

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 námestiah historickej 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 hovorí, kto nie, tomu len ľahko v krátkosti opísť do akého životného pocitu sa v 70. rokoch dostávali tí tvoriví mladí ľudia, ktorí odmietali akékoľvek kompromisy.

Okrem spomenutých sa na 3SD mali zúčastiť 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 verejnoscou 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 autenticej verejnej udalosti, akých bolo a je i dnes zúfalo málo) a tiež verejnosti so svojimi problémami (napr. ekologickými).

Organizátori si uvedomovali, že medzi verejnoscou a tým, čo sa jej malo v Medickej záhrade prezentovať, existuje prieťažnosť neinformovanosti, skepsy a nedôvery, vyhľabená v 70. rokoch. Pri jej prekonávaní sme mohli rátať len s vlastnými silami. Naše podujatie nepodporovalo žiadne z tých kultúrnych inštitúcií, massmédií a vedúcich súl spoločnosti, ktoré mohli a mali dbať o oživenie kultúrneho života po takom ľažkom, komplikovanom období, akým bola normalizácia.

3SD sa mali udiť skôr napriek dobe, než by boli súčasťou už dávno potrebnej zmeny rigoróznych prístupov v kultúrnom a celkovej spoločenskom živote.

Poznali sme z minulých rokov, že nechut' 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 konáť 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 aby bolo ešte stále naše. Zdalo sa, že medzi húštinou byrokratických obmedzení skutočne viedie 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 zo-stával akýsi priestor pre neformálnu ini-ciatívu, 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.

Samozejme, okrem bežných návštevníkov sme chceli do parku pritiahnuť čo najširšie publikum. Propagáciu mali zaistíť 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 rozdať na ulici.

Všetko toto malo legálny základ v súhlase s konaním 3SD, ktoré dal jednak V-klub (ako domovská inštitúcia divadla Labyrinth), 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 Bulletingu 3SD, zákaz činnosti divadla Labyrinth, dokonca zákaz činnosti V-klubu a prepustenie profesionálnych zamestnancov, výsluchy aktérov 3SD, snahy o postihnutie vedúcej Labyrinthu 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 vzápäť 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 neuskutočného 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 malo 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. Matušík: 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. Buletín „Troch – slnečných dní...“ Máj 1980. Bratislava (s číslom v tomto „orámovaní“) bol (na blanach) 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. „Tvrď“ postih sa v MDKO koncentroval na odbornú pracovníčku ZUČ – divadlo pani Eku Samuhelovú. Pracovníci z aparátu ÚV KSS naliehalia na jej prepustenie.
3. V Obvodnom kultúrnom a spoločenskom stredisku III na Vajnorskej ulici vystavili v druhej polovici marca 1980 svoje práce štúria pedagogovia 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 fažkosťami). 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, L. Ďurček, M. Bočkay, K. Bočkayová, I. Mihalík, D. Tóth).

3. z generačnej skupiny, ktorá si nenašla priestor nielen pre umeleckú prax, ale ani pre vzdelenie. 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, nikym 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 prežívania⁷

Pod týmto trochu nejasným názvom existovali v rokoch 1979–1981 krátkodobé pracovné teamy experimentujúce na pozadí divadla, sociológie a psychológie. Cieľom bolo získať zážitky meniaci 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 neodlišenou 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 mláčky), 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 pohnajú sa znova 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 adekvátnie textu (nahraný text je záznam autentickej komunikácie).

Situácia v parku (pre 3SD)

Cez konáre dvoch stromov sú prehodené laná a na ich koncoch húpacia siet 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: siet 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 aparátury sa v kúte parku zhromaždí hlúčik divákov.

Na pódiu pred mikrofón vystupuje aktér a po niekoľkých hlbokých výdychoch a výdychoch zadrží dych až pokiaľ vládze. Jeho výkon je filmovaný a fotografovaný.

Prudké vydýchnutie do mikrofónu.

Na pódiu prichádza iný aktér a opakuje akciu.

