

JANA ŽELIBSKÁ

Želibe!

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

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

akcie patria k prvým kolektívnym rituálom v prírodnom prostredí v našom umení.

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



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

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

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

V *Snúbení jari* akoby autorka chcela oživiť prostredníctvom návratu do prírody pôvodné erotické sily, jednotu potrieb človeka a prostredia, z ktorého vzišiel, aktivity priamo usúvzťažnené s kolobehom jej dejov. Ide najmä o akty zrodu, plodnosti, ktoré v spoločensko-historickom vývoji podľahli tlaku náboženských dogiem a neskôr rozvíjajúcim sa mechanizmom technicizmu, komercie a reklamy. Sily, ktoré Paul Ricoeur tak priliehavo nazýva spoločným termínom „dávne kozmicko-vitálne sakrálné“. Práve ono, podľa neho, skôr než sa „zrútilo“, „dávalo ľudskej sexualite takmer všetok zmysel.“² Aby sme vrátili sexualite jej stratené čaro, „najskôr je potrebné pripamätať si vďaka predstavivosti a včítaniu ono stratené sakrálné a jeho bohaté rozkošatenie v mýty, rity a symboly.“³ Aj Želibská vo svojej túžbe prinavrátiť životu zmysel a „stratené sakrálné“ zvolila ako výrazový prostriedok mýtický rituál. Pozvaní umelci (M. Adamčiak, A. Mlynárčik, M. Urbásek, Ľ. Velecká – každý so svojim tvorivým príspevkom) a iní hostia sa zišli v Dolných Orešanoch pod lesom vo voľnej prírode, aby „snúbenie“ oslávili. Akcia sa postupne rozrástla a rozšírila na prilahlé lúky, pribudli dedinčania, rozšantené deti. Rozdávala sa ozdobná myrta (Ľuba Velecká) a kvety, lietadlo (A. Mlynárčik v spolupráci s bratislavským aeroklubom) zhádzovalo na miesto vyznačené veľkým kusom plátna s červeno-modrým kruhom (príspevok M. Urbáska) dlhé biele stuhy, ktoré svadobčania viazali okolo kmeňov a na konáre stromov, dievčatá vili vence a zdobili sa nimi. „Venčenie sprevádzali flautisti jarnými a letnými hudobnými motívami od Vivaldiho cez Debussyho až po súčasných skladateľov a ľudia, ktorí si písali na pišťalách“⁴, muzicírujúci Adamčiak ako hrajúci bôžik Pan vyliezol na strom. Krajina zostala na záver ovenčená bielymi stuhami ako vyzdobená nevesta. Želibská tak evokovala idylický čas rituálnymi úkonmi, ktoré človeka situujú do „obraznosti oných čias“, pričom mu prostredníctvom „symbolov prevzatých z rytmov vegetatívneho života“⁵ vracajú pôvodné autentické puto a integritu s prírodnými dejmi. Upozornením

na nekonečnú hru vzájomných súvislostí tak spolu so zúčastnenými oživil aj „dávne sakrálné“ sexuálnej symboliky. Veď, „či už je mýtus opätovne vytvorený subjektom alebo prevzatý z tradície, z vlastných zdrojov, z individuálneho alebo z kolektívneho (medzi ktorými sú ustavičné vzájomné prieniky a výmeny)... štruktúra zostáva rovnaká a práve prostredníctvom nej sa uskutočňuje symbolická funkcia.“⁶

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

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

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

2. RICOEUR, P.: Život, pravda, symbol. Praha 1989, s. 121-122.

3. Ibidem, s. 122.

4. PETRÁNSKY, Ľ.: Snúbenie jari. Úvod kat. výst. Bratislava 1970, nepag.

5. RICOEUR, P.: C. d., s. 122.

6. LÉVI-STRAUSS, C.: Štruktúrna antropológia. I. Bratislava 2000, s. 213.

7. ELIADE, M.: Mýtus o večnom návratu. Praha 1993, s. 29.

8. Pozri bližšie: BARTHES, R.: Mythologie quotidienne. Paríž 1957, s. 150-159.

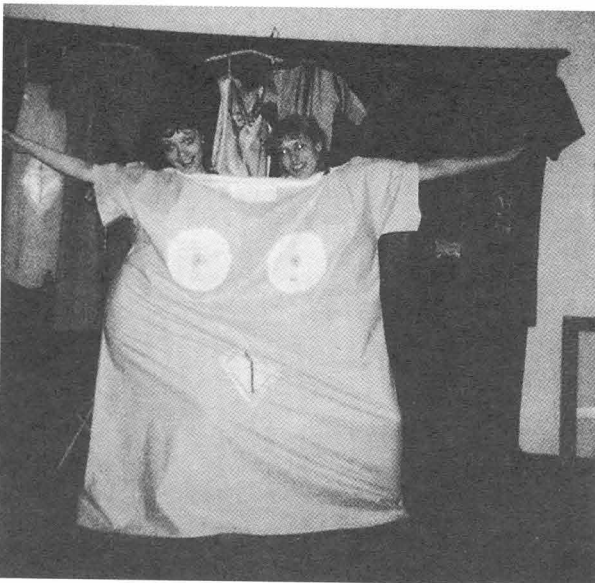
9. HOFFMANN, J.: Destructionskunst. Der Mythos der Zerstörung in der Kunst der frühen sechziger Jahre. Mnichov 1995, s. 185.

