



Alena Vrbanová
Zo zbierky GCM
From the GCM Collection

Nová publikácia už v predaji
 v Galérii Cypriána Majerníka v Bratislave
 a prostredníctvom e-mailovej objednávky na:
 cyprian.majernik@gmail.com
 Cena: 10 EUR



Devečková
 Fichta Čierna Fila
 Fulierová Havrilla
 Hulík Janáček
 Jurkovič Koller
 Masár Meliš Mikyta
 Mudroch Ondruš
 Papčo Púchovský
 Rónai Rónaiová
 Sadovská Sceranková
 Sláviková Valoch
 Weisslechner
 Želibská
 Adamčiak Bartoš
 Ďurček Fischer
 Frešo Jankovič
 Kovačovský Mathé
 Murin Popovič Sikora
 Sikora – Jakubík

2 / 2014 > APRÍL - MÁJ - JÚN > ROČNÍK VI. > 1,50 EUR

Lenka Kukurová

Umenie by malo byť kritické. O čo iné ide? Rozhovor Lenky Kukurovej s Alexandrou Pirici a Danom Perjovschim

Galéria súčasného umenia v Lipsku pod vedením maďarskej kurátorky Francisky Zólyom je inštitúciou prezentujúcou aktuálne podoby súčasného umenia, často orientované na prostredie strednej a východnej Európy. Na jeseň roku 2013 sa v tejto galérii stretli dva projekty, na ktorých sa zúčastnili rumunskí umelci dvoch rozličných generácií: Alexandra Pirici a Dan Perjovschi. Výstava *Drawing Protest* organizovaná ruskou kurátorkou Oľgou Vostretsovou predstavila kresbu v roli spoločensko-kritického média. Časť tejto výstavy tvorili diela z workshopu Dana Perjovschého spolupracujúceho so študentami lipskej umeleckej akadémie. Témou workshopu boli formy kritického umeleckého reakcie na súčasnú spoločnosť. Dielo Alexandry Pirici (umelkyne

zastupujúcej Rumunsko na Benátskom bienále v roku 2013) malo formu umeleckej intervencie do rozsiahlych osláv dvestého výročia Bitky národov pri Lipsku. Intervencia v réžii poľskej kurátorky Joanny Warsza sa udiala v priestore Pamätníka Bitky národov a pozostávala z performance štyroch ľudí na monumentálnych sochách v jeho interiéri. Stretnutie dvoch rumunských umelcov pracujúcich s politickými témami a vystavujúcich v rovnakom čase v Lipsku bolo pre mňa výnimočnou príležitosťou opýtať sa ich na špecifika práce v domacom kontexte a v zahraničí. Práve táto otázka je pri kontextuálne viazaných politických dielach obzvlášť zaujímavá. Rozhovor prebiehal v kaviarni Galérie súčasného umenia.

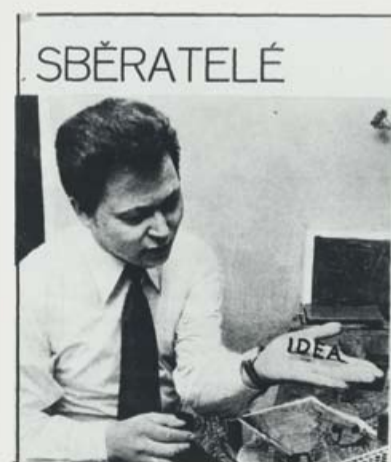
(pokračovanie na str. 6)



Richard Gregor

Ten, kto zostal v meste Komunikácie Ľubomíra Ďurčeka v rámci Bratislavského Konceptualizmu

(str. 12 – 16)



Obsah

1, 6 – 7 > Lenka Kukurová: Umenie by malo byť kritické. O čo iné ide? 1, 12 – 16 > Richard Gregor: Ten, kto zostal v meste
 2, 3 > Edit András: Maďarsko – post-socialistická zóna konfliktu 4, 5 > Rozhovor českého umelca Dominika Langa
 s kritikom Tomášom Pospiszylom: Kritika zaostáva za umením 4 > Tomáš Pospiszyl: Tam, kde umění začíná stále znova
 5 > Richard Gregor: Umenie v pasci nekritickosti 8 – 11 > Ján Kralovič: Chôdza mestom

Vážení čitatelia, predkladáme vám v špeciálnej rubrike tri texty na tému stavu kritiky vizuálneho umenia v Maďarsku, Čechách a na Slovensku, z pera Edit András, Tomáša Pospiszyla a Richarda Gregora. Všetky boli napísané a publikované v americkom periodiku „The Brooklyn Rail – Critical Perspectives on Arts, Politics, and Culture“ v máji 2014, ako súčasť špeciálneho osemdesiatstranového vydania „On the State of Art Criticism in Europe“, zostaveného prezidentom Medzinárodnej asociácie kritikov AICA Marekom Bartelikom. -red-



Edit András. Foto: Archív Edit András
Tomáš Pospiszyl. Foto: Daša Barteková
Richard Gregor. Foto: Archív Richarda Gregora.

Edit András

Maďarsko – post-socialistická zóna konfliktu

Po voľbách v Maďarsku, šitých na mieru vládnej strane, už viac nič nebráni konzervatívnej pravicovej strane FIDESZ dobudovať retrográdnny, etnicko-nacionalisticky štátny systém s polo-feudálnymi, polo-socialistickými znakmi, základy ktorého položila počas predchádzajúcich štyroch rokov. Index demokracie v roku 2012 kvalifikoval Maďarsko ako „demokraciu s nedostatkami,“ no vo svetle posledných vládných opatrení je veľmi pravdepodobné, že klesne do kategórie „hybridný režim“ alebo dokonca „autoritatívny režim“ – podobne, ako sa to stalo Putinovmu Rusku s režimom blízky dňšnému Maďarsku.

Populistická rétorika vlády o potrebe dekonštruovať socializmus je v ostrom kontraste s „dėja vu“ bežných ľudí, ktorí majú vďaka rýchlemu procesu systematického odstraňovania základných demokratických inštitúcií pocit, akoby sa vracali v čase do „socializmu s ľudskou tvárou“. Konečné rozhodnutia sú v centralizovanej a vysoko kontrolovanej krajine v rukách čerstvo znovuzvoleného predsedu vlády Viktora Orbána a kontrola zdola, základná garancia demokracie, sa ignoruje. Po fundamentálnych zmenách v politickej a ekonomickej sfére a zmene ústavy za účelom upevnenia pozície vládnucej strany, na dekády dostihli reformy aj vzdelávanie, umenie a kultúru. Autoritatívna a systematická transformácia zabezpečuje štátnu kontrolu v každom jednom segmente kultúry, eliminuje transparentnosť a nepripúšťa participáciu. Kultúrna vojna sa začala a stále prebieha.

Umelecká scéna bola po takmer dve dekády v podstate apolitická, hlavne ak ju porovnáme s ostatnými post-komunistickými krajinami. Vďaka za to najmä nedôvere v politické umenie a pevnej pozícii modernistických a neo-avantgardných stratégií. No kultúrna politika a svojvoľné opatrenia režimu, vyznačujúce sa nedostatkom odbornosti a vlastným nadžraním, pre-politizovala umeleckú scénu, ktorá sa rozšípila pozdĺž politických a ideologických línií. Už sa nedá viac stáť bokom, ignorovať politické súboje a ostať neutrálnym štúdiovým umelcom či idealistickým kritikom. Kultúru pod seba prevzala Maďarská akadémia umení (HAA), tieňové ministerstvo, ktoré má plnú moc a autoritu

rozhodovať a prevádzkovať verejné služby v oblasti kultúry a umenia vrátane štátnych príspevkov. Stále je tu možnosť vďaka akceptovať bezhraničné príležitosti a finančnú podporu výmenou za zdieľanie sna lídra konzervatívneho, kresťanského a nacionalistického Maďarska. No okolo tých, ktorí si želajú pripojiť sa ku globálnej umeleckej scéne namiesto obmedzenej miestnej a ktorí ešte neopustili krajinu, rýchlo dochádza vzduch a miznú možnosti tvorby a vystavovania.

Ako správne uviedol medzinárodne uznávaný filozof Gáspár Miklós Tamás, súčasná maďarská kultúra nie je ani tak proti ideológii terajšej vlády, ako proti jej činom. Aj keď existujú umelci, ktorí prítakávajú nacionalistickej ideológii, kultu ľudového umenia a manipulácii dejín, hlavný prúd progresívneho kritického umenia je v skutočnosti tak trochu vizuálnym aktivizmom.

Ako protiváhu silnejšej HAA založili umelci Szabolcs KissPál a Csaba Nemes občiansku organizáciu. Pridali sa k nim umelci, kurátori aj kritici a spoločne sformovali združenie Slobodní umelci, ktorého prvou akciou bolo vniknutie na stretnutie HAA s požiadavkou autonómie pre umenie (<http://nemma.noblogs.org/category/english/>). Proces výmeny umeleckých odborníkov za komisárov lojálnych ku vládnucej strane za účelom zabezpečenia autocenzúry, zanedbávanie výberových konaní (Kunsthalle) alebo vymenovanie nového riaditeľa netransparentným spôsobom vďaka porote (Ludwig Museum, Budapešť), vyvolali nové formy vizuálneho aktivizmu. Keď Kunsthalle, demonštrujúca proti invázii straníckych politikov do nezávislého inštitucionálneho umenia, prešla pod HAA, mladí kurátori (Márton Pacsika, Eszter Kozma) so svojim profesorom, kurátorom a rešpektovaným kritikom Józsefom Mélyiom iniciovali pravidelné aktivity a podujatia pred budovou s názvom *Vonkajší priestor* (<http://www.kivultagas.hu/>). Ako odozvu na netransparentný proces vymenovania riaditeľa Ludwigovho múzea založil *transit.hu* skupinu Zjednotení pre súčasné umenie a táto okupovala schody Ludwigovho múzea. Okupanti, známi umelci, historici umenia, kurátori a študenti, požadovali úplnú transparentnosť

výberového procesu, autonómiu kultúrnych inštitúcií, ako aj dialóg medzi odborníkmi a predstaviteľmi ministerstva. Tvrdé jadro okupantov – vrátane mnohých členov skupiny Slobodní umelci – sedelo, jedlo a spalo na schodoch, organizovalo fóra a podujatia.