(Možnosť poňatia: vážna, dramatická situácia. Diváci sú napomínani, aby zachovali úplne 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-

aktívne výtvarníkov minister kultúry a člen predsedníctva ÚV KSS Miroslav Válek. Nerátať, pravdaže, s tým, že mu rázne odpovie maliar Daniel Fischer. O dva roky neskôr vyradili z výstavy Matejkových žiakov všetkých „previnilých“. Jeden z náimestníkov 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 futbal?
5. Samizdatové vydanie sa volalo R. Matušík,... predtým. Bez miesta, bez vydavateľa – 1985. Bolo to druhé vydanie textu Prekročenie hraníc, Bratislava, autor 1972. – Tlačou výšlo až 3. vydanie ... predtým. Prekročenie hraníc: 1964–1971. Žilina, PGU 1994. 216 s.
6. Medzi automi treba uviesť aj Alexa Mlynáčika a Jana Želibského.
7. Ján Budaj vydal pre DSIP a priaznivcov zväzoček, ktorý okrem opisu akcii vysvetluje 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 zostavovača 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 chut' robíť niečo hoci len preto, aby sa vôbec niečo dialo, dych (posledný) šesťdesiatych rokov, atmosféra, v ktorej bývalo dôležité to, či je čin vnútorné pravý a nie či je a nakoľko profesionálny.

V kultúrnom živote Bratislavы (a nie len) v osiemdesiatych rokoch podobné podujatia chýbajú. Laicky pól kultúrneho diaenia 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 nepatrií, napr. v riaďení 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 robíť z núdze cnotu (kedže 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, ume-

lec nerobí zo svojej tvorby sociálnu legitimitáciu, 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 tvorca od remeselníka. Diela sú tak jednak „odremeslenením“ klasických disciplín, jednak objavovaním nových umeleckých foriem a médií, vyžadujúcich si predovšetkým dispozície neremeselného charakteru (performance, akcia, experimentálne dijadlo, 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 amatérská), 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 návštave 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 ochraničil tento príliš obecný problém – navrhujem ako tému problém komunikácie na úrovni vzťahu umelec – spoločnosť. Je niekoľko spôsobov ako vyriešiť formu, intenzitu, no prosté spôsob tohto vzťahu. Je možné aj snažiť sa ho zminimalizovať, resp. vylúciť. Aký je tvoj spôsob?

Ďurček: Najprv u mňa prebehla postupná evidencia našej situácie. Potom som sa pokúšal zziť sa s touto realitou. Poznával som čoraz viac, že je to realita rozloženej spoločnosti, ovládanej, prepoltizovanej. 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 – pamätaš...

Budaj: Pravdaže. Ako sa ti darilo? Dával si ju aj cudzí? (Ľuboš je autorom knížky 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 konvenčia – 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 chut' vymysliť si niečo originálne.

Budaj: Pekná odpoveď – ale i tak – kde?

Ďurček: Pýtaj sa ma niečo podstatnejší – 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 kdeko... J predsa známe, že si sa za posledného 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 rokmi som sa vážne zaoberal problémom vystavania a zdalo sa mi, že som tento problém aspoň na čas vyriešil. Moje rozhodnutie nevystavovať pramenilo z našej domácej situácie, ale aj z obecnejších pochybností o tejto forme komunikovania ako takej. Sám si kladiem otázku, prečo sa zúčastňujem, hoci len zriedkavo, nejakých prezentácií. Je to moja slabosť, že som nedokázal definitívne vyriešiť túto otázku. Snažím sa hľadať stále znova tie isté cesty – cesty priamej komunikácie. To zúčasťňovanie sa výstav – to je akési podliehanie atmosfére v našej izolovanej situácii. Keď všetci volajú – tam... tam... tam... to je dôležité... Je to možno trchu nejasné, ale...

Budaj: Aj tie minuloročné Slnečné dny dnes vidíš ako nedôslednosť v tomto svojo rozhodnutí?

Ďurček: To je krásna otázka – pretož som ju pochopil zrazu s predchádzajúcim kontextom. Práve táto otázka mi niečo objasnila. Pravdaže už z dnešného hľadiska že mi ide o veci, v ktorých nie je rozdená tvorba a prezentácia. Vytvoreni diela tvorba nekončí, treba hľadať spôsob, ako sa dostane k divákovi. Malo by to byť tak, že ten spôsob je obsiahnutý u v samotnej forme, v samotnej podstate tvorivého zámeru. Dôležité sú potom slov ako: proces osvojovania si a privlastňovanie si umenia svetom.

Budaj: Myslíš teda, že 3SD by boli mohli byť takoto možnosťou?