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

nymfa... Sama o nej napísala, že „reprezentuje dva časové zásahy: 1. preniknutie začiatku nášho storočia ...do jesene a zimy 1983 2. Preniknutie gréckej mytológie a prvku nesmrteľnosti ... v tomto prípade nesmrteľnosti prírody.“¹³ Táto aktualizácia „retorickej figúry“ (Barthes) ženského aktu je zbavená pátosu výtvarnej poety bežnej v našom umení a naopak zámerne „posunutá“ do drsnej reality, na štrk, konkrétne prenesená do terénu okolia Bratislavy.

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

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



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

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

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

0. Paralelne s J. Želibskou vytvárala ritualizované akcie v prírode aj Češka Zorka Ságlová (*Házení míčů do Průhonického rybníka*, 1969; *Pocta Gustavu Obermanovi a Kladení plín*, 1970). Mimo land-art, ktorý predstavuje špecifickú kapitolu, pracoval v prírode r. 1968 napr. Eliseo Mattiacci, keď nafahoval 50 m dlhý pruh bielej látky, C. O. Paeffgen, ktorý vo svojej *Herzaktion am Strand* z r. 1970 nechal v piesku na pláži vyhlbené srdce napospas morským vlnám, alebo v obdobnej akcii *Millionencoup am Strand* z toho istého roku zmývala morská voda jeho do piesku vyrytú číslicu milión. Príkladom ritualistickej akcie na brehu mora, ktorá má body-artové a land-artové konotácie je aj *Liverpool Beach Burial* a *Sebapochovávanie* Keitha Annatta z r. 1968, *Windplastik* – balón ťahaný lietadlom Otta Pieneho z r. 1970 a pod.

1. MATUŠTÍK, R.: In: Úvod v kat. Jana Želibská. Výber z rokov 1966–1996. Dec. 1996 – jan. 1997, PGU, Žilina, s. 7.

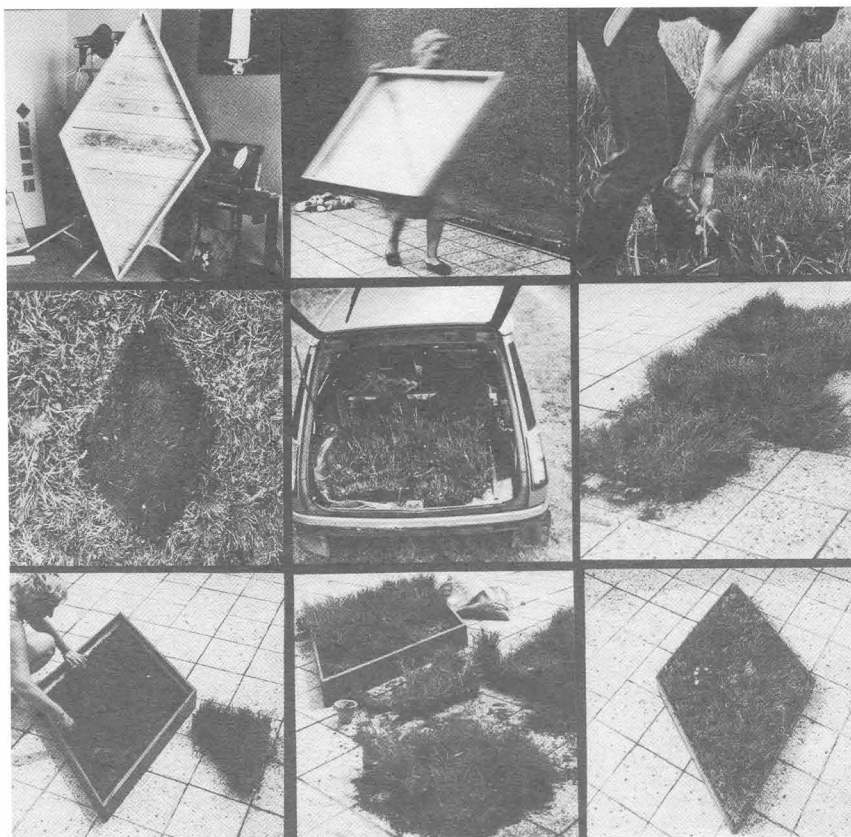
2. LIPPARD, L. L.: *The Lure of the Local. Senses of Place in a Multicentered Society*. New York 1997, s. 18.

