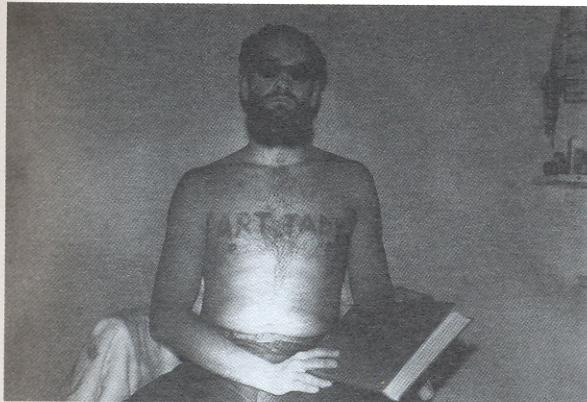
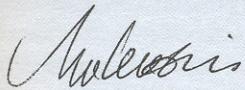


# PETER MELUZIN



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

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

Hoci Meluzina, ako viacerých iných autorov, už od počiatku príhľahoval dialóg s dejinami umenia, neriešil ho len formou tradičnej pocty. Jeho reflexia niesla pečať polemiky nielen s umeleckým odkazom minulosti, ale i s dobovo živými fenoménmi, dotýkala sa vnútorných kontradikcií výtvarnej tvorby i hladiny ich spoločenského dopadu a svoj vlastný prejav vnímal sčasti ako sebaspytovanie v rámci týchto súvislostí. Už v jednej z prvých kreácií, v *Grillage* (1980), ku ktorej prizval Júliusa Kollera, spojil Meluzin ironizujúcu interpretáciu Gauguinovho obrazu A zlato ich tiel... s opekaním na roste, s „gastronomicou úpravou umožňujúcou strávenie „non-konzumného umeleckého diela“ (narázka na pop-artom na-

stolený problém konzumnej spoločnosti, konzumného umenia, konzumného umelca). Klasická, v slovenskom výtvarnom umení 60. a 70. rokov oblúbená „hommage“, sa tu stala parodickou akčnou persiflážou obohatenou o Meluzinov typický sarkastický komentár.

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

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

1. FINK, E.: c. d., s. 10.

2. LIPPARD, L.: Six Years of Dematerialisation, s. 185. Z Reading Position for Second Degree Burn D. Oppenheima sa zachovali dve fotografie: jedna ukazuje umelca ležiaceho na pláži pred opaľovaním a druhá po ňom, bez knihy. Na mieste, kde bola kniha, vidno neopálený obdĺžnik. Pozri bližšie aj: HEISS, A.: Dennis Oppenheim. Selected Works. 1967–1990. 1992.

3. Podľa ironických poznámok k akcii „taktikou nášho umelca je pozorné štúdium moderného umenia Art Today, nasávanie informácií – ich skeptické filtrovanie cez čierne ochranné okuliare, meditácia – pretavovanie, nie bezduché preberanie, poučenie – nepodliehať módnym výstrelkom, ale usilovať sa o vlastný výraz“. In: archív autora.

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

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

Narastajúci trend k presunu umeleckých aktivít zo sféry „high“ do sféry „low“, sprevádzaný „kontamináciou hry a opravdivosti“ (Huizinga), priviedol Meluzina r. 1981 k zorganizovaniu rozsiahlej kolektívnej akcie vo forme priateľského zápasu: *UFOtbal* – (stretnutie vo futbale medzi TJ Súperbójs ŠUP a U.F.O. Lamač). Tento dlhotrvajúci, časovo rozfázovaný, viacúrovňový a rozvetvujúci sa kolektívny happening so zložito štruktúrovaným pôdorysom je v našom umení v tom čase ojedinely. Rozsiahla dokumentácia, zreteľne poznačená konceptuálnym myšlením, do ktorej volne vstupovala improvizácia, náhoda a približovala ho čoraz tesnejšie, „ozajstnému životu“, sa zachovala v U.F.O. kronike – „veľkej a ľažkej, ručne viazanej knihe“. Jej mottom bolo: „UFO-m za hranice všedných dní, venované 80. výročiu organizovaného futbalu na našom území.“ Skratky U.F.O. nie sú náhodné. Ved’ čo mohlo predstavovať ideálnejšiu a príťažlivejšiu metaforu absurdít doby ako „UFOsituácie“? Ako prezradil Meluzin