Ďurček: Čažko sa mi na to odpovedá, pretože moja účasť bola obmedzená naozaj.. Počkaj, to by zase nebola pravda. Mne jasne to čažko posúdiť. Aj keď si môžem myslieť že tu tá možnosť bola... ale mnohé z projektov, ktoré som mal pripravené, boli dosťažko realizovateľné (napr. vystavenie labyrintu.) Koketoval som teda s tou pred-

stavou – zrejmé je teda, že som si myslie, 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 verejnoscť 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 progresívny. Teda dialóg so štruktúrou za každú cenu – nie. Dialóg s realitou za každú cenu – áno.

Durček: Myslím, že existujú prekážky dorozumenia sa, komunikácie – ktoré sú hlbokejšieho rázu. Možno sú spôsobené nevyhnutnými prejavmi vývoja našej civilizácie. Do ich dôvodov sa nám ako účastníkom ľažko preniká. No je možné, že ľažkosti 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: Pamätaš sa na „Májové dni“? Robím zborník okolo toho, takže by si mohol k tomu niečo povedať.

Havrilla: Jasné.

Budaj: Išiel by si tento máj znova 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 svoju 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 „Ľudmi 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 opísť problém, ktorým si sa zaoberal v poslednej dobe?

Havrilla: To by som mohol. Chcem dať do hromady 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 tisícočnej 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 vracam 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 akvitúu 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 lísi tvoja práca od bežnej manuálnej práce?

Havrilla: Práca je účelová záležitosť.

Budaj: Aj ty máš akýsi cieľ...

Havrilla: Tu, pri nejakom sekání 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 Olgy... 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 roztriasený 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 ľažká 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 písat 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 Nadou. 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 znieť.

Budaj: Si zástancom hesla: „Treba si dávať pozor!“?

Havrilla: Ke 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, stáhujú 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 náoru 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 počinanie 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 tohto pojmu. To denne zažívame. Platia naozaj voluntaristicke merítka. Umelecké aktivity u nás i na Západe sú na toľko 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. Verejnosc nemohla ani najmenej ovplyvňovať pohyby umeleckého výkusu. Posledných pár storočí sa verejnosť nahovára, že ich ovplyvňuje. Odvtedy sa umenie ako pojem dostalo do pohybu. Najprv sa oslobozovalo, potom rozširovalo, potom zmenilo médiá, podoby, poslania... a dnes sa zdá, že je pojmom vyprázdneným, amorfým...

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 dimenziach 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. Pokial umenie zotrvavalo pri tradičných formách výrazu – obraz, socha... – ono si ce 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 vedenia“. Vyzerá to premídrelé, ale termíny vznikajúce skloňovaním kultúrnosti vo všetkých možných pádoch (zväčša ideologickej) budia vo mne nedôveru.

Ale ešte k tomu médiu. Artefakt (= výsledok umeleckej aktivity) a umelecká aktivita sama sa teda zbližili, 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 „alternatívou 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 riečišť. 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 štátne alebo miestne ob-jednávku „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 aktívia využívajúca rozmach psychoterapeutických techník a užívajúce umelecké prostriedky na tvorbu situácií slúžiacich korekciu správania, na riešenie konfliktov vyplývajúcich pre jednotlivca z pova-hy moderného života a civilizácie vôbec.

Druhým korytom sa überá 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 romantickej 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 tohto 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 verejnoscou. Teda žiadna výlučnosť – ale naopak rušenie prieasti medzi problémami tvorca 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 Futurologickej Operáciách (UFO). Ak by som to mal veľmi stručne popísat – je to premena javov, aspektov a zážitkov, s ktorými sa denne stretávam, na kultúrnu aktivitu. A to práve pomocou istého umeleckého ozvláštenia. 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 tvorca 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 výnimcočný. 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 art-world i pre širokú verejnosť. Je nutné niektorú z dvoch orientácií zvoliť. Napríklad 3SD – chceli klásiť 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 zúčastiť?

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 otvorennejšej 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 kultúr-

ne vedomie verejnosti nie je na takýto kontakt ešte dostatočne pripravené.

(Budaj, 3SD, nepag.)

Máte radi futbal?