3. In: Jana Želibská. Úvod v kat. výst. c. d., s. 8.

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

Rozpon aktivít medzi mestom a prírodou charakterizuje aj konceptuálne príspevky autorky z obdobia 80. rokov, ako je napríklad profesionálna kreácia Tráva zobratá v mieste A rastie na mieste B v určenom tvare 1981. K akcii v prírodnom prostredí sa priklonila opäť v *Premenách II* z r. 1982. Svojím rituálne poetickým ladením sú čiastočne reminiscenciou na Snúbenie jari. V starostlivo vypracovanej fotodokumentácii

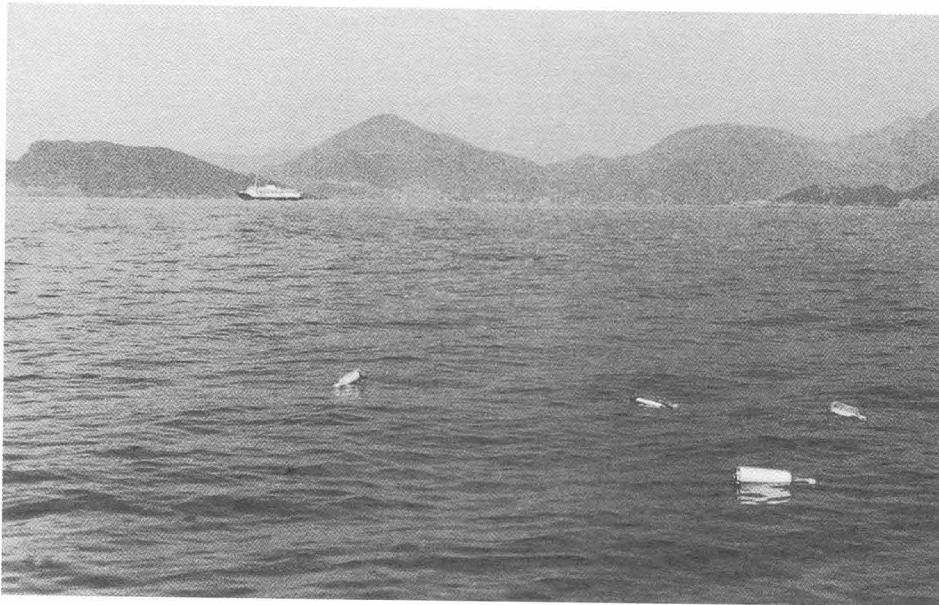
(v 24 obrazových sekvenciách) sprítmňujúcej priebeh autorkou režirovanej dvojhodinovej akcie, na ktorej sa sama nezúčastnila, vidíme tentoraz štyri dievčatá v dlhých panensky bielych šatách v rozličných konfiguráciách v tom istom prírodnom výseku. Na spôsob obrazu, rozanimovaného ľudskými figúrami, postupne po jednej prichádzajú, aby „zabývali“ krajinu svojimi hrami, pletú vence z kvetov, zdobia sa nimi a zasa po jednej odchádzajú, a krajina, zaliatá západom slnka, zostáva tá istá. Opäť je to predovšetkým pocta večnej prírody a jej dejom, Želibská znova oživuje jej „dávne sakrálnu“, mýtickú trvácnosť a nedotknuteľnosť, upozorňuje, že človek je tu len dočasným „hostom“. Prostredníctvom jazyka časovo limitovaných, obradných a hravo-slávnostných úkonov otvára autorka naše myslenie v dvojakvej rovine: v rovine doslovného zmyslu, cez ktorú sa nám ako cez oblok rozkrýva ďalšia rovina, „ktorá inak, nesymbolicky, ani mysliteľná nie je“.¹⁵ Priebeh, v ktorom by sme mohli nájsť aj sebareflexívne črty, prípadne všeobecnejšiu analógiu ľudského života, je tu sprostredkovaný mýtickou rečou, premieta sa do naratívnej až rozprávkovej štruktúry akcie, ktorá svojim aranžmá vysúva skutočnosť do roviny ilúzie, vidiny. *Premeny II* totiž odkazujú na *Premeny I* – cyklus fotografií z r. 1981 zachytávajúci premenlivú konfiguráciu labutí na hladine jazera. Symbolické a asociatívne prepojenie relácií medzi bielo odetými dievčatami a labuťami je zrejmé. Ak sme teda *Snúbenie jari* označili ako prvý „platonický akt“ realizovaný v podobe rituálu, potom *Premeny II* sú jeho treťou, vzhľadom na plynúci čas, nostalgicky vyznievajúcou rezonanciou. Opäť symbolizujú prírodné cykly, tentoraz jednoznačnejšie vyzdvihujú moment príchodu, diania a odchodu ako paralelu k ľudskému životu.