Rétorika vládnucej strany je v súlade s ideou budovania národa založená na myšlienke, že obdobie socializmu bolo nelegitímne a predchádzajúcej vláde sa nepodarila skutočná politická zmena. Súčasné vedenie vyberá politické témy z roku 1944, akoby symbolické gesto mohlo vymazať obdobie socializmu a prepísať dejiny. A tak všetky pamätники spojené s demokratickou, liberálnou alebo mierne ľavicovou tradíciou padajú za obeť tejto druhej vlne purifikácie verejného priestoru a vulgárne, komerčné bronzové postavy ako *Dievča krmiace psa* či filmový detektív *Colombo* sa šíria mestom ako huby po daždi. Selektívna pamäť ponecháva v maďarskej histórii to, čo je považované za „úspešné“ epizódy. Zlyhanie alebo udalosti vyžadujúce prevzatie zodpovednosti sa do úvahy neberú. Debata okolo kontroverzného pomníka Okupácie Maďarska v roku 1944 na Námestí slobody kulminuje v čase parlamentných volieb. Podľa oficiálnej vládnej webstránky vzdá hold „všetkým maďarským obeťiam vztýčením pomníka tragickej nemeckej okupácie v pamätnom roku 70. výročia holokaustu“. No protestujúci to považujú za falzifikáciu dejín, keďže sa nerozlišuje medzi obeťami a páchatelmi a nie je priznaný podiel zodpovednosti Maďarska za Holokaust a 2. svetovú vojnu. Do priestoru určenému na umiestnenie pomníka, bol zasadený anti-pomník – Žijúci Pamätník – kam ľudia prinášali osobné predmety a kamienky. Aktivita bola iniciovaná malou občianskou skupinou vrátane niekoľkých členov Free Artists (napr. historik umenia a predseda kabinetu histórie umenia na univerzite v Budapešti Eötvös Loránd alebo rešpektovaný neo-avantgardistický umelec György Jovánovics). Ako píšem túto správu o stave krajiny, tento proces stále prebieha. Plot, ktorý robotníci vztýčia okolo staveniska počas dňa, protestujúci každý večer strhnú.



Titulná strana periodika
The Brooklyn Rail / Máj 2014
Sken
<

1	Living Memorial Pokračujúci projekt z 23. marca 2014 Foto: Gabriella Csozó / FreeDoc	3
2, 3	Occupy Ludwig Organizované Zjednotenými pre súčasné umenie a Slobodnými umelcami v máji 2013 Foto: Anna Vörös / Photography and Activism	1 5
4	Obituary – Budapest Múcsarnok / Kunsthalle, 1896 – 2013 8. október 2013 Foto: Anna Vörös / Photography and Activism	2 6
5, 6	Raining Money at Vigadó, Budapest Demonštrácia spoluorganizovaná Slobodnými umelcami a Tranzit Action Group 14. marca 2014 Foto: Gabriella Csozó / FreeDoc	



Kritika zaostává za uměním

Rozhovor českého umelca Dominika Langa s kritikem Tomášem Pospiszylom



Dominik Lang: Po roce 1989 se české umění otevřelo světu. Zahraniční kurátoři a galeristé v něm loví tak trochu jako na archeologickém nalezišti – některé autory z něj vyzvednou, zatímco jiné nechají odpočívat. Jak se díváš na zpětné vřazování českých autorů do světového kontextu, například Běly Kolářové nebo Jiřího Kovandy? Je v českém umění více autorů, kteří by si zasloužili zahraniční pozornost?

Tomáš Pospiszyl: České umění, jako každé umění z periferie, nemusí být pro širší publikum snadno srozumitelné. V 90. letech proběhlo na Západě několik velkých výstav, které se snažily zprostředkovat české nebo východoevropské umění jako celek, s mnoha jeho vnitřními nuancemi. To se však ukázalo jako zbytečně komplikované. Okolo roku 2000 přišli mladí východoevropští kurátoři s novým postupem. Začali budovat lokální umělecké genealogie, jakési paralelní historie vůči dominantním trendům západu. Odtud už globální umění některá jména přejalo, například jako ukázky východoevropské varianty konceptualismu nebo performance. To je i případ Jiřího Kovandy. Má obrov-

skou schopnost bezprostředně komunikovat s divákem, navázat s ním intimní vztah. Nikdo přitom nevěřil, že by se zrovna tento umělec mohl ve světě prosadit. Bylo to jistě překvapení i pro něj samotného.

DL: Přerod Kovandy z lokálního v globálního umělce byl velmi rychlý. Ještě před deseti lety ho za hranicemi téměř nikdo neznal, neměl žádnou galerii a dokonce ani velkou výstavu v Praze, nemluvě o světě.

TP: Jeho úspěch odstartovala účast na výstavě Documenta 12 v roce 2007. Ukazuje to, že pokud se někteří čeští umělci do světových souvislostí dostanou, tak se o tom nerozhoduje u nás, ale ve světě. Pro moji generaci, která bezprostředně zažila pád Železné opony, je vztah lokální vs. globální životním tématem. Stále úplně nechápeme, co to znamená otevřený svět. Mentálně stále vnímáme rozdíl mezi Západem a Východem. Pro mladší generaci už podobné mentální bariéry neexistují, mají k zahraničí normální vztah. Běžně v něm studují, vystavují i žijí.

Tomáš Pospiszyl

Tam, kde umění začíná stále znova

Čeští umělci mezi lokální a světovou uměleckou scénou

Česká republika je země, kterou s jistými obtížemi najdete uprostřed evropského kontinentu. Hůře ji budete hledat na mapě současného umění. Čeští umělci netvoří silnou a globálním kontextu viditelnou lobby. Východoevropské umění dvacátého století, do kterého spadá i umění české, se muselo vypořádat s velkým množstvím společensky a politicky motivovaných diskontinuit. V případě bývalého Československa to bylo nejdříve odvržení tradice rakousko-uherského císařství v roce 1918. Vznik samostatného státu po dvaceti letech existence vystřídal jeho zánik a nacistické područí. Holocaust a poválečné vyhnání německých a maďarských obyvatel představovaly demograficky a pochopitelně i kulturně další masivní změnu. Komunistický stát po roce 1948 aplikoval ideu třídního boje a s ní spojené radikální zvraty společenských hierarchií. Konec komunistického režimu v roce 1989 přinesl další obrat o 180 stupňů. Díváme-li se tedy na české kulturní dějiny posledních sta let, vidíme je hned několikrát přerušené nebo aspoň „zlomené“. Vztah současných českých umělců k minulosti je tak daleko problematictější než například ve Spojených státech. Doslova každá generace si zde musí nově definovat své kulturní preference a hodnoty. Situace současných českých umělců se liší jedině v tom, že se nacházejí v neobvykle dlouhém období stability. I v roce 2014 však jen málokdo dokáže vyprávět příběh současného českého umění bez toho, aniž by zmínil komunistus, jehož kolaps proběhl před celým čtvrtstoletím. Dodnes se připomíná jeho devastující vliv na tvůrčí svobodu a možnosti umělců komunikovat se světem. Logika post-socialismu, fatálně zasaženého vlastní historií, se promítá do recepce díla zřejmě mezinárodně nejrespektovanějšího českého umělce Jiřího Kovandy (*1953). Jeho subtilní performance ze sedmdesátých let jsou často interpretovány jako disidentské gesto proti tehdejší politické situaci. V době svého vzniku přitom měly výhradně osobní rozměr. Je s podivem, že se nejen v českém, ale v celém východoevropském prostředí setkáme s dlouhodobou rezistencí vůči myšlence zkoumat vztahy mezi východním a západním uměním za využití postkoloniálních teorií. Analýza

chování dominantních a minoritních kultur, tak, jak se například objevuje v díle Edwarda Saída, ve středoevropské realitě zřejmě působí příliš exoticky a otažitě. Umění východní Evropy je přitom po roce 1989 očividně stavěno do pozice partnera, od kterého se předpokládá absorbování západních uměleckých pravidel. Pokusy o vymezení se vůči narativu globálních dějin umění nejsou snadné. Kulturní periferie není schopná vytvořit vlastní, všeobecně přesvědčivý příběh vlastního umění. Její situace sice neodpovídá podmínkám klasického kolonialismu, ale k jejímu popisu se velice dobře hodí termín sebekolonizace, jak s ním například pracuje Alexander Kiossev. Východní Evropa je podle něj typem periferie, kde se nástrojem hegemonie západu stalo nikoliv násilí, ale sociální imaginace. Minoritní kultura touží mít stejné dějiny jako kultura dominantní, včetně dějin umění.

Po roce 1989 se české umění dlouho vyrovnávalo se svým vztahem ke světu, hledalo v něm svou pozici. Nebylo divu, že i když s ním toužilo splynout, cítilo se v něm cizí. V Čechách, až na marginální výjimky, donedávna neexistovalo konceptuálního umění. Velký vliv zde dodnes má řemeslná či přímo rukodělná tradice a individualistický způsob uvažování. Čeští umělci i kritici neskrývali skepsi nad prolínáním uměleckých médií, intermedialními postupy a výrazovým experimentováním. Příkladem překonání těchto místních východisek je kosmopolitní tvorba Jána Mančušky (1972-2011). Vedle obrazů a instalací se začal zabývat literaturou, filmem a divadlem. Jelikož na lokální tradici navazovat nemohl, některá jeho díla působí jako poučené a do nových rovin posunuté remaky děl klasického světového konceptualismu. Ján Mančuška v neposlední řadě přijal kriticky levicový vztah ke světu, který je pro velkou část starší české umělecké komunity stále nepřijatelný.

Pro české umění, stejně jako pro ostatní státy východní Evropy, je typická slabá role státních či z veřejných rozpočtů placených muzeí a galerií. Systém těchto institucí je dědictvím socialismu a dávno neodpovídá současným požadavkům a možnostem. Po roce 2000 pozorujeme

vznik řady nezávislých galerií. Mnoho z nich se orientuje na spolupráci se zahraničím a budování translokálních vztahů. Ukázkou podobné galerie je Display. Ten v roce 2007 fúzoval s iniciativou tranzit, kterou ve středoevropských státech uváděla v život nadace spořitelny Erste. Spolek tranzitdisplay sehrává důležitou roli při zprostředkování českého umění v zahraničí a mezinárodní tvorby v České republice. Mezinárodní porotu a status nezávislý na státní instituci má i Cena Jindřicha Chalupického, nejvýznamnější ocenění pro české mladé umělce.

Vítězkou Ceny Jindřicha Chalupického se v roce 2005 stala i Kateřina Šedá (*1977). Tvorba této mezinárodně úspěšné umělkyně je přitom postavena na aktivistické práci v prostředí lokálních komunit. Zájem o její tvorbu je motivován nejen exotikou vesnic či měst regionu jižní Moravy, ale především utopickým étosem, který lokální východiska jejích snah činí globálně srozumitelné. Ve vztahu k českým uměleckým institucím je pro Šedou typické, že vystavuje především v zahraničí nebo v jejím rodném Brně. Její úspěšný mezinárodní start byl podmíněn podporou zahraničních galeristů a opakovanou účastí na respektovaných zahraničních výstavách. To ostatně platí pro všechny umělce zmíněné v tomto textu.