v rozhovore s Jánom Budajom, akcia bola „čiastočne poctou J. Kollerovi, ktorý sa „odvŕdil poskytnutím U.F.O. licencie“.⁵ Okrem samotnej športovej hry môžeme akciu čítať ako verné podobenstvo socializmom vyzdvihovanej „ušľachtilej činnosti“ so všetkými znakmi typickej štandardnej klímy viažucej sa na „vysokú výkonnosť“, ktorá zamorila každodenjný život svojimi falosnými optimistickými tézami a poznačila politickou propagandou a byrokratizmom všetky odvetvia ľudskej činnosti. Prostredníctvom členitej štruktúry UFOtbalu, spojeného s „priateľskou odvetou“, v plastickom priblížení „zákulia“ tohto športu evokoval Meluzin manipulácie v rámci športových klubov (doklady a zmluvy o prestupe hráča, preddavky vo forme úradných listín na hlavičkovom papieri, práva a povinnosti, paragrafy a pod.). Zápas v telocvični obohatený o prídavné rekvízity (transparenty, výzdobu, ceny atď.), kde všetci umelci dostali možnosť realizovať sa aj „výtvarne“, prerástol do široko rozvetvenej alegorie každodennosti s prvками rôznych modelových situácií. Akcia vynaliezavá a vtipne reagovala na štátne sviatky, uvádzacie politické rituály, reprezentatívne portréty, kultúrne vložky, všetok balast, pozlátko a cynické triky zastierajúce duchovnú chudobu socialistickej reality. Okrem tričiek s nápismi oboch tímov, tradičných transparentov s obsahovo vyvetranými heslami, nechýbal, napríklad, ani obligatný „Mikulášsky baliček“ (hygienické a kozmetické prípravky ako protiplesňový zásyp, prezervativ, foto-rožky a pod.), zásady členov brigády socialistickej práce, „devízák“, kalorické a pod. Bohatá fotodokumentácia UFOkroniky zachytáva proces podpisu zmluvy, preberanie dresu: trička s logom UFO a tenisiek. Všetci hráči boli „evidovaní“, postupne dochádzalo k ich prestupom, predaju. Starostlivo je dokumentovaný aj samotný zápas s hlavným rozhodcom R. Cyprihom, „oddielovými funkcionármami“ (Meluzin, Koller), zábermi „zo šatne“, rozhodcovským zápisom, zápisnicou o zdravotnom stave hráčov, záznamom psychologa, „ohlasmu v tlači“. Fotografie približujú aj odvetný zápas so slávnostným nástupom, choreografickou UFO vložkou, antidopingovou kontrolou a pod. Irónii sa nevyhli ani vlastné výtvarné aktivity (napr. R. Sikora na hlave s páskou označenou svojimi typickými výtvarnými znamienkami – hviezdička, šípkas, križik, otáznik, Kollerovo tričko s vytlačeným otáznikom, Laubertova úprava podlahy telocvične šmirgľami, „reprodukcie“ umelcov, Kordošova Ufo-fuška „pre kolektív pozvaných“ a pod.), vrátane teoretickej formulácie kľíče o súvekom umení z pera popredného slovenského teoretika. Špecifickú časť tvorila potom „predajná výstava“ s reprodukciami umelcov za prítomnosti hostí – teoretikov a výtvarníkov, manželičiek, priateľiek, záverečný ceremoniál v školskej triede zavŕšený udelením UFO cien za športový výkon (napr. vstupenka do opery pre V. K. s priateľkou). Akcent na absurditu zavŕšila „UFOcena pre dobrého hráča“ udelená O. Laubertovi (Udelená Faktografická Otissea) vo forme pobytu v Plaveckom Štvrtku a návštevy hlavného mesta Bratislavu (teda mesta, kde vtedy býval), obedom v pivárnici, s výletom proplerom po Dunaji atď.<sup>6</sup>

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

4. GASSET, O. Y: Úkol naši doby. Praha 1969, s. 66.

5. Rozhovor je súčasťou dokumentácie U.F.O. kroniky v majetku SNG.

6. Ďalšie UFOceny predstavovali napr. cena za individuálny výkon (Utopické Fiktívne Očarenie) s prihlásením k 1. zápasu: sušený grafický list – R. Sikora, cena za dve žlté karty (Un Fair Ocenenie): škraboška – M. Meško, cena za strelecký výkon (Ukážkové Fest Ostrelovanie): komorná plasti-

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

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

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

Permanentné sledovanie umelcov zo strany ŠTB bolo jedným z hlavných stimulov pre vytvorenie úzkeho zoskupenia akčných umelcov (P. Meluzin, P.O.P., J. Želibská, J. Koller, A. Mlynárčík, L. Ďurček, D. Tóth, R. Matušák, R. Cyprich, M. Kern, V. Kordoš, M. Krén). Kedže jeho aktivity sa sústredili do exteriérov okolia Bratislavы, zastrešili ho spoločným názvom *Terény*.<sup>8</sup>

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

V akčných aktivitách účastníkov Terénov sa výrazne prejavovala konceptuálna lekcia, ktorá už od začiatku 70. rokov vplývala na akčné umenie všade vo svete. Do Meluzinovej tvorby sa premietol predovšetkým vplyv schém, meraní a exaktných postupov prevzatý z vedeckých metód, ktorý dôverne poznal počas štúdia na elekrotechnickej fakulte. Nárast významu konceptuálnej zložky dokladajú predovšetkým názvy jednotlivých akcií, ktoré neraz obsažnosťou navodzujú a dopovedávajú samotný dej. Na textový projekt *Holografickej metódy* (1980) nadviazala *Aplikácia termografickej metódy na radikálne vyšetrenie karditídy* (1982). V tejto akcii, ktorá vtipne paralelizuje maliarsky akt a zmenu farby termografickej snímky pri vyšetrení chorého miesta, Meluzin príznačne vyzval alternatívneho umelca, takrečeno

„z druhého tábora“, zástancu výtvarnosti a estetizmu, maliara Rudolfa Filu, aby sa podrobil preventívnej lekárskej prehliadke po dovršení päťdesiatky s následným humorným posunom pri vyplnení lekárskeho nálezu a správy.