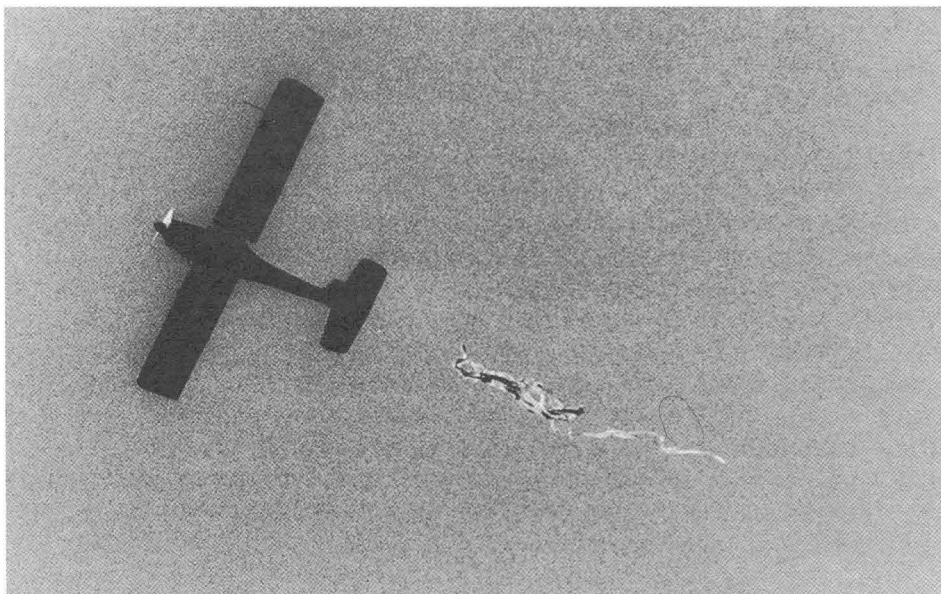
J. Želibská: Tráva zobratá v mieste A rastie na mieste B v určenom tvare / Grass Taken from Place "A" Grows in Place "B" in a Designed Pattern. 1981. Bratislava

14. Ibidem, s. 9.

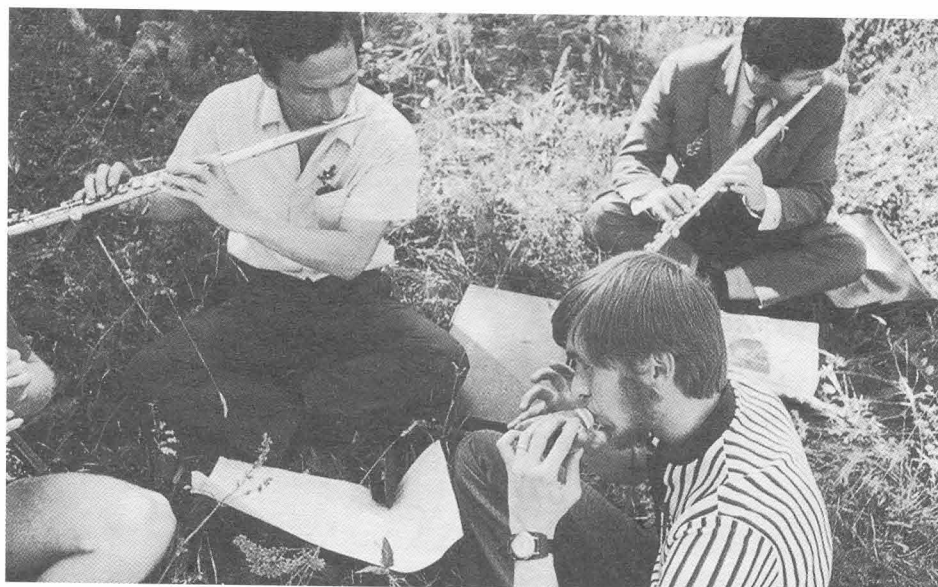
15. RICOEUR, P.: C. d., s. 123.