V souvislosti se zmíněnou diskontinuitou i současným zájmem o takzvanou modernologii se české umění v posledních letech často dívá samo na sebe. Můžeme to vnímat i tak, že pro část českého umění už není důležité svou historii konstruovat hledáním, co z domácí tradice by bylo možné porovnat se světovými trendy. Místo toho vznikají specifické, často vysoce subjektivní lokální genealogie. Ve svém doposud nejúspěšnějším projektu Spící město propojil Dominik Lang (*1980) tvorbu svou a tvorbu svého otce, modernistického sochaře působícího převážně v padesátých a šedesátých letech. Langův pohled do minulosti neznamená odvrát od současnosti, naopak, je prostředkem jejího nového pochopení. Smyslem umění je pro Langa možnost vytvářet vlastní verzi historie, která se mění podle toho, kdo a v jakém čase na ni nahlíží. A to lze vnímat jako sympatický krok na vlastní sebevědomé cestě.

DL: Na nedávnej konferencii o českém umění 80. let si mluvili o téměř úplné absenci žen v tehdejší době. Tedy kromě toho, že doprovázely či se staraly o své muže-umělce. V Čechách byl feminismus vždy spíš plachý či podle některých tu vůbec neexistuje. Jak se díváš na situaci žen umělkyní 80. a 90. let ve srovnání se současnou uměleckou scénou?

TP: Na přelomu 80. a 90. let se nikdo nepozastavoval nad tím, že ve skupině Tvrdohlaví, sdružující nejzajímavější umělce své generace, bylo deset mužů a žádná žena. Dnes by to už nebylo možné, nerovnováha ale na mnohých úrovních dále přetrvává. Na pražské Akademii výtvarných umění je v pozici vedoucího ateliéru sedmáct mužů a jen jediná žena. Stále se setkáváme s potřebou pořádat čistě ženské výstavy, aby se ukázala specifika tvorby autorek. I zde snad podobné problémy zmizí s mladší generací, kde ženy tvoří neopominutelnou část těch nejzajímavějších tvůrců. Vnímání žen je obecnějším problémem České republiky. Co jiného čekat od země, jejíž vláda má čtrnáct ministrů-mužů a jen tři ministryně-ženy? Ukazuje to nedospělost naší společnosti.

DL: Oproti nastupující generaci českých umělců mi připadá česká kritika i kurátorská praxe velmi chudá, omezená jen na několik jednotlivců. Kritice chybí snaha o jakoukoliv zanešenější diskusi, kurátorské praxi zase originální a riskantnější projekty, které podle mne vůbec nemusí být vázané na velké rozpočty. Čím je podle tebe tato situace způsobena?

TP: Klasická umělecká kritika skomírá na celém světě, což je způsobeno změnami ve světě tištěných médií. V Čechách ale neexistují ani zajímavé blogy. Rezignovalo se i na tematické výstavy, nebo jen výstavy řešící nějaký problém. Ty se odehrávají většinou jen v malých nezávislých prostorech. Existují příklady relativně velkých soukromých institucí, jako je pražský DOX. Ten má snahu vytvářet mezinárodní výstavní program a reflektovat společenská a politická témata. Mezi některými mladými umělci a kurátory se přitom DOX střetává s kritikou, nikdo ji ale není schopen zformulovat. Snad se tu všichni příliš dobře známe. Podobný problém ale najdeme téměř v celé východní Evropě. Jsou tu solitéři, ale chybí instituce, včetně těch kritických.

DL: Mnoho zahraničních muzeí funguje díky štedré podpoře soukromých sběratelů, kteří věnují své sbírky muzeu nebo přispívají na akviziční činnost. Patří to nejen ke společenské prestiži, ale je to i důkazem přirozeného zájmu o současné umění. Co je podle tebe potřeba k tomu, aby podobný model mohl fungovat i u nás?

TP: Velcí čeští sběratelé se koncentrují na klasické moderní umění, současnosti se bojí. Je zde silný konzervatismus. Někteří komerční galeristé v Čechách prodávají některé autory výhradně do zahraničí a jiné výhradně domácím sběratelům. Sbírkou východoevropského současného umění ale například budují některé nadnárodní společnosti. V Čechách mají dodnes velkou tradici malí sběratelé, lidé, kteří nejsou závratně bohatí, ale svou vášní a citem pro umění dokážou i bez velkých peněz vybudovat sbírky mimořádné kvality. Tito sběratelé a muzea si zatím dostatečně nedůvěřují. Ještě se nenaučili, jak své zájmy vzájemně sladit.

Jiří Kovanda: „19. November 1976, Praha“, Bez názvu
ČB fotografia. Zdroj: www.bawag-foundation.at

Richard Gregor

Umenie v pasci nekritickosti

Pozícia výtvarnej kritiky na Slovensku pripomína laboratórium, v ktorom sú jednotlivé na seba naväzujúce pokusy v zásade predvídateľné, lebo poznáme vývoj a modely kritického myslenia a ich prax na západe, no napriek tomu odrážajú vlastný a neopakovateľný vývoj, ktorý v jej histórii od 50. rokov 20. storočia u nás prebehol. Napriek ťažiskovej dominancii literatúry nad vizuálnym umením v minulosti – rovnako aj v prípade písania o nej – je dnes pluralita a početnosť výtvarnej kritiky dominantná v rámci celej kultúry. Na relatívne malý štát sú tri špecializované periodiká (Flash Art CS, Jazdec, Profil) a viaceré ďalšie rubriky v iných kultúrnych časopisoch rozhodne signálom o pulzujúcom diskurze, ktorý je schopný vyvažovať aj tradičný nezaujatý popredných masmédií o túto oblasť (iba bulvár je výnimkou). O dôležitosť výtvarnej kritiky svedčí aj skutočnosť, že sa XLVI. Medzinárodný kongres AICA v roku 2013 konal za veľkorysej štátnej podpory práve na Slovensku (v Košiciach a Bratislave).

Pohyb výtvarnej kritiky dnes v zásade okrem nestorov celej disciplíny zabezpečujú tri generácie historikov umenia (keďže na Slovensku funkcie historikov, kritikov, kurátorov i teoretikov fúzujú) – líšia sa backgroundom, prostriedkami aj motíváciami.

a) Generácia šesťdesiatnikov a päťdesiatnikov sa venuje kodifikácii postulátov, s ktorými vstúpila na čerstvo slobodnú výtvarnú scénu po roku 1989, a súbežne tiež snahe o zaujatie objektívneho postoja k dejinám umenia, ktoré uvedenému dátumu predchádzali. Môžeme tiež hovoriť o snahe o ich vyčistenie. Pozadím uhlov ich pohľadu je zažitie a následný presun modernistickej autority kritika do rúk kurátora, pričom nástroje tejto autority zdanlivo zostali nezmenené. Už dve desaťročia trvajúce chronické opieranie a spoliehanie sa na pojmové či iné priradenie súčasnej scény k euro-americkému kontextu síce možno hodnotiť ako utópiu, no pre naše prostredie, zažívajúce v 90. rokoch určitý epilóg neoavantgardy, dobovo veľmi príznačnú. Bola (a je) nevyhnutným spôsobom vyrovnávania sa s neparticipáciou našej kunsthistorickej scény na teórii súčasného umenia počas obdobia socializmu, čo tvorí nevyhnutný odrazový bod pre uvažovanie o slobodnom a neslobodnom v umení aj v podaní mladších odborníkov. Spomínaná generácia kritikov zohrala nezastupiteľnú rolu v obhajovaní princípov odbornej

slobody verejných kultúrnych inštitúcií, predovšetkým tých zbierkotvorných. (Tí najvýznamnejší na to doplatili stratou zamestnania, niektorí viackrát.)

b) Generáciu dnešných štyridsiatnikov a tridsiatnikov (kam patrí aj autor týchto riadkov) charakterizuje snaha o určitú revíziu kanonizovaných postulátov. Táto početná skupina historikov umenia vstúpila na scénu okolo roku 2000 a svojimi kritickými príspevkami sprevádzala nástup rovnako silnej generácie umelcov, ktorí svojou tvorbou „zrovnoprávnili“ mnohé dovtedy módne, ale aj nepopulárne médiá vyjadrenia, predovšetkým maľbu. V súvislosti s popretím dogmy originality niektorí z nás hovoria o prechýlení k postmodernému mysleniu o umení až v „nulých rokoch“. Spomínaná revízia predchádzajúcich postulátov sa deje v úzkom prepojení kurátorskej a kritickej praxe, zatiaľ len so zriedkavými pokusmi o vedecké analýzy či zovšeobecnenia – t.j. očividne ide o situáciu v procese. Nič-menej už v tejto chvíli možno povedať, že došlo k poukázaniu a základnému pomenovaniu mnohých bielych miest našich dejín prostredníctvom tematických kurátorských koncepcií, ktoré túto generáciu dosiaľ charakterizujú.

c) Najmladších kritikov sprevádza a čaká zložitá profília vo vysoko konkurenčnom prostredí, pozíčne „obsadenom“ skúsenejšími kolegami. Na ich dnešnom pôsobení vidno predovšetkým odlišné vstupné vyhodnocovanie aktuálnej situácie – logicky, nie je zafaržené animozitami ani zápasmi z minulosti, status quo považujú za samozrejmosť a vo svojich aktivitách musia reflektovať skutočnosť, že po roku 2004 markantne rozvíjajúci sa trh postupne začína chápať, využívať a aj zneužívať (!) pozície kritiky. Hodnotová orientácia bude asi najväčším problémom tejto generácie, no isté je, že aj ona si vytvorí vlastný obhájitelný rebríček, ktorý bude hodnoverne zodpovedať jej potrebám.

Aktuálna situácia na výtvarno-kritickej scéne prináša zaujímavé strety. To, čo bolo donedávna verejnou doménou (patentom) úzkej komunity umelcov a odborníkov, to o čo nevyspelý trh dlho nezavadiť, sa postupne stáva vysoko cenou komoditou. Polyfunkčné uplatnenia historikov umenia tak automaticky priniesli aj fenomén komerčne zaangažovaného kritika, čo je pre absenciu nestrannosti možné vnímať ako konflikt záujmov. Niektorí súkromní

galeristi preto dobrovoľne prestali participovať na kritikom písaní, dovtedy bežnom. Tento paradox má vplyv aj na zacielenie kritiky – kritické ostne sú spravidla namierené na kurátorské koncepcie, a diela autorov (galerijné a aukčné komodity) ostávajú v istom ohľade nedotknuteľné. Táto „pasca nekritickosti“ presúva hodnotu umeleckého diela von zo súťaživosti a z konkurencie jeho dejín smerom k okamžitému komerčnému uplatneniu, čo často znamená uprednostnenie módy pred autenticitou (a nadčasovosťou). Spôsob, akým sa tieto dve cesty postupne prepájajú a prepoja v mnohom odráža pozitíva aj negatíva dejinnej záťaže socializmu, kedy komerčné znamenalo nehodnotné a hodnotné znamenalo neúspešné a neprezentované. Zmätkov v prioritách – najprv úspech na trhu a až potom hodnoverné miesto v dejinách umenia – už priviedol mnoho mladých talentovaných autorov na hranice svojich možností: dnes by už mali záujem aj o negatívnu resp. reálnu kritickú debatu, ktorá by ich posunula ďalej, no diskutéri sa akosi nevyvíjajú.