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



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

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

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

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

Pri príprave akcií stráví Meluzin veľa času obhliadkami „terénu“ v okolí Bratislav. Starostlivo vyberal pre svoje akcie miesto, ktoré ho oslovi, niečo, čo by ho inšpirovalo svojim „genius loci“ podobne, ako keď maliara inšpiruje motív. Zvyčajne to boli príimestské oblasti, dunajská krajina poznámená zásahmi industrializácie, opustené rozostavané stavby, veľké betónové šaluny, potrubia. Miesto – „place“ v jeho ponímaní konvenovalo súvekému postmodernému kritizmu, kde slovo „space“ reprezentovalo desentimentalizovanú dehumanizovanú verziu prírody. V zmysle všeobecného trendu tzv. behavioristickej akcie do nich Meluzin vsadzoval absurdné dejé a sledoval vzorce chovania. Rovnako stimulujúcim prvkom boli pre neho dni sviatkov, výročia, čas, ktorý rezonuje v kolektívnej pamäti a vyznačuje sa istými viac či menej výzýtmi rituálmi. Príkladom Meluzinom starostlivo vyhľadávanej súhry času a miesta je najmä pôsobivá *Koincidencia* (1983), ktorá sa udiala na Veľkonočný pondelok 4. apríla a teda zároveň v deň oslobodenia Bratislav. Meluzin ju situoval do stavebnej jamy, pričom využil súhru náhod, kedy sa cirkevné sviatky v zvláštnej zhode previazali s politickými oslavami „socialistickej prítomnosti“. Podstatu *Koincidencie* tvorila teda hravá symbolická paralela sakrálneho a profánneho, súhra náhod spájajúca v jednom dni biblickú udalosť – Kristovo Pašie až po záverečné Ukrižovanie – a politické výročie. „Kalvária“ rozvrhnutá do deviatich bodov scenára kolektívnej akcie situuje Meluzina do roly mučeníka. Potom, ako ho „hliadka avantgardy“ pristihla, ako ráno „vylepuje plágát k výročiu na vchodové dvere paneláku“, je za svoje previnenie „odvedený“ k hlbokej, ešte nezašalovanej jame, musí sa vyzliecť do červených trenírok, vedúci P. O. P. (Ladislav Pagáč) riadi jeho „privázovanie na kríž“, a „veľkonočnými kor-

báčmi je mu odrátaných 38 rán“ (38. výročie oslobodenia Bratislav). Nasledovala „ocista po výsibani“ so „šampónovaním hlavy“ a aplikácia telového spreju. Očistený si navliekol na červené trenírky (alúzia na červenú farbu zástav), „čisté biele spodky“ (biela ako symbol nevinnosti), obliekol sa a vysiel „za pomoc hliadky von.“ Hoci sa v tejto akcii Meluzin odvoláva na tradičnú ikonografiu Ukrižovania ako na jeden z najčastejších motívov výtvarného umenia už od stredoveku, roztvára jej symbolicko-významové momenty mimo tradičné interpretačné teritórium maľby či fotografie. Vracia sa skôr k podobe Pašii vo forme teatrálnej ritualistickej verejnej oslávy známej zo stredovekých mystérii. Aj tá je však vzdialenosť chápaniu Ukrižovania ako primitívnej väsnivej obeti spojenej s mýtom Vykúpenia ako ju poznáme z kreácií rakúskeho akcionistu H. Nitscha. Ironicko-humornou transformáciou jednotlivých úkonov, ich aktualizáciou prostredníctvom prvkov každodenného života a zvykoslovím Veľkonočných sviatkov „obrúseným do mestskej podoby“ tradičným „šibaním“ a „polievaním“, ich Meluzin, naopak, situuje do desakralizovaných kontextov dneška. Scény, ktorími sa prizerali stovky ľudí, sú tu príslovečne redukované na kradmé úkony „podivnej hry“ inscenované za chrbtom husto obývaného sídliska.

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

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

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

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

Pre Meluzinove Čierne diery ako modelové situácie spoločenského života platí to, čo povedal Petr Rezek o pieces Chrla Burdena: „zatiaľ čo umenie obvykle ruší reálnu existenci duchovným porozumením, tu sa skôr z duchovnej existencie navraciame do reálnej.“<sup>10</sup> V postupnom presúvaní sa účastníkov akcie potrubím sa „vstupovalo do roviny jedna“, takisto tu, na rozdiel od tzv. „estetického postoja“, rozhodovala „reálnosť predmetu a činu“. Aj tu bolo úlohou umelca predovšetkým apelovať „nie na určité rozhodnutie, ale na

rozhodnutie byť v prítomnosti v silnom zmysle – zbadať možnosť premeny skutočnosti na skutočnosť ozajstnú a takúto premenu pripravovať“.<sup>11</sup>

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



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

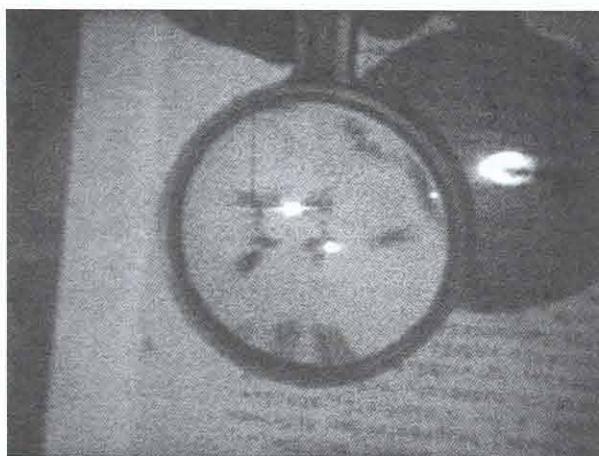
Vrátme sa však k Meluzinovým akčným aktivitám. Špecifickú skupinu v nich predstavujú individuálne koncipované pieces realizované v r. 1985–1986. Rovako ako kolektívne akcie, aj ony sú podobenstvami o vnútornej dištancii od štátnych mechanizmov a pokusom nájsť vlastnú duchovnú identitu v hre, ktorá sa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

11. Rezek, P.: C. d., s. 77.

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

vé pobehanie kombinované so zdĺhavou miestami neidentifikovateľnou činnosťou. Meluzin tak metaforicky tak hľadal svoju pozíciu, zaštepenie svojho roxora v hustom „sade“. <sup>16</sup> V *Obratníku PKO-OKP* realizoval na brehu Dunaja sedem drobných eventov počas siedmich dní v očakávani „zázraku perestrojky“ a pod.