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



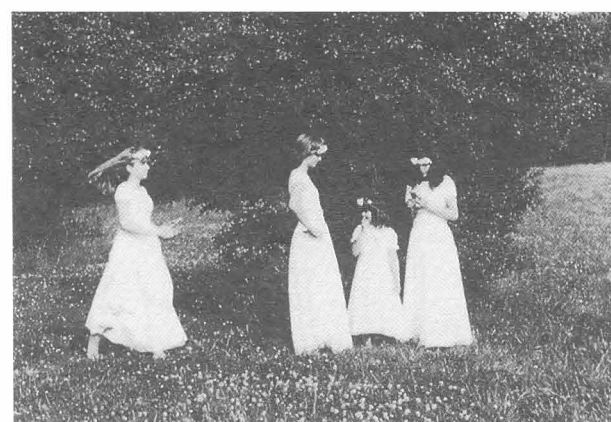
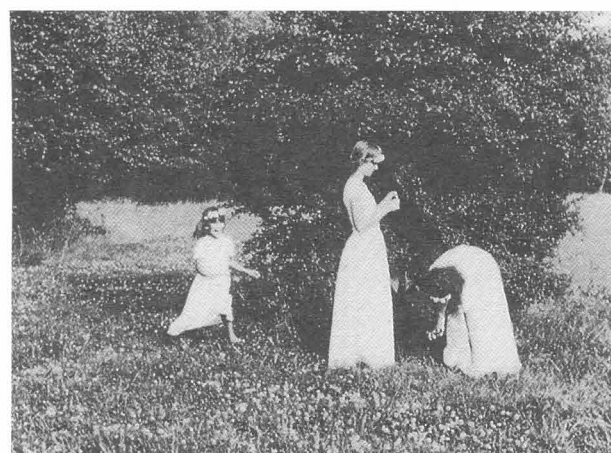
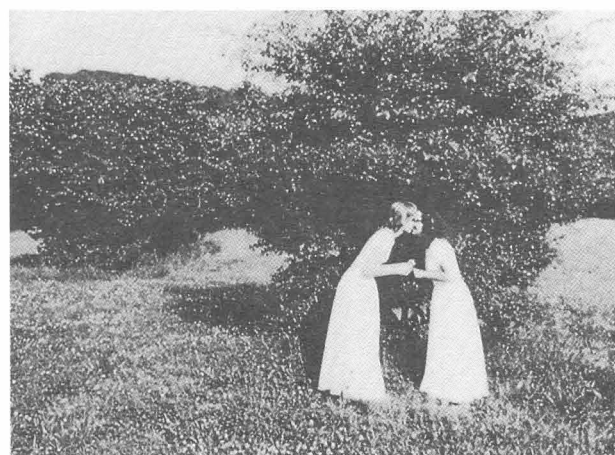
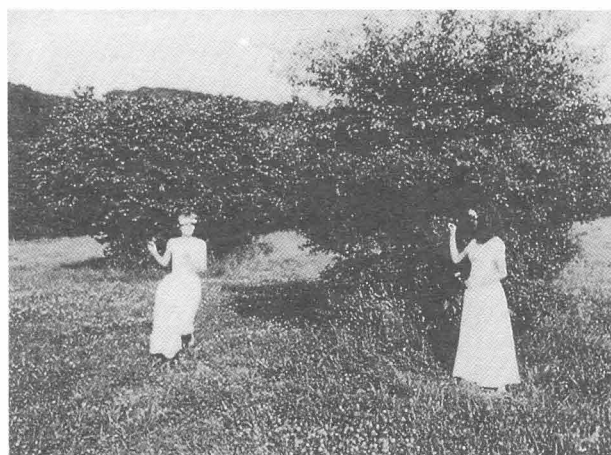
J. Želibská: Snúbenie jari / Betrothal of Spring. 1970. Dolné Orešany