Nevýhodou zrýchleného vývoja našej spoločnosti v poslednom štvrtstoročí, kedy si kritika ešte len osvojuje rôznorodosť stratégií, ktorých vývoj prebiehal vo svete minimálne od konca 2. svetovej vojny, je práve spomínaná laboratórnosť – niektoré základné, iniciačné procesy pluralitnej a trhovej situácie umenia sa jednoducho nedajú vynechať. Možno aj preto sme si na prvé významné úspechy slovenských vizuálnych umelcov museli relatívne dlho počkať. Dnes je zrejmé, že osobnosti ako Július Koller (1939-2007), Mária Bartusová (1936-1996), z mladších Roman Ondák (1968) či Lucia Nimcová (1977) sú tými, ktorí zohrajú pre našu krajinu tú istú rolu ako Bedřich Smetana či Leoš Janáček pre povedomie o českej kultúre v minulom storočí – majú totiž otvorené brány do najvýznamnejších svetových inštitúcií. V určitom zmysle je však prínosné môcť v medzinárodnom zmysle kreovať svoju dejinno-umeleckú identitu až dnes. Zdanlivá oneskorenosť môže byť totiž v skutočnosti výhodou, pretože spôsoby kritického uchopenia tohto stavu na domácej scéne sú dnes už dostatočné pre relevantný dialóg, v ktorom sa tak dá vyhnúť tradičným chybám či nedostatkom kontextuálneho čítania. Navyše, v tomto bode môže kritika opäť nájsť svoje zodpovedné uplatnenie.

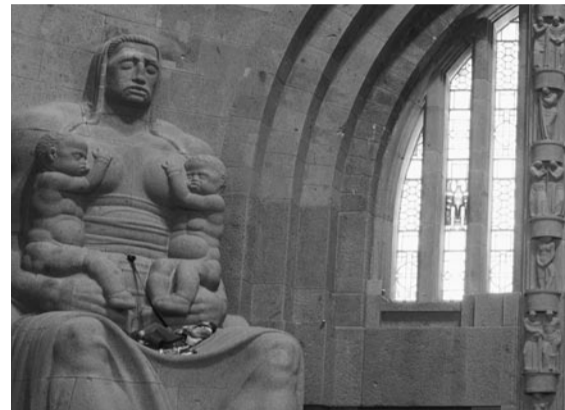
Lenka Kukurová

Umenie by malo byť kritické. O čo iné ide?

Rozhovor Lenky Kukurovej

s Alexandrou Pirici

a Danom Perjovschim



Lucia Kukurová: *Obaja ste rumunskými umelcami, je pre vás rozdielom vystavovať v zahraničí oproti domácejmu prostrediu?*

Alexandra Pirici: Ja som v zahraničí začala vystavovať iba nedávno, no nemyslím si, že je to podstatne odlišné. Vždy sa snažím pracovať v špecifickom kontexte, do ktorého prichádzam. Svoje diela nezvyknem vyvážať a vždy nadväzujem na prostredie, kam som pozvaná. Rovnaký princíp využívam pri práci doma.

Dan Perjovschi: Musím skonštatovať, že práve v Rumunsku som vytvoril niekoľko svojich najhorších výstav. Nevychádzalo to tak, ako som si želal, čo je možno spôsobené tým, že doma príliš dobre poznáte kontext. Poznáte ľudí, ich finančné a technické problémy... To znamená, že rozumiete aj ich pohľad a situáciu. V zahraničí to ignorujem. V zahraničí môžem povedať: ste kurátor/ka, je to váš biznis. Doma to urobiť nemôžem. V Rumunsku sa prispôbujem a akceptujem miestne podmienky. Inštitúcie v Rumunsku nie sú na môj druh umenia pripravené. Niektoré moje projekty, najmä vo verejnom priestore alebo performatívne, sa vydarili tak, ako som chcel – možno však len z číreho zúfalstva. No ja nemôžem byť zúfalý permanentne. Preto rád vystavujem v zahraničí.

LK: *Vystavovanie v zahraničí je teda pre vás a vaše diela výhodou?*

DP: Pre mňa určite. Žijem zo západných peňazí. Som ako zberač jahôd.

AP: Dokonca aj v Rumunsku žijeme väčšinou zo západných financií.

DP: Samozrejme aj doma sú projekty a ľudia, s ktorými rád spolupracujem, no je to úplne iná situácia ako napríklad v Nemecku.

LK: *Nemáte obavu, že sa pri vystavovaní svojej tvorby v zahraničí netrafíte do kontextu? Alebo považujete svoje diela za dostatočne univerzálne?*

AP: Tento problém je vždy nutné dôkladne zvážiť. Urobili sme to aj v tomto prípade, nakoľko ani ja, ani kurátorka nie sme Nemky a intervencia na Pamätníku Bitky národov bola site-spezifická. Som však presvedčená, že fakt, že nie ste súčasťou kontextu a necítite sa doma, by mal byť akceptovaný, inak sa mnoho tém stane nedotknuteľnými. Je rovnako relevantné pracovať z perspektívy cudzinca/ky, nakoľko reflektujete vnímanie situácie zvonka. Samozrejme, dielo by malo byť erudované a založené na výskume. Musíte sa snažiť pochopiť špecifické pomery, nakoľko je to len možné. No v konečnom dôsledku bude váš pohľad stále pohľadom cudzinca/ky.

DP: Väčšinou nekreslím o svojej krajine. Kreslím o iných. Kreslím o tom, čo sa práve deje vo svete. Som time-spezifický. Snažím sa ale vyhnúť nedorozumeniam. Beriem ohľad na existujúce kultúrne rozdiely, pretože humor je chápaný inak v Nemecku ako v Číne. Často je však pre mňa jednoduchšie tvoriť v zahraničí. Mojou úlohou v posledných desiatich rokoch je prispôbiť sa nestálemu spôsobu života – existencii vo víre a v neustálom pohybe.

V Rumunsku som aktívny a snád' aj efektívny viac na poli médií ako v oblasti kultúry. Doma príliš dobre viem, ako verejnosť zareaguje, zatiaľ čo tu špecifické podmienky nepoznám a môžem si dovoliť istú lenivosť. V Nemecku existujú profesionálne inštitúcie, ktoré ma zbavujú bremena, čo znamená, že sa môžem cítiť uvoľnenejšie a skutočne sa zamerať priamo na tvorbu. Doma inštitúcia väčšinou chýba, takže ste zodpovední za všetko, za celé sprostredkovanie diela.

LK: *Snažíte sa byť vo svojich dielach natoľko všeobecnými, aby väzba na lokálny kontext nebola viac dôležitá?*

DP: V mojom prípade áno, aj nie. Stále kreslím pre rumunský týždenník, už od roku 1990. Ale známy som kvôli svojim všeobecným výpovediam. Môj výskum a zameranie spočíva z veľkej časti v reakcii na dobu, nie na miesto. Reagujem na to, čo sa v danej dobe objavuje v mainstreamových médiách, takže ľudia o tom viac-menej vedia. Vo všeobecnosti nezáleží na tom, kde sa práve nachádzam, no niekedy je to samozrejme podstatné. V skutočnosti som vlastne performerom, viac než Alexandra (smiech).

LK: *Čiže reprezentujete rolu rumunského umelca v zahraničí?*

DP: Áno. Už nie som tak lacný, ale stále som pomerne nízkonákladový.

LK: *Obaja často umiestňujete svoje diela do verejného priestoru. V čom spočíva podľa vás hlavný rozdiel v práci vonku oproti výstave v galérii?*

AP: Myslím si, že je v tom veľký rozdiel. Keď pracujete v galérii alebo v nejakom reprezentačnom priestore, ste istým spôsobom chránená konvenciami. Existuje tam rámec, ktorý vysvetľuje, že tvoríte niečo umelecké. To sa pri práci vo verejnom priestore stráca. A to je niečo, čo je podľa mňa veľmi zaujímavé, ale zároveň zložitá. Umenie môže byť nejakým spôsobom chránené, to nepovažujem za zlé. Ja sa však nesnažím svoje diela príliš dovysvetľovať, ani vo verejnom priestore nie. K mnohým mojim akciám neexistoval žiaden program alebo text, ktorý by vás informoval, že sa jedná o umenie. Chýbala tiež informácia o obsahu, zámere... Často nechám ľudí vnímať a rozumieť tomu, ako chcú. No záleží na konkrétnom diele.

DP: Ja mám galérie a umelecké centrá veľmi v oblúbe. Myslím si, že sa musíme snažiť múzeá a galérie ochraňovať a nie zamerať sa na ich ničenie. Inštitucionálna kritika by mala byť prispôbena realite súčasnosti. Galérie je možné prirovnať k CERNu, kde sa pracuje s atómami. Na jednej strane sa nám to môže zdať zbytočné a pýtame sa, prečo sa to deje, na druhej strane je výskum atómov fantastická vec. Možno sa dozvieme niečo o bohu... Naša spoločnosť je príliš pragmatická, príliš orientovaná na zisk a toto sú miesta pre ideály, nápady, pokusy, pre zbieranie skúseností. Takže umelecké inštitúcie mám naozaj rád. Ako povedala Alexandra, dávajú nám rámec. Pre mňa je výhodou byť umiestnený do tohto rámca, pretože nemusím stále niečo vysvetľovať. Niekedy dosiahne moje dielo dokonca lepší kontrast vnútri ako medzi egoistickými tagmi v uliciach. No tiež som presvedčený, že práca vo verejnom priestore

je veľmi dôležitá. Doma s tým mám problémy, tu sa môžem viac uvoľniť. V Rumunsku pre mňa ulica znamená priestor, kde ľudia umierali. Umreli, aby som mohol byť slobodný. Nemôžem si to neprípúšťať. Ulica v Rumunsku je pre mňa veľmi silným miestom. V zahraničí nepoznám históriu do detailov...

Umelci majú podľa mňa povinnosť pracovať vnútri svojho hradu, aj mimo neho. Oba prístupy sú pre mňa veľmi dôležité. Obe platformy – galéria a verejný priestor – sú zároveň komplikované. Umenie v súčasnom verejnom priestore môže vzbudzovať zmatok, aj graffiti alebo flash-mob môžu byť využité ako reklama. Človek sa môže stratiť v týchto formách komunikácie, keďže komercia nám kradne naše umelecké prostriedky. Je ťažké prísť na to, ako vytvoriť miesto pre kritické myslenie, dosiahnuť vo svojom odkaze istú čistotu. Bezpečnejšie je to v rámci inštitúcie, tá môže veci vyjasniť.

Niekedy rozmýšľam nad tým, že spôsoby mojej umeleckej práce sú veľmi jednoduché. Ak mi ukradnú túto jednoduchosť, moju taktiku, moju kriedu... čo mi ostane? Nechcem vytvárať filmy za 20.000 euro... Chceme kresliť kriedou. Som presvedčený, že je nutné po celý čas premýšľať nad efektívnosťou vlastnej taktiky. Ja sa musím snažiť o jej trvalú udržateľnosť.