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



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

Naproti tomu v *Derešoch* z r. 1985 reagoval Meluzin na Mlynárčikovu a Matuštiakovu výzvu Jánošík (*Pocta RND*). Koncipoval ich ako sedem-aktovú happeningovo-performač-

nú kompozíciu na rôznych miestach Slovenska. Svojim názvom odkazujú na bičovanie poddaných za jánošíkovských čias a tvoria paralelu k diskriminácii a odvolávaniu odborníkov počas normalizácie ako i udeľovanie významných postov a funkcií nekompetentným, politicky lojalnym osobám.

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

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

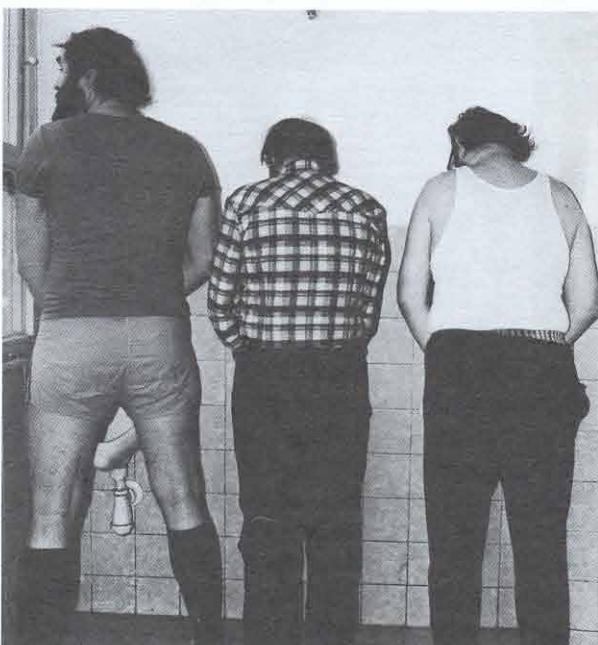
Meluzinove akcie 80. rokov, v ktorých sa vyjavujú vzájomné športovo-herno-umelecko-občianske relácie, sú vlastne, rovnako ako jeho neskôršie videorealizácie, rozsiahlym referenčným systémom. Jeho špecifický výtvarný jazyk, ktorý sa niekedy kľukati meandrami významových odkazov a často prekvapí absurdnou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

13. Ibidem, s. 198.

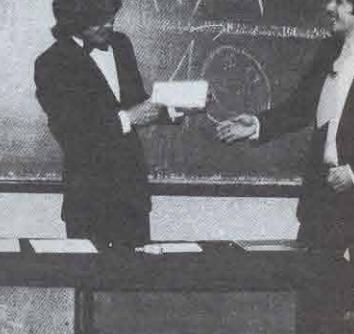
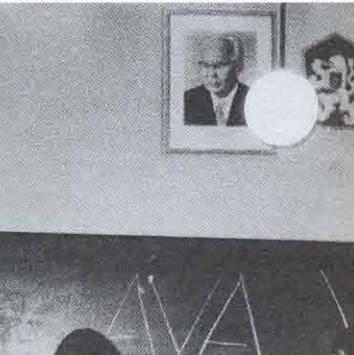
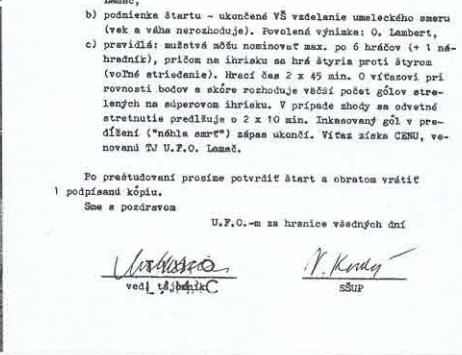
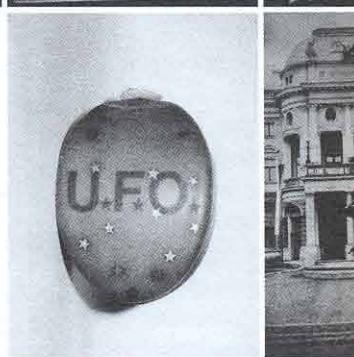
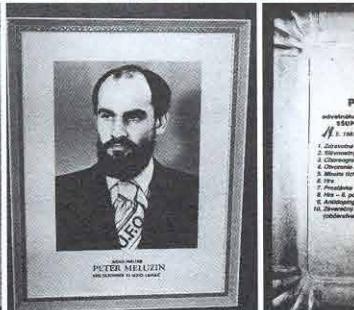
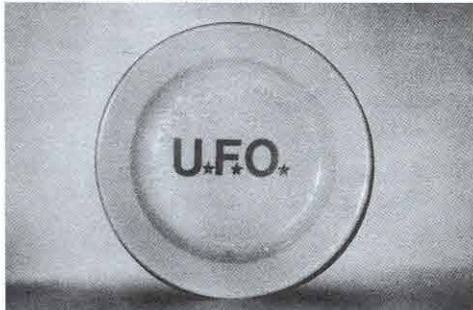
14. Autor ním reagoval na list Artprospektu P.O.P., vyzývajúceho „na vytvorenie pomnika (pocsty) mŕtvemu Terénu (podpisy xeroxované) IDA E“, na „prácu s neobmedzenými formálnymi a materiálovými možnosťami“. Matušák, R.: C. d., s. 201-209.