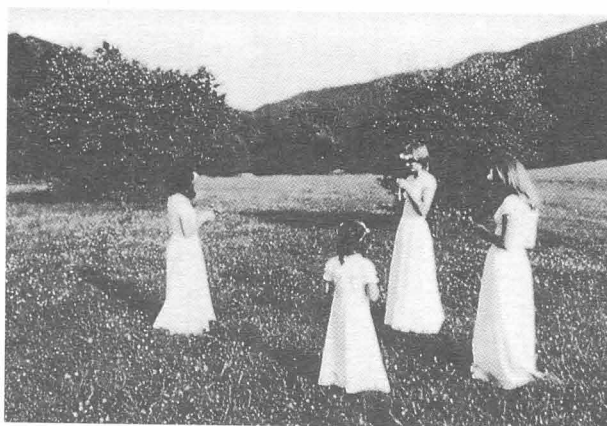
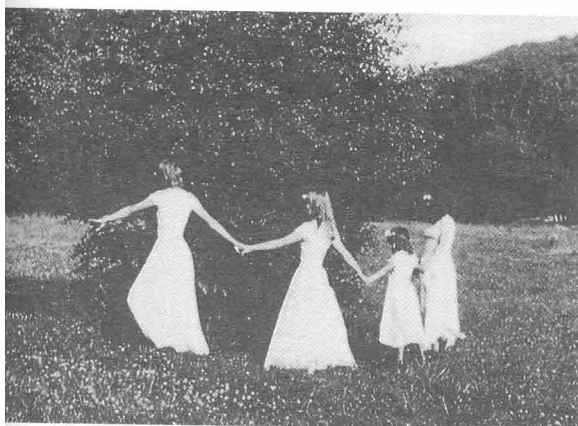
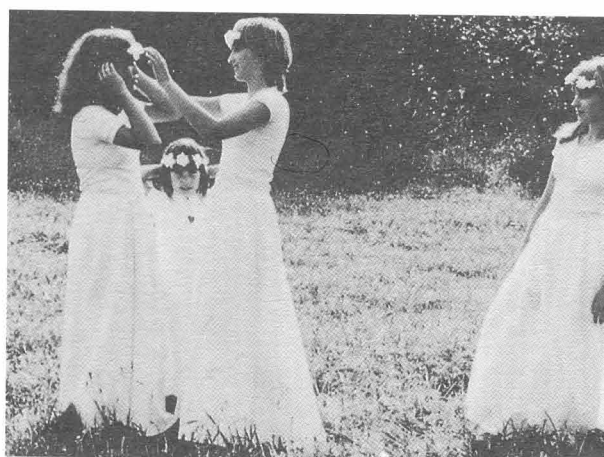
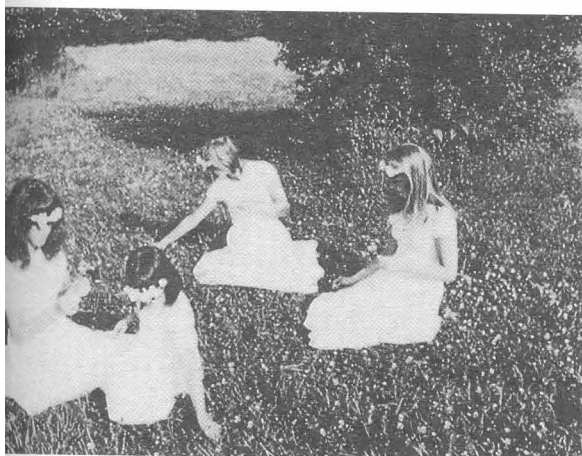
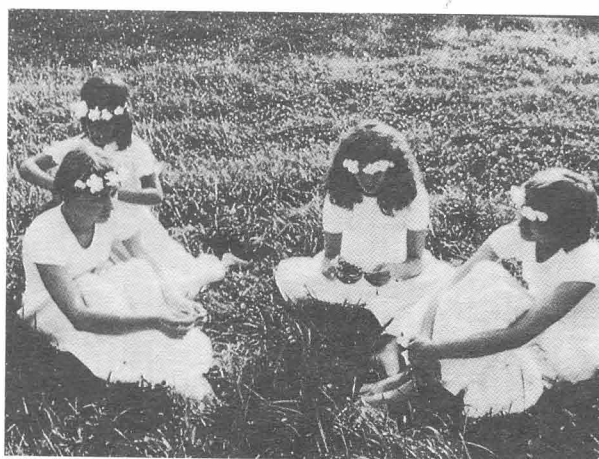
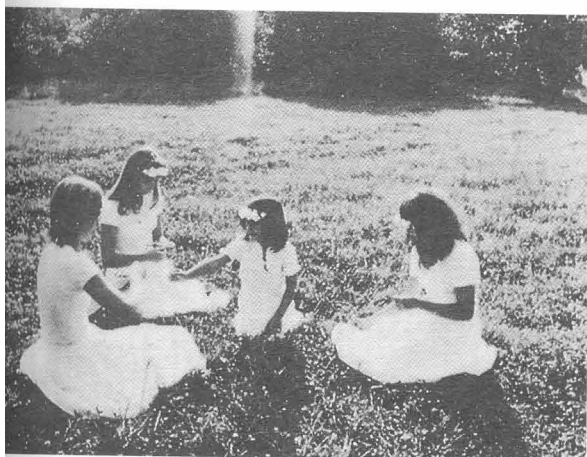
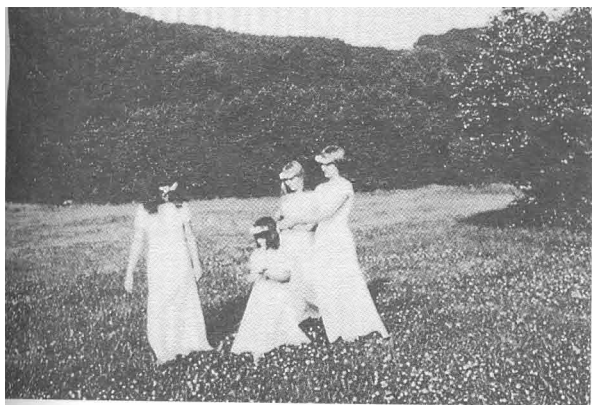
J. Želibská: Snúbenie jari / Betrothal of Spring. 1970. Dolné Orešany