LK: *Kto je pre vás zamýšľaným obecenstvom? Je pre vás pri tvorbe diel dôležité, aby im ľudia rozumeli?*

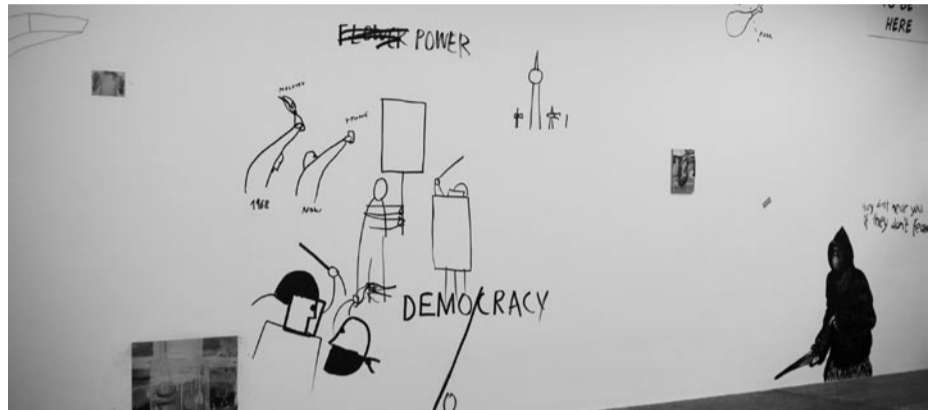
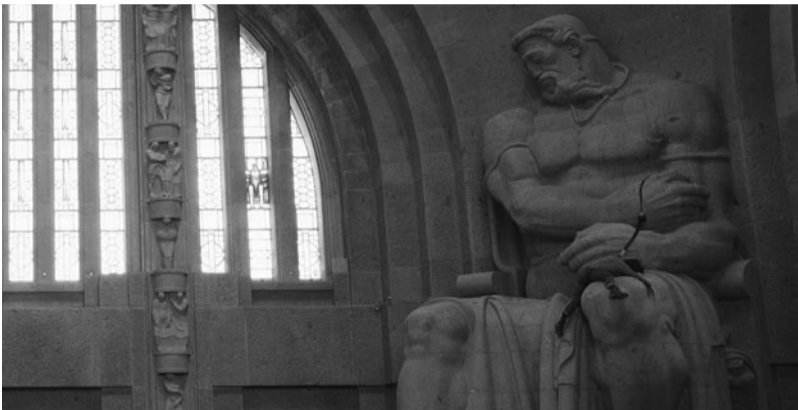
DP: Ja som obecenstvo (smiech).

AP: Ja som tiež obecenstvo. Osobne neverím nejakému fixnému „porozumeniu“ dielu a umeniu. Nemyslím si, že umelecké dielo by nám malo predpisovať určité čítanie. Nesnažím sa pracovať s ohľadom na nejaký špecifický odkaz, ako to robí propaganda. Mám rada dvojnásobnosť a veci, ktoré sú otvorené rôznym možnostiam. Samozrejme je fajn, keď ľudia rozumejú dielu spôsobom blízkym vášmu zámeru, no je úplne v poriadku, ak ho pochopia inak. Vytváram teda diela pre kohokoľvek, kto ich vidí. Som rada, ak má dielo viac vrstiev a má dosah na veľmi rozdielne publikum. Ideálne by bolo, ak by som vytvorila veci, ktoré by boli stráviteľné pre všetkých. Moje presvedčenie o tom, že dielo by malo byť prístupné, však neznamená, že by som na ňom niečo zmenila len preto, aby mu ľudia viac rozumeli.

DP: Ja by som zmenil (smiech).

AP: Ja nie. Dielo tu existuje pre každého, akokoľvek ho chce kto čítať. Samozrejme rozmýšľam o prístupnosti diela, ale nemyslím si, že spočíva v znížení štandardu nakoľko je to len možné. Snažím sa neprístupovať k publiku, akoby bolo úplne bezmocné.

DP: Časť mojich vecí je založená na princípe popularity. Som z chudobnej rodiny, z chudobnej krajiny, môžem sa spoliehať len sám na seba, takže musím byť milovaný. Robím všetko, čo je v mojich silách, aby som bol populárny. Má ma rada ochranka múzea a tiež jeho riaditeľ/ka. To mi dáva energiu, aby som pokračoval. Čo sa týka porozumenia mojim dielam: narodil som sa v diktatúre, takže som sám ako taký malý diktátor. Samozrejme ľudia v die-



lach čítajú všeličo iné, niekedy som naozaj ohromený, čo dokážu vidieť vo veľmi jasnom kreslenom obrázku. Takže som sa s tým musel naučiť pracovať. Chcem svoje publikum rozšíriť, preto som aktívny i mimo múzea – v novinách, vo verejnom priestore, na protestoch... To mi zároveň umožňuje záložný plán. Ak umelecká scéna pôjde zlým smerom, napríklad ak vy všetci kurátori začnete preferovať modré obrazy, ja budem mať stále svoju platformu.

LK: Vytváranie diel pre široké publikum nahráva verejnému priestoru, pretože galéria je istým filtrom.

AP: Nemyslím si, že galéria je filtrom na publikum. Podľa mňa je mylná predstava, že v galérii narazíte na iný typ divákov. Každý môže prísť do galérie, závisí to len na štruktúre a koncepcii umeleckého priestoru.

LK: Teoreticky áno.

AP: Je to aj na ľuďoch, aby vnímali slobodne a zbavili sa predsudkov týkajúcich sa toho, čo by mali v galérii zažiť. Niekedy býva galéria miestom, kam prichádzajú len ľudia vzdelaní v oblasti súčasného umenia, no som presvedčená, že galérie by mali byť viac prístupné. Chápem, čo rozumiete pod pojmom filter. Len vravím, že neexistuje nejaký stanovený filter.

DP: Pravdepodobne najprístupnejším miestom galérie je kaviareň, pretože tu každý chodí na kávu. Galéria je zároveň dostupnejšia v deň, keď sa neplatí vstupné. Je možné zovšeobecnenie, že ľudia majú viac času a peňazí na kultúru v západných krajinách. Mnoho múzeí je tam zadarmo a v tomto zmysle fungujú ako verejný priestor. No stále si myslím, že je tu prítomný istý filter, pretože stále nie každý do múzea vkročí. Podľa môjho názoru vyzerajú galérie často odstrašujúco tým, ako pôsobia na bežných ľuďoch. Galérie a obchody s nimi spojené bývajú často veľmi drahé. Týmto spôsobom komunikuje galéria s verejnosťou: dávajte pozor, tu je to drahé.

LK: Vravíte, že je dôležité byť populárny, aké je potom v tvorbe miesto pre kritiku? Ako veľmi je pre vás dôležité byť v umení kritickým voči spoločnosti?

DP: Umenie by malo byť kritické. Určite by malo byť. O čo iné ide? V súčasnosti existujú 3D tlačiarne, takže socha je takmer mŕtva. Ale nemôžete nadizajnovávať softvér na humor. To stále ostáva umeniu – trochu ľudskosti. Kritika je dôležitá, ale rovnako dôležité je robiť ju chytrým spôsobom. Máme 21. storočie, sofistikovanú spoločnosť, umelci/kyne sa snažia veci pomenovať a priniesť odpovede, musíme teda využívať kritiku. Zvyšok pre mňa nie je podstatný. Samozrejme existujú umelci/kyne, ktorí sa odvolávajú len na svoju vlastnú históriu a pohybujú sa v kruhu. Nikoho to nezaujíma, ale to je ich problém. Mňa zaujíma umenie, ktoré má názor. Nemal by byť hrubý, no mal by to byť jasný a kritický názor.

AP: Súhlasím s tým, že dôležitá a tiež s tým, že je veľmi dôležité, ako vyzerá a ako je podaná. V súčasnej spoločnosti, ktorá je veľmi komplexná a dômyselná ma osobne viac zaujíma stratégia détournement (vychýlenia, G. Debord). No opäť to záleží na kontexte.

DP: Niektorí umelci majú veľkú záľubu a energiu analyzovať niečo obskúrne a zamerať sa len na estetiku. Pre mňa osobne to nie je atraktívne, no nie všetko umenie musí byť ľudové a zrozumiteľné. Mňa však zaujíma sprostredkovanie odkazu veľmi otvoreným jazykom. Niekedy sa mi stáva, že idem na výstavu a ničomu nerozumiem. A to som profesionál v dívaní sa a v pochopení! Takže čo sa deje? Prečo toto niekto vystavuje? Musím sa zamyslieť nad tým, čo to je, či som prihlúply... A ja nemám rád túto pozíciu, radšej budem počúvať reakcie typu: „Toto dokáže môj vnuk“. Je mi to milšie.

AP: Aj pre mňa je dôležitá kategória popularnosti, ľudovosti. Môže to byť vnímané negatívne, ale zároveň je takýto spôsob demokratický, otvorený, viac prístupný. Tiež si však myslím, že veľmi dôležitú rolu zohráva aj estetika. Viac sa zaujímam o low-key (podradnú) estetiku, ale stále je to estetika. Napríklad už to, že sa rozhodneš kresliť kriedou je vedomá voľba istého druhu estetiky, ktorá znamená niečo iné ako perfektne hladký povrch.

LK: Obaja vytvárate politické diela. Nazvali by ste ich aj sami politickými a stotožnili by ste sa s označením politickí umelci? Alebo vidíte takéto označenie ako problematické?

DP: Ak o mne ľudia hovoria, že som politický umelec, nevadí mi to. Sám by som to tak ale neoznačil. Nevyhýbam sa ani termínu aktivista, no stále si myslím, že aktivisti sú niečo iné. Ja som skôr poskytovateľ (provider), poskytujem obrazy alebo spôsoby, akými sa dá cez obrazy rozmýšľať. Môžu byť využité na aktivistickej alebo politickej úrovni, ktorá je práve relevantná. Problém je v tom, že máme tendenciu vyprázdňovať význam slov. Stávajú sa podozrivými. Termín politické umenie bol už natoľko zneužitý, že je človek opatrný využívať ho pre vlastnú tvorbu. V skutočnosti si však myslím, že každý relevantný umelec/umelkyňa je zároveň politikom/politickou. Inak to ani nemôže byť, ak čo len trochu pomôžete zmene spoločnosti, potom ste politikom.

AP: Ja sama by som sa označila za politickú umelkyňu, no možno to chápem trochu inak, ako býva tento termín používaný. Politika môže spočívať viac vo voľbe média a estetiky ako v samotnom obsahu. V dosiahnutí inej dynamiky.

LK: Čo to konkrétne znamená?

AP: Môžem to vysvetliť na príklade tejto konkrétnej intervencie do verejného priestoru. Zaujíma ma tu konfrontácia mierky. Ľudské telo umiestňujem do vzťahu k obrovskému sochárskemu zobrazeniu a do konfliktu s konštruovanou povahou tohto špecifického zobrazenia. Realita tela sa dostáva do napätia s umelou konštrukciou.

