšetkým v scénografiách k hrám *Čakanie na Godota* (1968), *Ženba* (1969) a *Můj úbohý Marat* (1970).

Slovenské vizuálne umenie 1970–1985

Výstavu pripravila Slovenská národná galéria v Bratislave
Esterházyho palác, Námestie L. Štúra 4, Bratislava
17. december 2002 – 25. máj 2003
Generálna riaditeľka SNG Katarína Bajcurová

Hlavný kurátor a editor: Aurel Hrabušický
Texty v katalógu a výber reprodukcii: Katarína Bajcurová, Aurel Hrabušický, Beata Jablonská, Alexandra Kusá, Jozef Macko, Dagmar Poláčková, Zora Rusinová, Tomáš Strauss
Blok svedectiev: Daniel Fischer, Igor Gazdik, Milan Knížák, Rudolf Sikora, Tomáš Strauss, Jiří Valoch

Na výstave spolupracovali: Katarína Bajcurová, Beata Jablonská, Alexandra Kusá

Fotografie: Fotoateliér a fotoarchív SNG – Anna Mičúchová, Jarmila Učniková, Sylvia Sternmüllerová; Martin Marenčin, Gabriel Kladek,
Lubo Stacho a fotoarchív autorov
Grafický dizajn: Ivan Csudai
Preklad resumé: Beata Havelská
Zodpovedné redaktorky: Irena Kucharová, Luďka Kratochvilová
Reštaurovanie a ošetrovanie diel: Bedřich Hoffstädter a Reštaurátorské ateliéry SNG
Realizácia výstavy: Katarína Bartošová a Výstavné oddelenie SNG

Realizácia katalógu: Typocon, spol. s r. o., Bratislava, 2002
Text publikácie bol imprimovaný 20. novembra 2002

Copyright © Slovenská národná galéria, Bratislava 2002
Texts © Katarína Bajcurová, Daniel Fischer, Igor Gazdik, Aurel Hrabušický, Beata Jablonská, Milan Knížák, Alexandra Kusá, Jozef Macko, Dagmar Poláčková, Zora Rusinová, Rudolf Sikora,
Tomáš Strauss, Jiří Valoch 2002
Photographs © Slovenská národná galéria 2002; Martin Marenčin, Gabriel Kladek, Lubo Stacho 2002

Translation © Beata Havelská 2002
Graphic design © Ivan Csudai 2002

ISBN 80-8059-073-7

Za pomoc pri príprave a realizácii projektu ďakujeme:
Galériám a múzeám v Slovenskej republike, súkromným zberateľom a vystavujúcim autorom

Všetky práva vyhradené. Žiadna časť tejto publikácie nesmie byť použitá, uchovaná pre neskoršie rešerše, šírená žiadnou formou alebo elektronickým, mechanickým, fotografickým či iným spôsobom bez predošlého súhlasu majiteľa copyrightu.

Slovenské vizuálne umenie 1970–1985

KVV 218
PEDAGOGICKÁ FAKULTA
TRNAVSKEJ UNIVERZITY
Priemyselná č. 4, P.O. BOX 9
918 43 TRNAVA
KATEDRA VÝTVARNEJ VÝCHOVY



Slovenská národná galéria v Bratislave

Slovenské vizuálne umenie 1970–1985

- 7** ÚVODOM / Katarína Bajcurová
- 9** PROBLÉM KOEXISTENCIE KULTÚR / Zora Rusinová
V hraniciach oficiálnej kultúry
Neoficiálne a alternatívne umenie
- 31** PRÍSPEVOK K SITUÁCIÍ V ARCHITEKTÚRE / Alexandra Kusá
Normalizácia, konsolidácia v architektúre na začiatku sedemdesiatych rokov
Bytová výstavba – tvorba životného prostredia; mýtus a realita
Trendy a smery v architektúre sedemdesiatych rokov
Umenie v tvorbe životného prostredia / Katarína Bajcurová
- 49** LŽI, DILEMY A ALTERNATÍVY OBRAZU / Beata Jablonská
Umenie v službách reálneho socializmu
Na pozadí neskorej moderny
Fotografia v maľbe
Umlčaný jazyk geometrie
Nové prieskumy klasických výtvarných médií
- 113** SOCHÁRSTVO NA ROZHRANÍ / Katarína Bajcurová
Zneuznané, uznané, priznané, trpené
Klasici na okraji
Neisté istoty znakov domova
Kompromisy & úniky
Primárne štruktúry
Situácia „medzi“ – umenie alebo remeslo?
Iniciatívy – nové možnosti sochy a objektu
- 143** UMENIE FANTASTICKÉHO ODHMOTNENIA / Aurel Hrabušický
Umenie konceptu a umenie idey
Namiesto propozície analytickej máme tu propozíciu syntetickú
Dedičstvo šesťdesiatych rokov
Projekty fiktívnych architektúr a pomníkov
Vizuálna kozmológia. Transcendencia v sekularizovanej spoločnosti
Vizuálne umenie a text. Vedecké mimikry. Vizuálna metafora
Príroda ako médium. Prírodné verzum arteficiálne
Uviaznutá a odtelesnená figúra. Autoportrét a strata tváre
Nové možnosti fotomédia
- 189** AKČNÉ UMENIE / Zora Rusinová
- 209** AKČNÁ SCÉNOGRAFIA / Dagmar Poláčková
- 217** SLOVENSKÝ ALTERNATÍVNY A EXPERIMENTÁLNY FILM / Jozef Macko
- 221** NIEKTORÉ CHARAKTERISTICKÉ ČRTY KONCEPTUALIZMU NA SLOVENSKU / Tomáš Štrauss
- 226** BLOK SVEDECTIEV / Daniel Fischer, Igor Gazdík, Milan Knižák, Rudolf Sikora, Jiří Valoch, Tomáš Štrauss
- 236** SUMMARY