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 zvíťazit. 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 vpochovali 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 čest 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, telocvična sa chveje frenetickým revom a piskotom. Do prestávky vedie zaslúžene TJ UFO. Prestávka – s ambulantným predajom fotografií umelcov (doc. Matušík) 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. Podrobnejší opis nájdete 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 „zvláštvo“. Práve to som vo svojej akcii chcel ja poskytnúť účastníkom – ale hlavne dedičanom, 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 štastie, na to veľké štastie v podobe krásnej a bujnej ženy, sypúcej z rohu hojnosti zlato a kvety – vchádza konečne naozaj tá krásna a bujná nahá žena... Ked' 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 vy-

tvára skutočnosti, kde je funkcionalita zdobená poetikou! Umelec so svojou tvorivosťou sa zaraďuje medzi ostatných, zdánlivu menej významných aktérov. Jeho prípadná výnimočnosť je len v miere tvorivosti vymedzenej funkciou – no – zostáva časťou v súkolidi. Načo pridávať už to mystifikovanie, načo ten krik! Ked' 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, hovoríš 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 galériach 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 ľudmi 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 klúčová otázka problému. Ako si zarábať. Ja si povedzme zarábam svoju 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 nás 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 hľadám iným hodnotám, ktoré môžu byť pre všetkým 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 práv, ktorým smerom leží aj cesta k pochopeniu Argillie. On, Malý princ, je nad povrhom, 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 nájst 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.

Uvedme 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; hlavnými 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,
- progresivismus je ambivalentnou odpovedou 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, kde si 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 lísiť od konzumenta; progresivismus šestdesiatych a sedemdesiatych rokov je vlastne útokom proti rozlišaniu existencie umelca od neumelca
- revoltujúce gestá sa čoraz rýchlejšie menia na nové tovary; urýchluje sa ich komercionalizácia „gadgetizácia“ progresu. Éra beatnikov a hippies je ukázkou sprodukívnej revolty šestdesiatych 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 seba 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 vyvodiazovanie či už obecnejších alebo čiastkových definitív

A. Od deštrukcie sakrálneho k rituálu

...toto obdobie manifestačne ohlásilo renesanciu troch klúčových 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 grúpa Nových realistov na čele s Restanym. Umelecká prax vo svojich prejavoch prekonalas trasu od dekoláží, assambláží, environments, „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 nekontrolovaná „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 (Mlynářčík, 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 postope vrcholia v roku 1969 v manifestáciach 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 svedca privátnych mytológií je adekvátnym obrazom dvoch elementárnych trendov:

a) sociálno-ekonomicke premeny sveta a ich odraz v novom začlenení umenia do spoločenskej praxe, ktorý viedol ku gestám negácie trhových vzťahov, k novým po-

stojom 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 nepopreala, 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 druhéj polovice sedemdesiatych rokov uniká programovo od povestného „hluku“ a nekonečných, neraz povrchných vzruchov; speje k svetu mimo dialóg: rozprestiera sa zdanivo mučivé, ale v skutočnosti blahodarné ticho, ktoré je mementom nad násilným dorážaním umenia na ideológiu i na život sám...

Je koniec „vydierania“ života v prospech umeleckých koncepcii; 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 prehľbjujúci 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 gnozeologicke, metodologicke, ontologicke a ďalšie exaktné danosti, je umenie tou

poznávacou formou, v ktorej sú „prípustné“ a možné eklektické skoky, a práve tou- to schopnosťou vytvára umenie sedimentáciu v odraze filozofických ideí. Je preto nanajvýš obtiažne postihnúť primárnu viazanosť jednotlivých smerovaní filozofie a umeleckej praxe, ale potenciálne späťtosti tu každopádne existujú...

Na záver našich úvah naznačme (ako do- klad horeuvedených téz), že napr. Robert Cyprich sa vo svojej tvorivej aktivite opiera o štyri základné odkazy z oblasti filozofického myslenia: Bergsonove atri- búty „filozofie života“, Gassetovu pre- stupnú líniu od „filozofie života“ k exis- tencializmu, Santayanov „kritický reali- zmus“ Frommovu „kultúrnu antropológiu“ a „psychoanalýzu“.