15. Archív autora.

16. Archív autora.



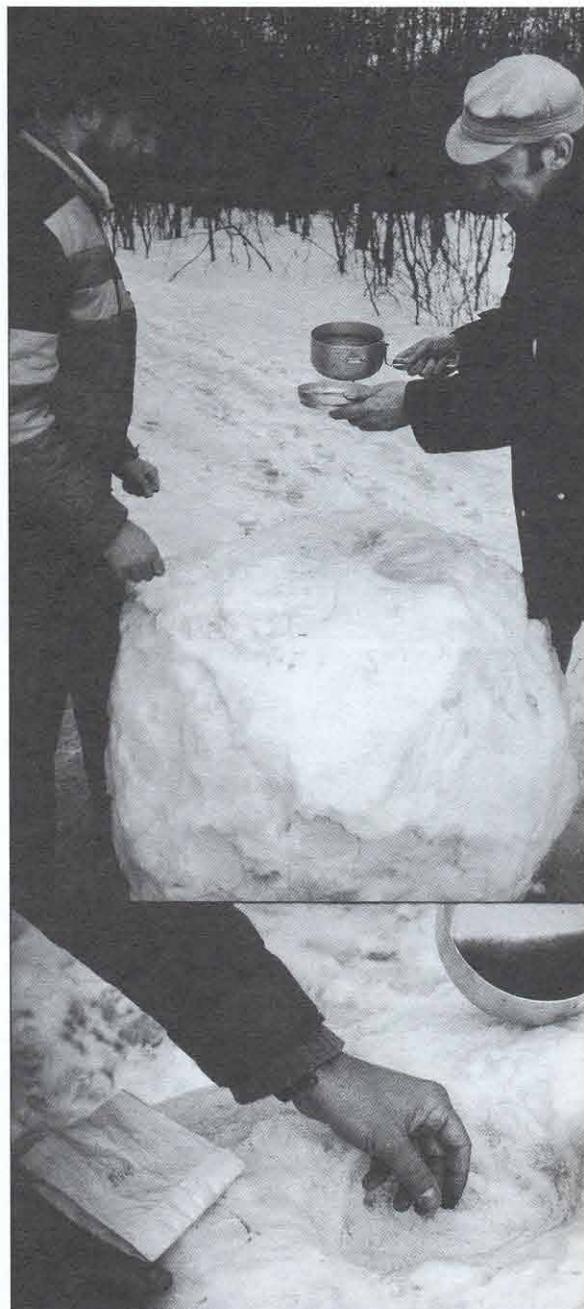
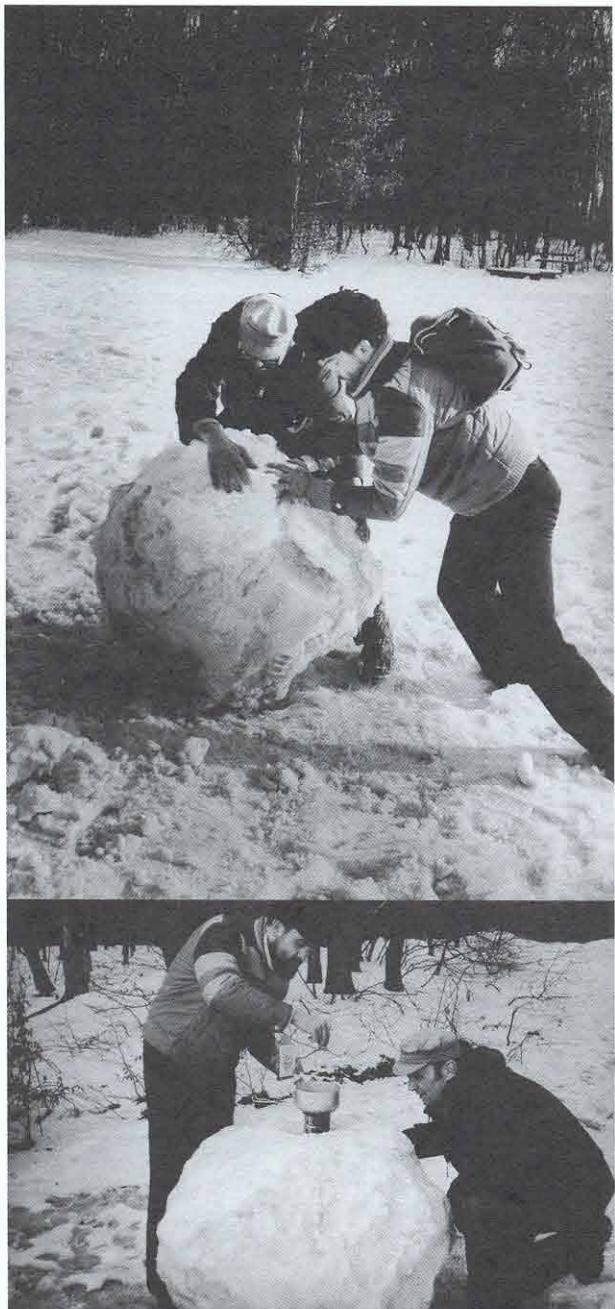
P. Meluzin: R. Mutt-ácia / R. Mutta-tion. 1980. Bratislava