LK: Zaujíma ma vaša reflexia rumunskej inštitucionálnej scény. Národná galéria súčasného umenia, založená pred vyše desaťročím, bola umiestnená na pomerne kontroverzné miesto – do budovy Parlamentu reprezentujúcej éru Nicolae Ceaușescu. Existujú na to rozličné názory, aká je vaša pozícia?

AP: Budova má nepochybne traumatickú minulosť, no ľudia sa ju pokúšajú zmazať, nevnímať ju. Budova Parlamentu sa stala symbolom Bukurešti a tiež turistickou atrakciou, konajú sa pred ňou koncerty a jej história býva ignorovaná. Myslím si, že budova by mala existovať vo forme, ktorá by ju transformovala na niečo otvorené. Sú názory, že by tam nemalo byť umenie, no ja si myslím, že by tam malo byť práve umenie. Tá budova je obrovská, je možné ju premeniť na rozsiahle vzdelávacie alebo kultúrne centrum. Pre mňa je to jediný spôsob, ako by sa tá budova dala zachrániť. Myslím si, že práve galéria by tam mala ostať a dokonca expandovať (a zároveň fungovať ako skutočná, neimitovaná galéria). Nemalo by to byť sídlo parlamentu obohané obrovským múrom, ako je to v súčasnosti. Tiež som proti výstavbe katedrály, ktorá tu práve prebieha. No moja predstava o využití budovy sa vzhľadom k aktuálnemu vývoju zdá utopickou vyhládkou.

DP: Nejde len o bývalé sídlo diktátora. Áno, je to klasický severo-kórejský gýč, ale to nie je ten hlavný problém. Problém je, že je to stále sídlo parlamentu. Sídlo súčasnej politiky, ku ktorej majú ľudia väčšinou odpor. Ak ste vo vnútri tej budovy, ste vlastne jej zajatcami: buď sa rozhodnete tematizovať problémy (diktatúru, odcudzenie, hlad a pod., ale koľko ľudí to dokáže?) alebo vás budova pohltí, bez ohľadu na vaše zámery. Predstavte si napríklad Nemecko s jediným múzeom súčasného umenia, ktoré by bolo umiestnené v budove Reichstagu (a to má táto budova aspoň priesvitnú kupolu)... Umiestnenie galérie do budovy Parlamentu bolo politické rozhodnutie a ministerský predseda, ktorý ho urobil (ten istý človek, ktorý v roku 1994 rozhodol, že tu bude sídliť parlament), je v súčasnosti vo väzení. Čo na to hovoríte? Malo by byť umenie súčasťou rovnakej korupčnej siete, ktorá prepája politiku?

Počas nedávnej akcie, keď 5000 ľudí vytvorilo ľudskú reťaz okolo Parlamentu protestujúci proti jeho bezohľadnej politike, nestálo súčasné umenie na strane protestujúcich, ale bolo zatvorené za plotom spolu s vládou mocou. K tomu mám odpor. Je mi tiež odporná myšlienka, že umelecká scéna u nás potrebuje niečo exotické (palác), aby upútala pozornosť. S týmto argumentom hlavného kurátora absolútne nesúhlasím. Podľa mňa sa všetky zaujímavé veci (bienále, umelecké časopisy, performance) v Rumunsku dejú mimo múrov tejto inštitúcie.

1, 2 Dan Perjovschi v spolupráci so študentmi HGB, Lipsko. Zábery z výstavy Drawing Protest, 2013. Foto: archív GfZK

1 2
3 4

3 Alexandra Pirici: Trvalé oslabenie, 2013. Intervencia počas osláv v Pamätníku Bitky národov v Lipsku. Foto: Johannes Ernst, GfZK

4 Dan Perjovschi v spolupráci so študentmi HGB, Lipsko. Zábery z výstavy Drawing Protest, 2013. Foto: archív GfZK

Ján Kralovič

Chôdza mestom

Motív prechádzky v akciách 70. a 80. rokov realizovaných v mestskom priestore na Slovensku

„Procházet se bezpodmínečně musím,
abych osvěžil mysl a udržel kontakt
s okolitým světem.“

(Robert Walser: Procházka) ¹

Východiská a kontexty

V roku 2003 prebehla v New Yorku a v nemeckom Kaseli výstava *Walking in the City*, kurátorsky koncipovaná Melissou Brookhart Bayerovou a Jillom Dawseyom. Vo výbere umelcov prezentovala problematiku priestorových umeleckých praktík v zameraní na mestský priestor.² Základným libretom pre výstavu sa stal text francúzskeho historika a filozofa Michela de Certeau *Walking in the City* (Prochádzka mestom).³ Ten predstavuje tematizáciu každodennej aktivity – chôdze ako poznávacieho a komunikačného aktu, v zdôraznení analogického vzťahu k reči. Chôdza je v Certeauovom texte chápaná ako forma signifikantného procesu, „stopa“ zapísaná v priestorovom poli a odkrývajúca intertextualitu urbánneho „tela“. Michel de Certeau píše: „Chodí – elementárni forma zkušenosti z mesta; jsou chodci, Wandersmänner, jejichž těla sledují silné a slabé stránky urbanistického 'textu', jež píše, aniž by jej byli schopni číst.“⁴ V sérii oklúk, obrátov, skratiek – nerešpektovaní priestorovo vymedzených komunikácií – sa chôdza blíži k literárnemu textu, v ktorom nachádza pendant vo frázovaní či štylistických znakoch. Možno poukázať na vzťah, v ktorom sa má chôdza k systému mesta tak ako reč (*langue*) k prehovoru (*parole*). Chodci svojimi telami zanechávajú v uliciach dráhy – texty, ktoré predstavujú novú mestskú mytológiu tradovanú už nie verbálne, ale stopou, pohybom.

Primárne je potrebné ozrejmiť toto napojenie sa umeleckých aktivít na každodenné procesy. Teoretické a umelecké zhodnocovanie „každodennosti“ prirodzene nie je novým fenoménom. V analýze Baudelairovej poézie nachádza Walter Benjamin zvláštny typ mestského chodca – *flâneur* – chodca odcudzeného, kráčajúceho v dave, ktorému sa nepodrobil. Flâneur kráča pre chôdzu samotnú. Kráča v zástupe, ale nevníma ho ako masu, ale ako koláž jednotlivostí, ako súbor individualít. Flâneurstvo sa stalo prejavom asociálneho správania vo veľkomestskej kultúre. Chôdza sa prejavila ako špecifický proces, ako „psychogeografia“, mapujúca hodnotu miesta. Stala sa štúdiom praktických vplyvov prostredia na správanie jednotlivca, odhaľovanie premenlivosti prostredia.⁵ Neskôr metódu rozvíjali lettristi a predovšetkým situacionisti, pre ktorých sa blúdenie stalo jedným zo základných prostriedkov oslobodzovania sa, zisku emocionálneho účinku zo známeho, už poznaného prostredia. Filozof a ideový „vodca“ situacionistického hnutia Guy Debord v druhom čísle *Internationale Situationniste* z roku 1958 uvádza obsiahlejší výklad teórie *dérive* (angl. *drifting* – unášanie, odnášanie /prúdom/) ako „techniky rýchleho prechodu skrz rôzne prostredia“, pri ktorej sa „jedna či viacej osôb na určitý čas vzdajú svojich vzťahov, svojej práce a voľnočasových aktivít, ako i všetkých ďalších obvyklých dôvodov k pohybu a činnosti, a nechajú sa viesť príťažlivosťou terénu a toho, s čím sa v ňom stretnú“.⁶ Pohyb bol metaforou odporu voči spoločenskej nehybnosti, gesto protestom proti ideálu večnosti. Pre Deborda i situacionistov sa chôdza stala základným výrazovým prostriedkom tvorby situácií, ktoré vytrhávajú verejnosť z pasivity, z divákov robia aktérov. Výrazne revolučné (ideovo ľavicové) podhubie situacionizmu bolo zamerané na úsilie premeny spoločnosti jej vychýlením (fr. *détournement*) zo zaužívaných dráh konvencií. Situacionisti videli v akte „prechádzky“ podstatný proces, keďže ulica predstavovala miesto priamej sociálnej interakcie, „maternicu“ revolučných aktivít, miesto prieniku individuálnych a sociálnych determinácií. Výrazný vplyv na situacionistickú teóriu mesta, urbanizmu a organizáciu každodenného života malo dielo marxistického sociológa Henriho Lefebvra. V knihe *Kritika*

každodennosti (*Critique de la vie quotidienne*)⁷ podrobuje reflexii praktické životné situácie, exponuje dôležitosť okamihu ako absolútnej hodnoty, v ktorej prchavosti je ukryté tajomstvo existencie. Každodenný život predstavoval životný modus, ktorý sa dá popísať pomocou svojho protikladu: všetkého, čo ostane potom, keď sa odstráni všetky špecifické životné aktivity. Približne v tom istom čase vyšiel v *Internationale Situationniste* Debordov text *Možnosti uvedomelej zmeny v každodennom živote*, v ktorom rovnako zaznieva myšlienka o každodennom živote ako miere všetkých vecí, realizácii medziludských vzťahov, umeleckej tvorbe i politickej revolúcii.⁸

V 60. rokoch 20. storočia sa zvyšuje záujem o reflexiu a teoretické zhodnotenie momentov života dovtedy považovaných za nepodstatné. V situácii myšlienkového uvoľnenia sa dôraz kladie na autenticitu, originalitu, spontánnosť. Tieto charakteristiky sa podľa Maurice Blanchota ukrývajú v každodennej situácii, ktorá napriek svojej častej repetitívnosti uniká špekulatívnosti a formalizácii.⁹ Atmosféra väčšej otvorenosti a slobody vnáša umenie, politiku, ideové i názorové konfrontácie do ulíc, ktoré sa stávajú javiskom historických dejov. Liberalizácia spoločenských pomerov uvádza opäť do „módy“ flâneurizmus, nomádstvo, ktoré sa stáva životným štýlom, postojom, transformáciou stálosti do dobrodružstva z blúdenia. Vznik komunit vyznačujúcich sa kultúrnym a politickým radikalizmom (hippies, Provos) súvisí predovšetkým s popieraním spoločenských noriem a výraznou prevahou personalizácie a radikálnej individualizácie. Charakter epochy možno ilustrovať slovami francúzskeho sociológa Michela Maffesoliho: „*Toto nomádství mládeže, ať nabývá jakéhokoli politického zbarvení, vyjadřuje určitou revoltu proti tomu, co je instituívané, určitou reakci proti nudě uniformizovaného města. Při analyzování jeho rozličných složek, bylo možno hovořit o romantice vzpoury. (...) Můžeme tedy říci, že z dobrodružství, touhy po úniku a snahy o výjimečnost se v jistých obdobích mohou stát hlavní charakteristické rysy společnosti.*“¹⁰ V 60. rokoch došlo k zosilneniu „modernistickej“ vlastnosti otvorenosti a demokratizácie, a to za cenu zrušenia dištancie medzi každodennosťou a „posvätnosťou“ umeleckej tvorby. Ako v knihe *Kulturní rozpory kapitalismu*, prenikavej spoločenskej analýze, doložil americký sociálny prognostik Daniel Bell: „*Celé umělecké hnutí šedesátých let usilovalo právě o rozbití představy uměleckého díla jako kulturního objektu a zrušení protikladu mezi subjektem a objektem a mezi uměním a životem.*“¹¹ Revolúcia už nespočívala v nastolení nového hodnotového systému, ale v úplnom zrušení morálnej a estetickéj hierarchie. Smerovala k preneseniu kritérií z inštitúcií na jednotlivcov, k subjektívnym, nedirektívnym (estetickým) normám. V období, keď sa súkromné názory pretláčali do verejnej mienky, v čase protestných zhromaždení a revolučných ideálov, vznikla i kniha belgického spisovateľa a filozofa Raoula Veneigema *Revolúcia každodennosti* (*The Revolution of Everyday Life*), ktorá je poetickým sprievodcom univerzálnymi životnými situáciami. Revolúcia je snom, ktorý sa stane skutočnosťou. Mesto ako priestor transportu a prechodu sa má stať mestom pre život, miestom re-kreácie.