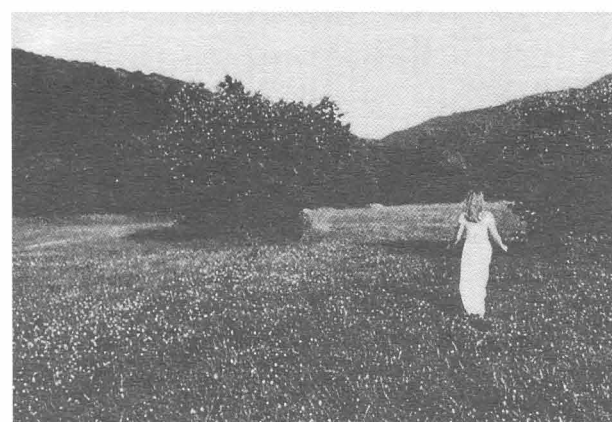
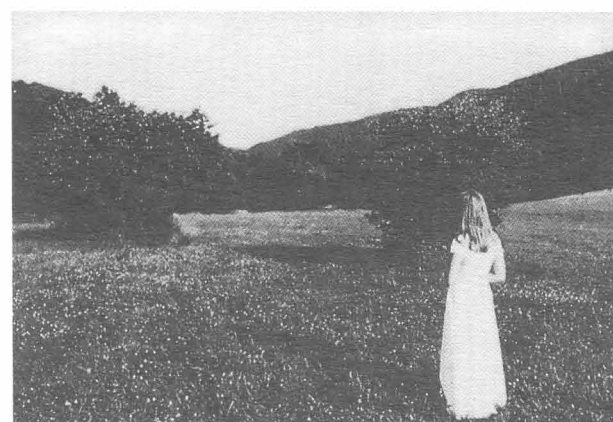
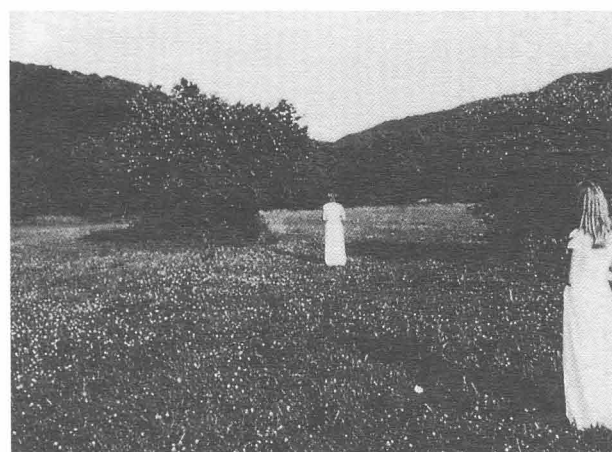
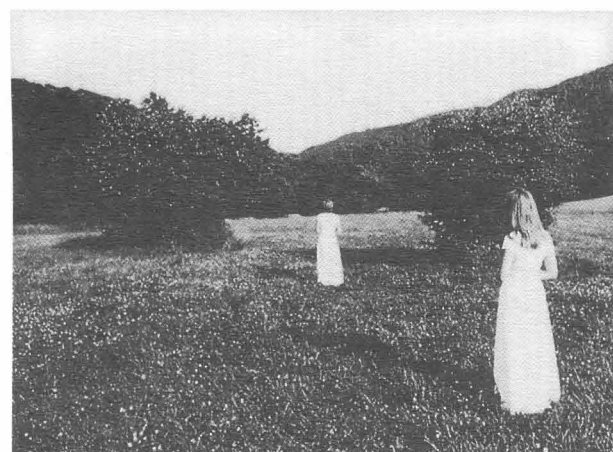
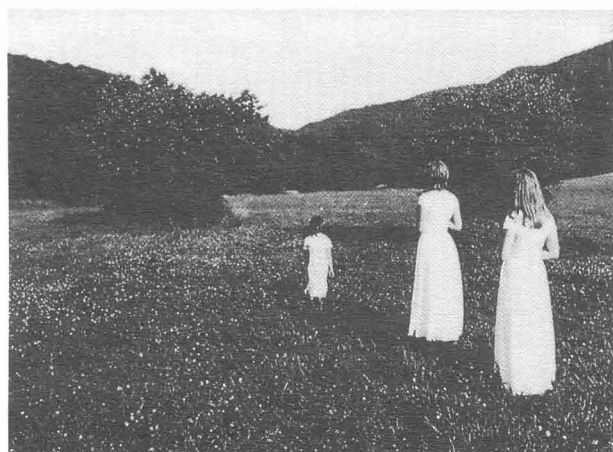
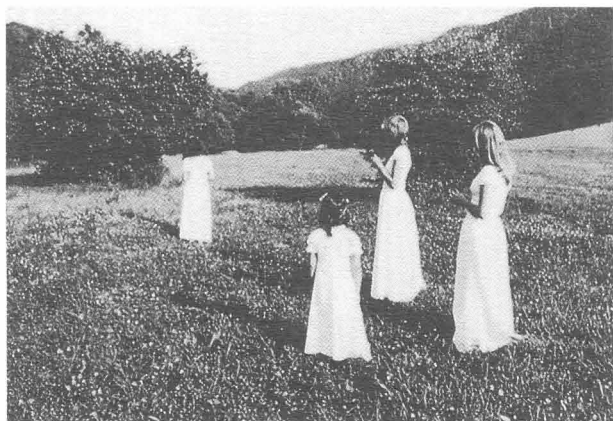
J. Želibská: Příhoda na brehu jezera / Event on the Shore of a Lake. 1977. Čunovo