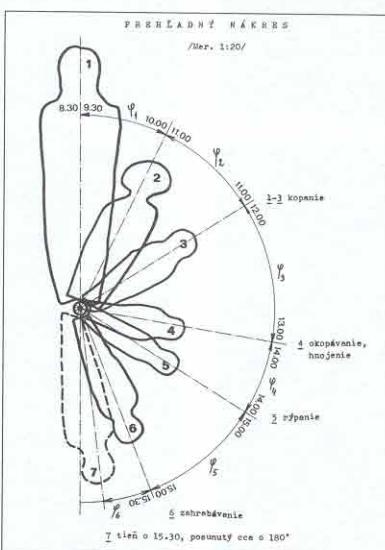
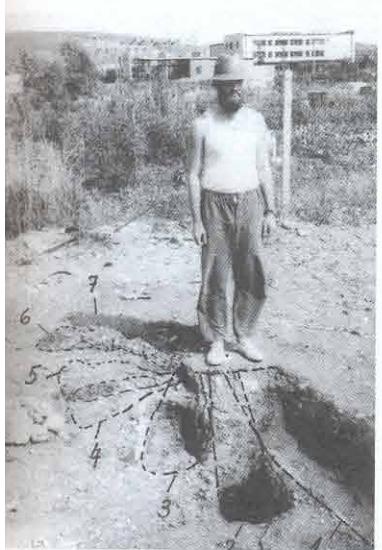
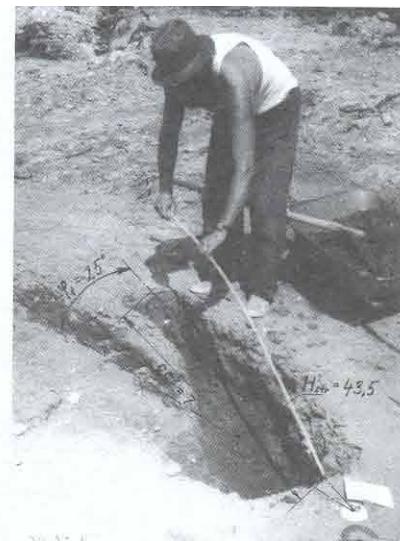
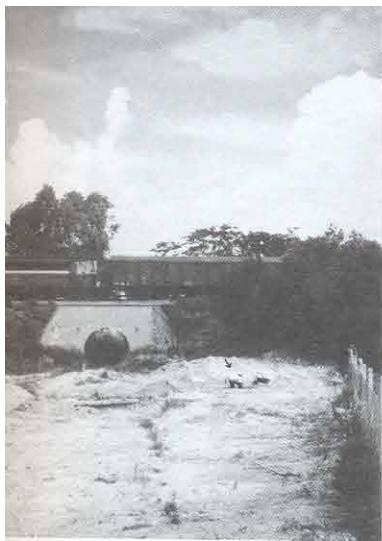
P. Meluzin: U.F.O.tbal / U.F.O.tball. 1981. Bratislava - Lamač



P. Meluzín: U.F.O.tbal / U.F.O.tball. 1981. Bratislava - Lamač



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



RÁZORVNÁ TAB. I

FÁZA	PRACOVNÝ ČAS	$\bar{t}$	$H_{\min}$ (cm)	$H_{\max}$ (cm)	$H_{\text{sr}}$ (cm)	V	$\varphi$ (°)
1	8.30 - 9.30 *	152	32	37	34,5	/	/
2	10 - 11 h	155	40	45	43,5	/	25°
3	11 - 12 h *	113	54	62	58	/	31°
4	13 - 14 h	97	8	26	17	/	42°
5	14 - 15 h	101	10	15	14,5	/	22°
6	15.00 - 15.30	128	/	/	/	11	36°

Poznámky, vysvetlivky

\* 9.30-10.00 h - desiatka, 12.00-13.00 h obed

1 - dĺžka skúmaného tieňa

V - výška skúmaného tieňa v poslednej fáze výskumu

$\varphi$  - /CL/, uhol posunu osi tieňa za časový jednotku

$H_{\min}$  - minimálne hĺbka skúmaného tieňa

$H_{\max}$  - maximálne hĺbka skúmaného tieňa

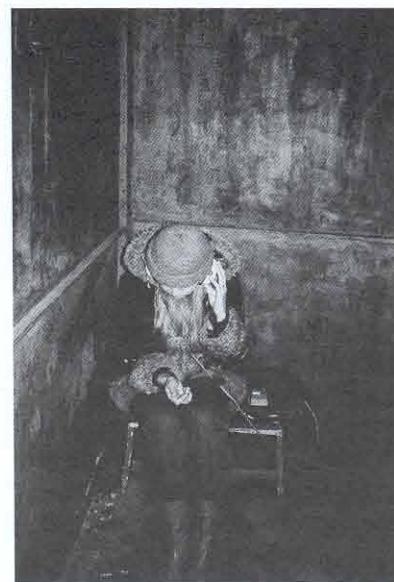
$H_{\text{sr}}$  - stredná hodnota hĺbky skúmaného tieňa:

$$H_{\text{sr}} = \frac{H_{\min} + H_{\max}}{2}$$

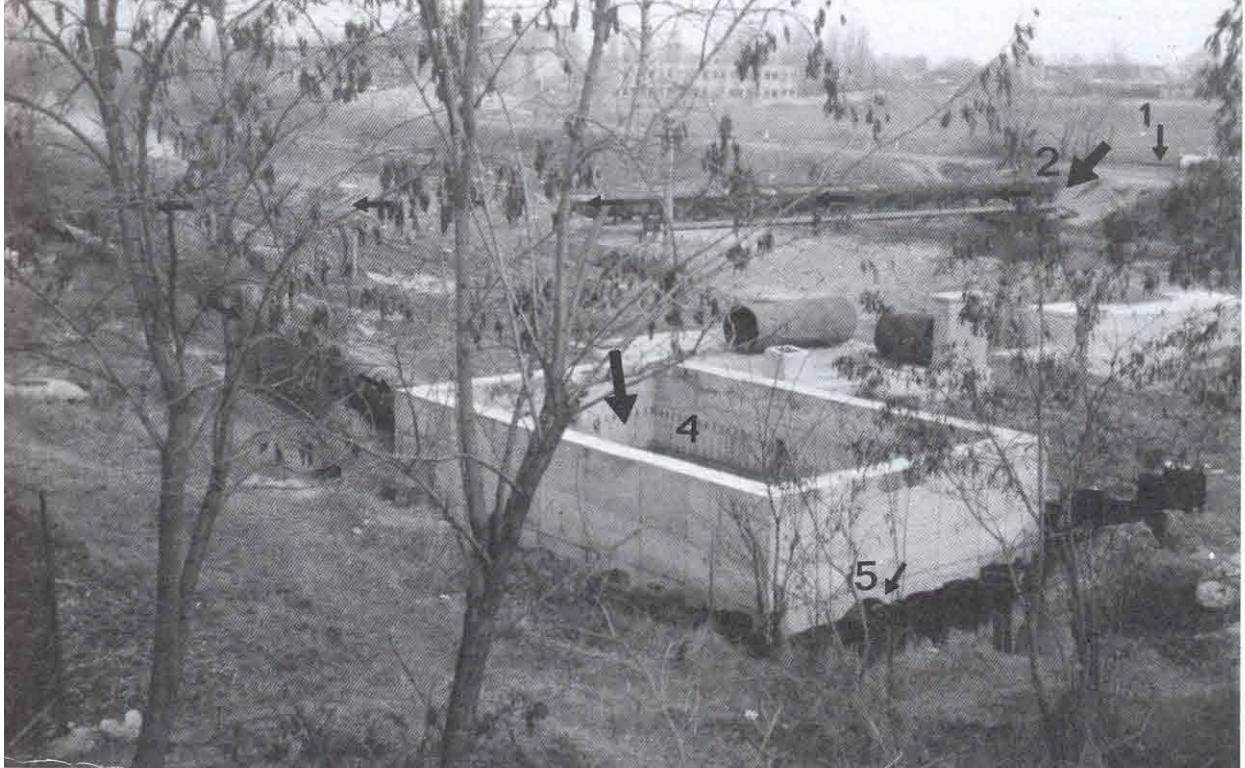
O tŕňom realizoval, fotodokumentáciu a násorovou tab. I opäťil, prehľadný nákres vytvoril P. Meluzín,  
24.VI.1982, loc. Dubravka

Autor dakuje tento cestom doc.R.W.CSc. na ne-  
zistné posene pri hľadaní vhodnej lokality výskumu  
a za citlivú fotokontrolu.

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



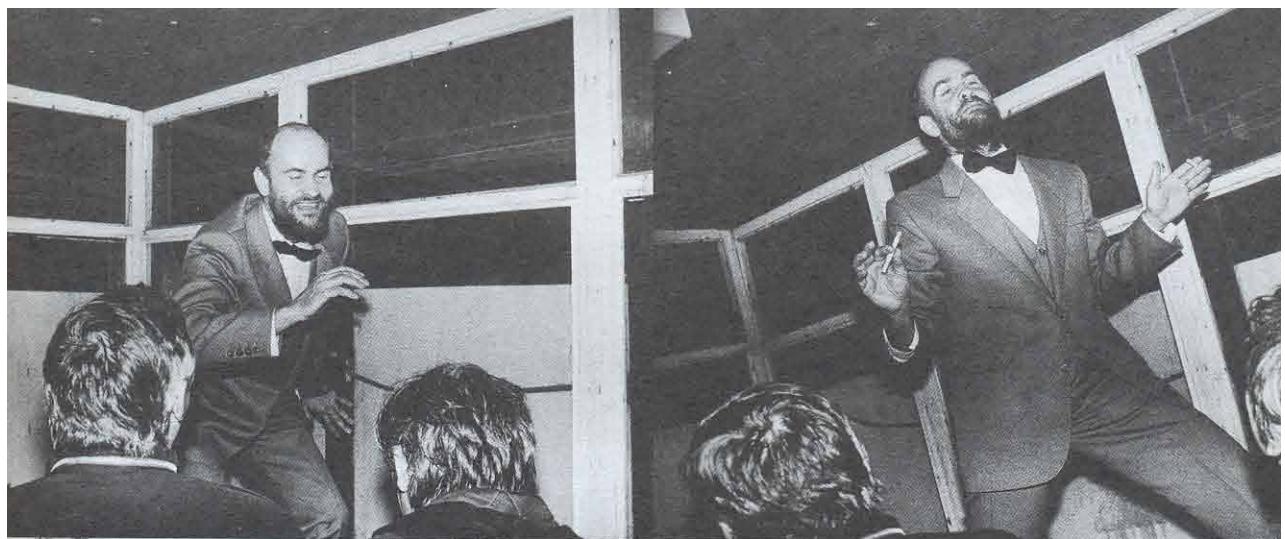
P. Meluzin: Perniková chalúpka / Gingerbread Cottage. 1983. Bratislava