V tomto čase došlo i k mnohým nadosobným apelom, k formovaniu alternatívnych komunit, k vytváraniu „dočasných autonómnych zón“ (Hakim Bey). Každodennosť sa stáva jednou z kardinálnych tém, filozofia voľného času analyzuje jeho možné využitie a aspekty, ulica preniká do galérie a naopak; ulice sa stávajú výstavnými priestormi. Umenie sa vyznačuje apoteózou banality, zintenzívnením

minuciózneho vnemu, upriamením pozornosti na dovtedy ignorované skutočnosti. Umením sa stáva časovo vymedzené ticho (Chieko Shiomi), let motýľa v koncertnej sále (Le Monte Young), zvonenie telefónu (Ken Friedman), akýkoľvek objekt signovaný umelcom (Piero Manzoni). Všetko je umením a umenie je ničím (Ben Vautier). Koncepcia totálneho, bezhraničného umenia si vďaka svojej otvorenosti podkopáva vlastné základy. Rozplynutie umenia v skutočnosti si vyžaduje širší interpretačný základ. „Umenie pre všetkých“ sa paradoxne stáva neviditeľným a neuchopiteľným bez teoretickej obhajoby. Ako výstižne upozornil Gilles Lipovetsky v analýze neskorého modernizmu: „*To ovšem není protimluv, nýbrž to přesně odpovídá individualistickému umění, které se vymanilo ze všech estetických konvencí, a tím pádem potřebuje nějakou dešifrovací mřížku, něco navíc, co by sloužilo jako návod k použití.*“¹² Nevyhnutnosť „návodov“ k vnímaniu diel sa v nasledujúcej dekáde prejavila silným konceptuálnym prúdom varujúcou predstavu, že samotná myšlienka sa môže stať predmetom kvalitatívnych úvah. Ideová rozdrobenosť nielen v umení, ale v celej kultúre viedla k odbúravaniu myšlienky revolučného prevratu, nadindividuálneho spôsobu života. Dochádzalo k hľadaniu oporných bodov v ideovej viskozite a názorovej adiaforizácii.¹³ Nomádstvo už nebolo hľadaním a prežívaním jedinečnosti okamihu, ale „labyrinthom“ skutočnosti, honbou za fascináciou, slasťou a nekonečnom. Kým „prechádzka“ 60. rokov bola manifestačným vystúpením, úsilím o spolupatričnosť, v 70. rokoch bola individuálnou dráhou zaznamenanou v kartografii mesta. Model prechádzky, zvolený ako ústredný motív textu, odkrýva základné východiskové pozície akcie v mestskom prostredí. Tie sú napojené na každodenné úkony v mestskom prostredí, ktoré prirodzene obsahujú moment komunikácie, nadväzovania anonymných vzťahov, rovnako ako absorbujú spektakulárne podnety ulice. V predloženej texte sa zameriam na (subjektívny) výber akcií realizovaných v 70. a prvej polovici 80. rokov 20. storočia v mestskom prostredí na Slovensku. Výber je podmienený práve miestom realizácie – mestským prostredím – ktoré predstavovalo v danom období priestor zvýšeného dohľadu, perzekúcie, bolo priestorom politickej a nomenkláturnej prezentácie. Napriek daným faktorom existovali umelci a iniciatívy, ktoré do tohto kontextu vstupovali, narúšali ho, snažili sa o vyvolenie reflexívnej a kritickéj reakcie, kooperácie a participácie.

Chôdza ako proces

Fúzia života a tvorby, spoluvytváranie a interakcia, ako aj poetizácia reálneho sú znaky umeleckej „prechádzky“, ktoré sa vynárajú pri jednotlivých skúmaných akciách. Prirodzene už v 60. rokoch vznikajú mnohé iniciatívy a akcie narábajúce s poetikou každodennosti, s prirodzeným aktom chôdze či pohybu, s kontextom mestského prostredia a urbánnych atribútov. Mňa, ako už bolo vyššie naznačené, zaujímal obdobie normalizačného tlaku, pan-politizácia a ideologizácia života a to aj v jeho subjektívnych a civilistických kontúrach. Drobné vychýlenie z konvenčného správania naznačuje kritické revidovanie mestského priestoru a konvenčného myslenia, stáva sa nástrojom k upriameniu pozornosti nielen na subjektívne prežívanie autora, ale aj negatívne spoločenské javy. Zhodnocovanie a interpretovanie aktu chôdze sa stalo významným prínosom konceptuálne zameraného umelca **Lubomíra Ďurčeka**. Dňa 19. júla 1972, počas každodennej prechádzky, zaznamenával Ďurček všetkých bežiacich ľudí, v okruhu širšieho centra, kde sa pohyboval

v súvislosti s každodennou trasou vymedzenou bydliskom a pracoviskom. Fotokoláž tejto udalosti (*Evidencia - 85 eventov v Bratislave*) preniesol do mapy Bratislavy aj s presným časovým rozpisom jednotlivých behov. Náhodná, i keď nie neobvyklá situácia na ulici, sa stala predmetom súkromného výskumu, ktorý bol vo svojej neexaktnosti, nevedeckosti, podriadený iba autorovým subjektívnym preferenciám - jeho pohybu v rámci mesta určeného bydliskom a vnímanému sledovaniu okolia. Zároveň je možné Ďurčekov spôsob sledovania a zaznamenávania (ne)obvyklého pohybu chápať ako jeho „divácku“ účasť na predstavení, ktorého javiskom je samotná ulica. Verejný priestor je sociálne-kontaktným prostredím, v ktorom sa rôzne vzťahové a situačné aktivity menia na hru „rolí“, ktoré na seba, ako jeho účastníci, berieme.

Viacnásobne Ďurčekove akcie odkazujú k motívu kráčania, s dôrazom položeným na jeho „rituálnu“ i ironizujúco-apelatívnu funkciu. Dňa 20. mája 1976 realizoval Pre-

Objavujeme však medzi nimi aj niektoré, ktoré prekračujú hranicu prírodného a realizujú sa v industriálnych zónach, v prímestských častiach či v samotnom meste. V rámci prvého Terénu realizoval Ľubomír Ďurček formálne jednoduchý, ale výrazovo pôsobivý event nazvaný *Akcia* (1982). Séria fotografií a textové libreto prezrádza priebeh: autor na „Somárskej“ lúke nad Bratislavou píše listy.¹⁶ Postupne ich krčí a nakoniec spáli. V bielom tričku sa následne váľa po spálenisku, čoho dôsledkom sú viditeľné stopy na látke. Vzápätí autor odchádza do mesta, aby sa takto „poznačený“ prechádzal rušnými ulicami. Samotná prechádzka ostáva bez priameho, vysvetľujúceho. Okoloidúci chodci „čítajú“ indexové znaky spáleného listu na Ďurčekovom tričku. Na ich fantázii je utvoriť si príbeh, ktorý viedol k tomuto „poznačeniu“. Akcia pálenia má výrazný rituálny podtext, ktorý na základe deštruktívnej funkcie ohňa zároveň poukazuje na očistenie, znovuoobnovenie.¹⁷ Ďurček sa v procese písania, pokrčenia a následného

júce priebeh ukazujú ich osadenie na rôznych miestach (stromy, verejné osvetlenie, most, rozvodná elektrická skriňa). Výsledná mapa zaznamenáva prechádzku ako systém nadobudnutého zážitku i obohatenie prírody a mesta o drobnú intervenciu. Kolacínuje realitu s topograficky zaznamenaným plánom. Ako píše v súvislosti s ideológiou mapy Michel de Certeau v texte *Vynalézání každodennosti*: „Mapa je totalizujúci scénou na niž jsou prvky disparátního charakteru sdruženy a vytvářejí obraz určitého 'stavu' geografického vědění, odkazuje jako do kulís svého 'před' nebo do svého 'po' operace, jejichž je následkem nebo předpokladem.“²⁰ Z akcie zostáva záznam, na základe ktorého je možné vytvoriť vždy novú prechádzku. Symbolický aspekt, obsiahnutý v použití ladiacich husľových kolíkov a pokynu mlčania, je v odkaze plného koncentrovania sa na zvuky a vizuálne podnety okolia. Nerušiť, iba označením mierne premieňať prostredie, je výzvou k osobnému, počas jej trvania verbálne nezdieľanému zážitku.



Dezider Tóth: Korunovácia, 1985 (akcia realizovaná v rámci podujatia: Pamiatky a súčasnosť, 1985)
Foto: archív autora

chádzku centrom Bratislavy, zaznamenanú formou vyznačenia trasy do mapy. Čierna línia (A - koncentrácia) predstavuje meditatívnu trasu, prechádzku, v ktorej sa autor sústreďuje na vlastné introspekčné procesy. Biela línia (B - koncentrácie) dokumentuje miesta vnímania okolitého prostredia. Mapa zachytáva aj miesta prechodov z mentálneho prostredia subjektu do vonkajšieho mestského exteriéru. Časovo vymedzená chôdza (1 hodina) je prechodom mesta i vlastným mentálnym priestorom. Grafická partitúra záznamu evokuje situacionistické mapy, založené skôr na rozdrobení a znovuo tvorení (mentálneho) priestoru. Kolážovanie ich ústrižkov malo vytvoriť v situacionistickej teórii psychogeografie nové vnímanie priestorových vzťahov, odzrkadľujúcich nové zmyšľanie. Ďurček vstupuje do konkrétneho prostredia a konkrétnej mapy. V prvej fáze na seba necháva pôsobiť realie mesta a ostatných chodcov, v druhej meditatívnej, sa venuje skôr „obchádzaniu“ a hľadaniu vlastného streda. Jeho chôdza je v tomto rozmere v rozpore so situacionistickou metódou *dérive* a omnoho bližšie má k „uvedomenej chôdzi“ ako forme (zenového) meditačného cvičenia.¹⁴ Autor sa zúčastňoval aj pravidelných sobotňajších prechádzok, ktoré pre priateľov a názorovo blízkych umelcov organizoval v rokoch 1977 - 1978 Peter Bartoš.¹⁵

Akcentovanie motívu chôdze sa prejavovalo v akciách alternatívneho zoskupenia *Terén*. Ako napovedá názov združenia, akcie boli koncentrované najmä do krajiny.

pálenia listov očisťuje od minulého, aby sa mohol následne vrátiť do mesta - priestoru, v ktorom žije. V akcii príroda i mesto zohrávajú svoj antagonistickej význam vo vzťahu rozvíjajúcom dialektiku: príroda - mesto, jedinec - kolektív, samota - spoločnosť. Poznačenie predošlou udalosťou je síce viditeľné, stopy sa ale rozmanitým vnemom mestskej ulice strácajú. Všimá si ich iba pozorný chodec, avšak čo je dôležitejšie, vníma ich sám autor, ktorý sa po svojom prechodovom rituáli, vracia naspäť do spoločnosti premenený.