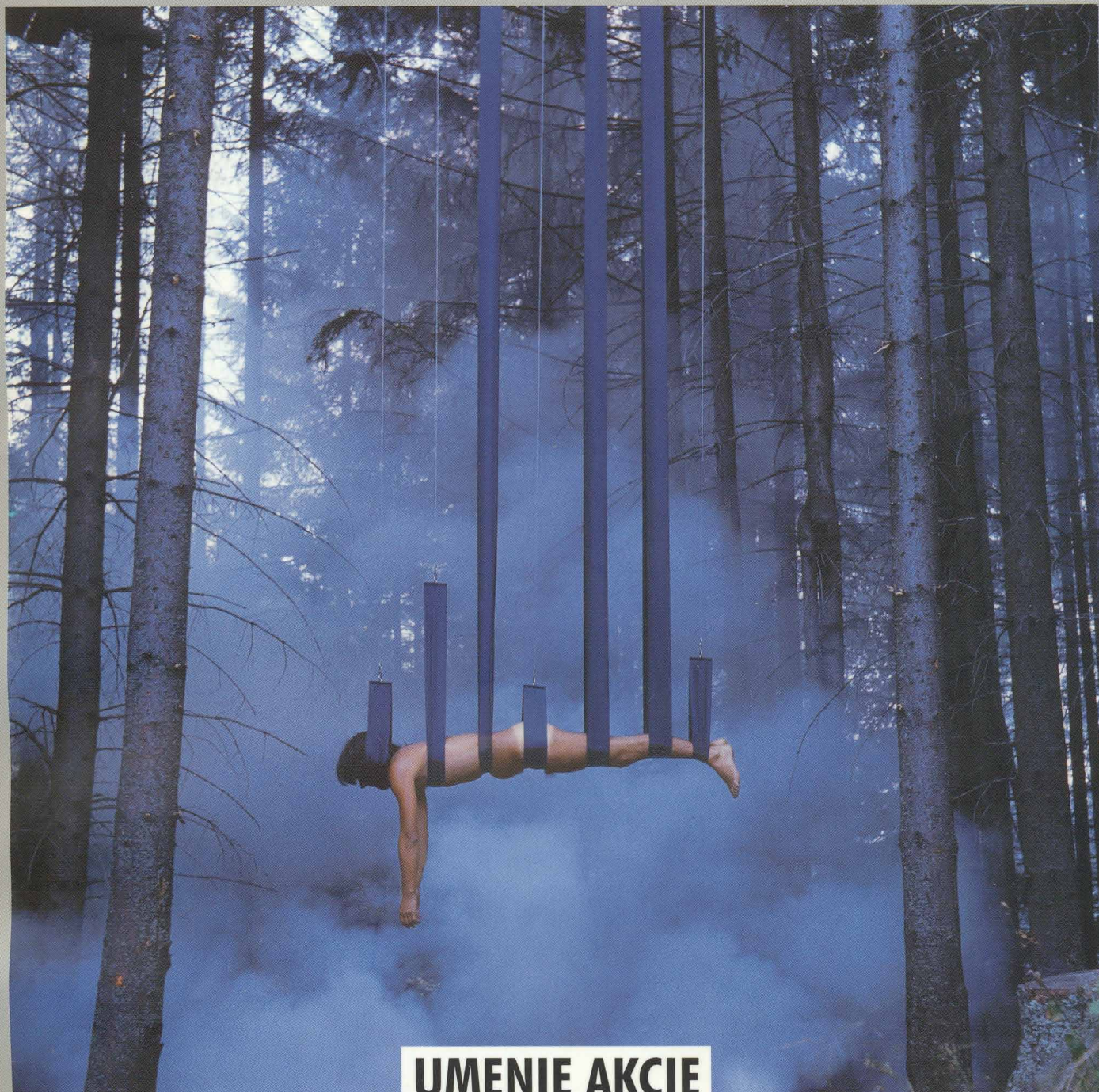
J. Želibská: *Premeny / Metamorphoses II*. 1982. Okolie Bratislavy



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



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



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 Hushegyi, Ivo Janoušek,
Radislav Matušík, Zora Rusinová, Tomáš Štraus

Jazykové redaktorky Irena Kucharová, Ľud'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 Učňiková;
Andrej Bán, Juraj Bartoš, Pavol Breier, Ľ. Groh,
Alexander Jiroušek, Martin Kállay, Gabriel Kladek,
Karel Klatt, Ján Krížik, M. Milo, Pavel Pecha,
Š. Potočník, Anton Sládek, Ľubo Stacho

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

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

Copyright © Slovenská národná galéria, Bratislava 2001

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

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

Translation © Beata Havelská 2001
Graphic design © Peter Meluzin 2001

ISBN 80-8059-054-0

Text publikácie bol imprimovaný ku dňu 3. 8. 2001

OBSAH

I. UMENIE AKCIE 1965–1989

Zora Rusinová

INTERPRETAČNÉ A KONTEXTUÁLNE ASPEKTY

UMENIA AKCIE NA SLOVENSKU 7

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

Gábor Hushegyi

STUDIO ERTÉ	219
-------------------	-----

Farebná fotodokumentácia	224
--------------------------------	-----

Summary (<i>Zora Rusinová</i>)	261
--	-----

II. SÚVISLOSTI

Radislav Matuščík

Samizdatové programové, teoretické a historické texty (výber)	267
---	-----

Tomáš Štraus

Tritisíc rokov stará avantgarda. Z rodokmeňa tzv. akcionizmu	285
--	-----

Summary	302
---------------	-----

Ivo Janoušek

Akční umění: zvrát a konec modernismu	303
---	-----

Menoslov autorov a zoznam akcií z výstavy	309
---	-----

Výber z bibliografie	315
----------------------------	-----