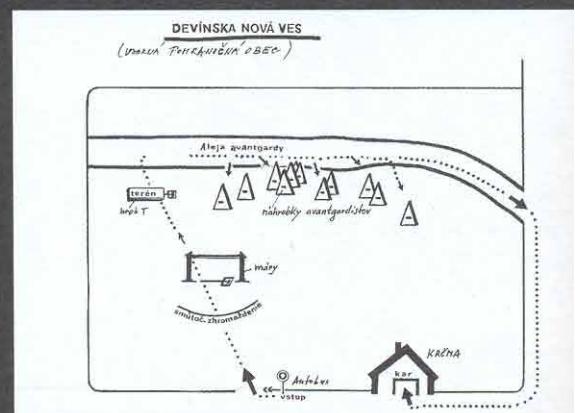
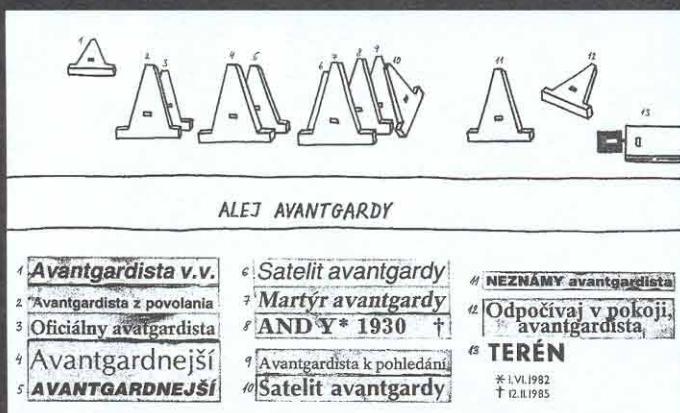
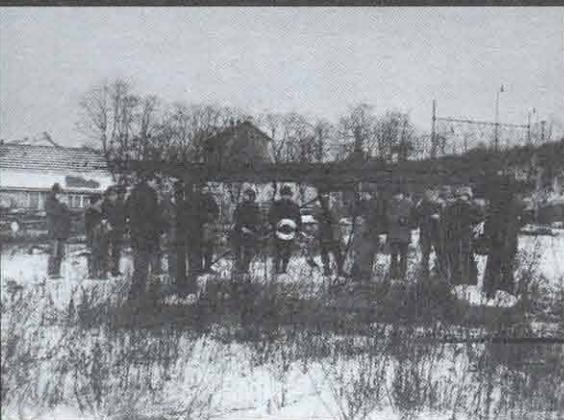


P. Meluzin: Schwarzes Loch / Black hole. 1984

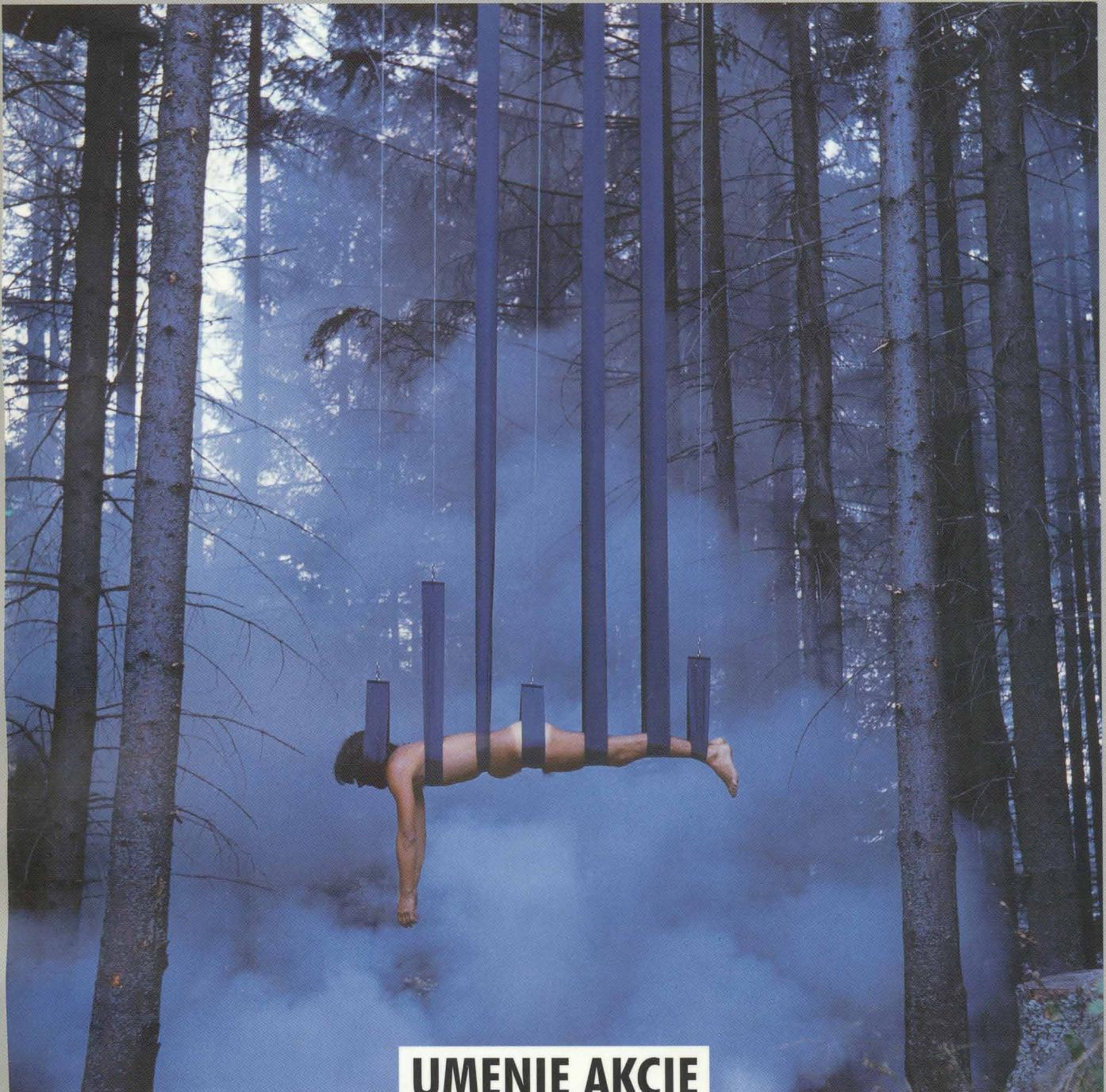


P. Meluzin: **Z novej tvorby / From New Production. 1988. Bratislava - PKO**





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



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 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 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 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

## 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