Nový optimizmus a nové tragično

Pohyb v umeleckom myslení posledných rokov je evidentný. V akom vzťahu k tomu kvalitatívemu posunu sa javí posledne realizovaná päťica tvorivých gest Roberta Cypricha (1. – „Faga: ready-made '79“ – prezentácia komunálneho človeka, júl 1979, 2. – „15 000 000 MAN SHOW“ – socio- peformances, august 1979, 3. – „Being Inc.“, jún-august 1979, 4. – „Time of Cage“, september 1979, 5. – „Včelí kvet“, september 1979) ... Cyprich v nich tvori- vou formou argumentuje opodstatnenosť svojho nazerania a rieši elementárne tvo- rivé atribúty vo vzťahu k jednotlivým hnu- tiám od Nového realizmu po performan- ces... Po knihe „TEC“, tejto správe o čin- nosti z obdobia „hlbokého ponoru do socie- ty“ v rokoch 1974–1978, ktorú v „muschgov- skom“ ponímaní Cyprich vypracoval pre ja- ponskú 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 kve- tu“? Cyprich tu siahá (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“.) Siahá po odkaze M. Duchampa a Y. Kleina, u ktorých sa tento moment ob- javil v špecifickej podobe... Cyprich siahá skôr k problému kultu intímnych emó- cií (objavil sa už v akcii „Faga: ready - made '79“), ktorý pokladá za jeden zo sil- ných momentov súčasnej doby. Vidí (podob- ne ako Duchamp) v erotizme niečo všeobec- né a ľuďom zrozumiteľné. Tu je zakódovaná

základná substancia jeho optimizmu, pr- votná komunikatívna podoba ľudského echa. Druhým, nemenej podstatným elementom, je Cyprichova dialektická antinómia eticko- morálneho charakteru. Vychádza z idey Bernarda de Mandevilla a vstupuje do no- vých a širšie koncipovaných vzťahov. Bernard de Mandeville (1670–1733), an- glický 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 vče- ly, urobí ich čestnými. To vedie k rozkla- du a zániku úlu... Mandeville tu alegoric- kou formou predkladá myšlienku o tom, že ľudské nedostatky sú nevyhnutné, že zá- porné vlastnosti sú pre rozvoj spoločnos- ti ako celku podmienkou a latentnou hybnou pákou osobného a spoločenského zdokona- lovanie... (Cyprich jednoznačne zavrhuje naivné utopizmy o „dokonalom“, „intenzívne žijúcim a podobne idealizovanom člove- ku, ktorými sú posiate všemožné manifesty umenia súčasnosti. Cyprichov optimizmus je optimizmom nového tragična, špecificky novo chápanej dialektiky slobody a nevy- hnutnosti, 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 obja- veného erotického echa, i argument obja- venej 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, prepraco- vané v apríli 1979. Strojopis zo samizda- tových materiálov rozmnzožovaných v pol. 80. rokov, NPAN, Bratislava, autor a P. Meluzin 2. pol. 80. rokov (V ďalšom teste: Cyprich, ML, 1–15)

I.

... historické rytmus vo svojej dejinnej špirále pamätajú v novodobých dejinách viaceré varianty spoločensko-ekonomických formácií a im adekvátny kultúrny a umelec- ký rast... osobitým javom týchto dejin- ných premien je moment explózie SOCIALIS- TICKEJ REVOLÚCIE, ktorá je najmladším ci- vilizačným 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 nevhnutné 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 perifériu spoločenských premen... 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 nápmocným 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-politickejho 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 spoľnosť 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 deformeuje morálne aspekty ľudí... nechce absorbovať do svojej štruktúry umelecké programy, ktoré človeka rozptylujú v jeho istotách výrobcu a nepotrebuje nateraz programy, ktoré vedú k sebaurodomujúcemu pocitu tvorca... 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 zakorenene 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) perzekuje a preto sa viac a viac umelecká avantgarda začína vzdáľovať jej ideálom... je to závažný faktor, ktorý nie je v stave súčasná kultúrno-politickej 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 ďaleko v iných vrstvách spoločnosti zmobilizuje... pripúšťa, že určité momenty sú v názeraní na človeka a sociálnu štruktúru príbužné... 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 liberalistickej sférach... je faktom, že v liberalistickej kultúre sa jej uznania dosťáva... avantgardné umenie tu aký-taký úspech má, ale i táto exotickosť spoza opory pomaly ochabuje v svojej sile... avantgardné umenie sa čoraz viac stáva pre liberalistickú kultúru prvkom propagandistickým alebo cenným artefaktom... tu nastáva druhotné nedorozumenie: ako ideologickej, 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 spätej 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 chápane 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 inštitúciach a vyčerpáva sa v megalomanizme: o kom sa viac píše, o kom sa viac hovorí, kto viac „letí“... zabúda však v svojej ortodoxnej apolitickej presvedčenosťi, že sa vlastne v tejto naivite stáva proti svojej vôle 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 revo-

lučný 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 vcítania sa a privátneho prežitia dogmy... bude to dieťa tejto doby, ktoré pojme nenahraditeľnú hodnotu čiastkovej ortodoxnosti (senzibilizmus Filka, heroického hedonizmu Mlynářčika, nad, či post-civilného civilizmu Kollera, mystikačného 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 intenzite svého žitia, k sociálnemu optimizmu, k svojí ohavné kráse... pochová renesanční tradici a její narcisizmus a položí základy nového PÁTOSU a nové INSPIRACE... V experimentu přikládáš rty bezprostredně k živé vodě, v experimentu shybáš se a piješ přímo z plnosti a něhy studánčí. Experiment znamená rozbité číše a džbány, zahnáne zprostředkovatele, vypuzené ochuzovatele a rozředovatele, 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

Ked' Alex Mlynářčik realizoval roku 1971 Memoriál Edgarda Degasa išlo mu, ako sám vyznáva, o živú reprodukcii 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

konkrétnu situovaného športového prostredia. A naopak. Koncepcia Memoriálu istým spôsobom zabsolutizovala dve reality reálitu 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 tiažiace 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 významosť sa od akcie Časopriestorové vymedzenie psychofyzickej činnosti – matérie (realitou je tu tenisový zápas a performérrom 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 reálne neboli vlastne ničím iným než hrou ako umenie. 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 Edvartyč 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 vklíznuť 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 „sebaznázorňovanie“ a „sebapredstavovanie“ (Selbstdarstellung)³ alebo „predstavenie pre niekoho“, pretože „fyzický výkon, ktorý je treba v športovej hre podať, nie je rozchodne niečim len „predstavovaný“, predstieraný, ... ale naopak, niečim 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 – sebapredstavanie 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, odhalovaním 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 hru 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 – vidíme aj význam posunu existencie futbalového zápasu SŠUP – TJ U.F.O. A to aj naprieck 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 pomocnec 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 odhalovanie 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 happe-

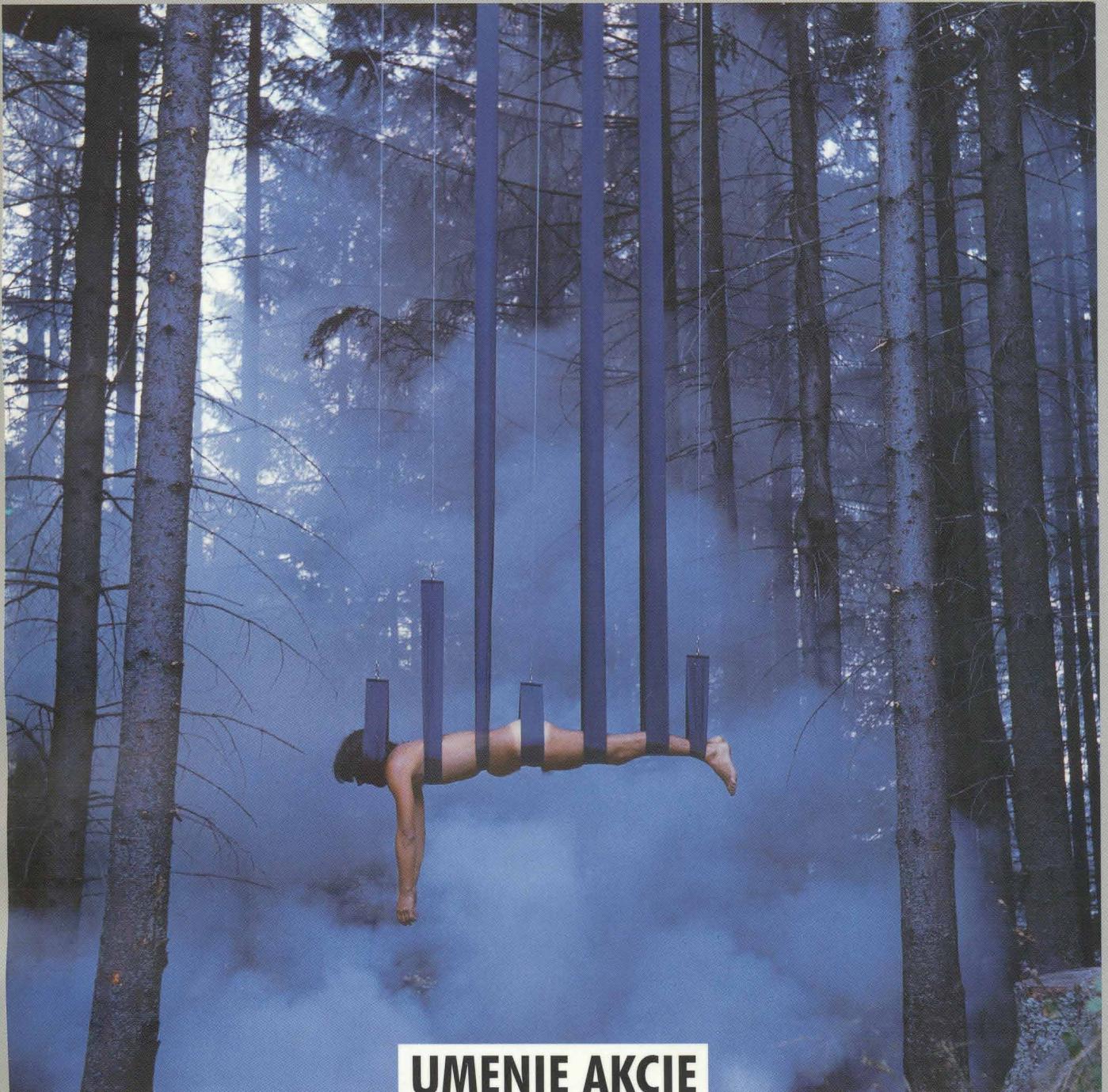
ningu k performance), uvádza iba doteraz nevydané texty. Po zániku komunistickej nadvlády v jeseni 1989 postupne vychádzali publikácie, ktoré sa zapodievali akciou po roku 1965. Tu boli zverejnené aj pôvodné samizdatové texty.

Monografia **Restany, P.: Inde, Alex Mlynárik, Paríž – Bratislava, L. Vinci – SNG 1995** obsahuje texty Alexa Mlynářčika (Manifest "hapsoc", 1965, s. 27; Zbúrať ďalšiu buržoáznu Bastillu, 1968, s. 58; Zatvorené pre neupotrebitnosť, 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, neusporiadane 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-MOHRE, G.: *Spiel mit dem Spiel*. Hamburg 1959; GEHLEN, A.: *Sport und Gesellschaft*. Frankfurt 1965; HUIZINGA, J.: *Homo ludens*. Praha 1971 a iné.



UMENIE AKCIE

Action
Art
1965 - 1989



UMENIE AKCIE / ACTION ART 1965-1989

26. apríl – 19. august 2001

Esterházyho palác



Slovenská národná galéria v Bratislave

Generálna riaditeľka SNG Katarína Bajcurová

Editorka Zora Rusinová

Kolektív autorov Gábor Huszegyi, Ivo Janoušek,
Radislav Matušík, Zora Rusinová, Tomáš Štraus

Jazykové redaktorky Irena Kucharová, Lud'ka 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, L. Groh,
Alexander Jiroušek, Martin Kállay, Gabriel Kladek,
Karel Klatt, Ján Krížik, M. Milo, Pavel Pecha,
Š. Potočnák, Anton Sládeček, 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 Huszegyi, Ivo Janoušek, Radislav Matušík,
Zora Rusinová, Tomáš Štraus 2001

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

O B S A H

I. UMENIE AKCIE 1965–1989

Zora Rusinová

INTERPRETAČNÉ A KONTEXTUÁLNE ASPEKTY UMENIA AKCIE NA SLOVENSKU

7

ALEX MLYNÁŘCIK	21
JANA ŽELIBSKÁ	41
PETER BARTOŠ	53
VLADIMÍR POPOVIČ	63
JÚLIUS KOLLER	73
MILAN ADAMČIÁK 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
<i>Gábor Hushegyi</i>	
STUDIO ERTÉ	219
Farebná fotodokumentácia	224
Summary (Zora Rusinová)	261

II. SÚVISLOSTI

Radislav Matuštík

Samizdatové programové, teoretické a historické texty (výber)

267

Tomáš Štraus

Tritisic 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