Úvodnou udalosťou spomenutého „letného“ terénu bola akcia *Staking out of Claim* (1982) koncipovaná **Radislavom Matuščíkom**. Bola prechádzkou malokarpatským okolím Bratislavy, pričom nevynechávala ani prímestské časti (Dúbravka, Krasňany, Rača). Hoci sa motív akcie blíži skôr princípu chôdze ako „úniku“ do prírody, chodec v nej zažíva aj mesto (predmestie, industriálne zóny, autostráda). Opúšťa ho, aby sa do neho opätovne navrátil. Koncept akcie je založený na chôdzi a mlčaní. Celá oblasť územia (*claim*) je vymedzená husľovými kolíčkami v teréne, ktoré určujú stanovišťa - ich charakter strieda intaktné a kultivované miesta.¹⁸ Akcia, ktorá má dve, po mesiaci realizované fázy (prvá fáza *Opening* sa realizovala 2. júna 1982, druhá *Inspection* 1. júla 1982) sa končí vyhlídkou na vytýčené územie, ktorá je zároveň kontrolou a spomienkou na vlastným telom „osvojenú“ zónu.¹⁹ *Staking out of Claim* pracuje s vizuálnym záznamom v mape, ktorý kopíruje cestu i miesta osadenia kolíčkov. Fotografie dokumentu-

Mestské realie, dynamicky sa premieňajúce prostredie a predovšetkým motív kodifikovania a interpretovania výsekov reality, sú rozpoznateľné v cykle akcií **Petra Rónaia** *Hľadač motívu* (zač. 80. rokov). Séria foto-akcií súvisí s plenérovou tradíciou, v ktorej umelci hľadajú inšpiráciu v krajine. Rónai ju nachádza v Petržalke, práve budovanom sídlisku, ktoré je v prudkom kontraste k idylickému prírodnému prostrediu. V sérii *Malevičova ulica* odkazuje na analógiu unifikovaných panelových kvádrov sídliska k emblematickým dielam menovaného ruského avantgardného autora. Štvorec prázdneho rámu, ktorý autor inštaluje do rôznych prostredí, akcentuje Malevičovú tézu o myslení ako čistej skutočnosti matérie, rozprásenej v tom, čo nazývame hmatateľnou materialitou. Rónaiov postup zdôrazňuje suprematistické „vnímanie“ na úkor „prehliadania“. V akte „zaznamenania“ dochádza k prepojeniu s druhým výrazným inšpiračným zdrojom Rónaiovej tvorby. Tým sú myšlienky hnutia dada a Marcela Duchampa, predovšetkým aspekt „ready-madeizácie“ skutočnosti. Realitu prostredníctvom orámovania a technického zaznamenania povyšuje na dielo.²¹ Apropriovanie hmotných (rozvodná skriňa, panelové bloky) i nehmotných (vlastný tieň) objektov je formuláciou názorového stanoviska ku skutočnosti. Je tým, čo Kazimír Malevič vo vzťahu k maliarskej tvorbe, pomenoval ako proces, kde „vnímaní prechádza do oblasti predstav, do psychického aktu,tedy do viditeľnosti,tedy začíná prvni stupeň formulace vnímání,

totiž *prání vytvořit z něho něco reálného, viditelného, hmatatelného*.²² Pre Petra Rónaia je výsledok „hľadačstva“ jeho vlastným virtuálnym (auto)portrétom.

Inú formu „prechádzky“, založenej skôr na apelatívnej výzve, je možné nájsť v akcii **Petra Kalmusa** *Dajte šancu mieru*. Realizovaná (s asistenciou Dušana Caňa) bola v roku 1981 v Košiciach. Autor v nej, vo večerných hodinách, naukladal na káru rozličné železné predmety a do prednej časti umiestnil príklop z protiatómového bunkra s kriedovým nápisom „*Dajte šancu mieru (John Lennon)*“.²³ S károu prechádzal po košických uliciach a zastavoval v konkrétnych kaviarňach (za účelom oboznámenia priateľov s pripravovaným gramokonzertom s Lennonovými skladbami), aby bola napokon akcia prerušená zásahom Verejnej bezpečnosti a odvedením účastníkov na výsluch. Jednoduché a jasné libreto akcie poukazuje na „panoptikálne“ mocenské prostredie nerešpektujúce liberálnejšie prejavy. V podstate nekonfliktný nápis, ktorý poukazoval na dôležitosť mieru, bol vyhodnotený ako provokácia a akcia bola na jeho základe prerušená. Akcia Petra Kalmusa bola v tomto prípade sebaaprezentáciou autora ako výraznej individuality, ktorá sa snažila vystúpiť z davu. Zmyslom akcie bola pocta J. Lennonovi a jeho ideálom, ako aj upozornenie na potrebu pacifistického postoja v riešení konfliktov.²⁴

Obdobný charakter prechádzky ako apelu, výzvy či provokácie je možné nájsť v kontexte dejín umenia pomerne často. Už v 60. rokoch realizovala japonská umelkyňa žijúca v USA Yayoi Kusama viacero odvážnych happenin-gov v newyorských uliciach zameraných predovšetkým na antivojnovú tematiku a ideály „love forever“. V roku 1966 realizovala *Prechádzku* (Walking piece), v ktorej tematizovala vo veľkom meste pocit cudzinca, ktorý si v sebe nesie množstvo (vy)myslených, stereotypných predstáv, ktoré do neho projektuje okolie. Príkladom umelca, pre ktorého sa sebaaprezentácia stala zdrojom umeleckých aktivít, je Günter Brus. V akcii *Viedenská prechádzka* (Wiener Spatziergang) z roku 1965 vychádzal zo svojho dlhodobiejšieho konceptu sebaapomaľovania, ktorý tento raz prezentoval verejne. Nahý, na bielo pomalovaný umelec, s čiernou čiarou rozdeľujúcou zvisle telo na dve polovice, sa prechádzal ulicami Viedne. V súvislosti s prepájaním gesta a sociálnej reakcie možno spomenúť akcie z cyklu *Katalýzy* (Catalysis) Adrian Piper. V provokatívnych, znepokojivých výstupoch (prechádzala sa s ústami vyplnenými špinavým prádlom, s balónom pripevneným na ušiach, nose či vlasoch, v tričku s vlastnoručným nápisom: „Čerstvo natreté!“) exhibovala na ulici s cieľom vyvolať zmenu spoločenského myslenia, prehodnocovať otázku „čo je normálne“, a vyzývala k hlbšej reflexii osobného stanoviska na úkor podľahnutia všeobecnej mienke. V rámci umenia „východoeurópskeho bloku“ získaval motív prechádzky veľkú obľubu. Dôvodom bola predovšetkým možnosť širšieho sociálneho pôsobenia (Branco Dimitrijevič: *Náhodný okoloidúci*, 1973), nepostrehnuteľné vstúpenie do davu s cieľom intersubjektívneho prieskumu (Tomislav Gotovac: *Žobranie*, 1980) alebo práve zviditeľnenie apelatívneho gesta. Kalmusovej výzve je snáď najbližší happening Bogdanky Poznanovič *Akcia so srdcom* (1970), v ktorej skupina nesie ulicami Nového Sadu rozmerný červený srdcový objekt s nainštalovaným metronómom. Autorka prostredníctvom akcie zdôrazňovala humanisticko-pacifistický odkaz (tíkanie metronómu ako odkaz na tlkot srdca i tikot časovanej výbušniny). Sériou eventov *Lenin v Budapešti*, s citeľne kompromitujúco-ikonickým kontextom, sa prezentoval v 70. rokoch juhoslovenský umelec Bálint Szombathy. V geste, v ktorom sa s portrétom Lenina nechal fotografovať na rôznych komunizmom poznačených miestach (pred múrom domov so stopami guliek z 50. rokov, pod bránou, kde bola napísaná výzva: „Žobranie a podomové obchodovanie zakázané“ a pod.), je už zreteľný kriticko-politiický akcent.²⁵ Prechádzka ako manifestačné vystúpenie v krajinách poznačených socializmom v istom zmysle suplovala absenciu občianskej slobody.

Viac na poetizujúci aspekt ako na demonštratívnu prechádzku sa upriamili **Dezider Tóth** v inštrukcii k akcii *Korunovácia* (1985), realizovanej v rámci podujatia *Pamiatky a súčasnosť IV*. Témou pravidelného podujatia zameraného na interpretáciu bolo „Dieťa v meste“, čomu Dezider Tóth prispôbil celkový koncept. Dieťaťu uviazal na sandále malé vreckové zrkadielka a nechal ho v nich prejsť po časti tzv. korunovačnej cesty v okolí Dómu sv. Martina v Bratislave. Zrkadielka sa chádzou rozbili, zanechali svoje úlomky na dlažbe. V jednoduchom akte sa ukrýva rozpoznateľný sémantický význam. Črepy zrkadla odrážajú svoje okolie – mesto v miestach jeho neprítomnosti.²⁶ Vťahujú m(i)esto do seba a vytvárajú jeho ikonický obraz. Druhou „zrkadlovou“ alegóriou je historický motív. Naša skutočnosť je obrazom dejinných udalostí, ktoré nás predchádzajú. Ich postupným „roz-

rušovaním“, zabúdaním, sa mení i obraz našej prítomnosti. Prechádzka dieťaťa je tu iniciatívnym vstupom do mesta, znovukorunováciou „stratenej“ historickej cesty a vytesňovanej histórie. Cesta sa znovuoobjavuje v „zobrazení“ spektra mesta prostredníctvom jeho ikonického „pomenuvaní“ zrkadlom. Rozbitie zrkadla prostredníctvom procesu chôdze je v akcii Dezidera Tótha možné interpretovať ako relativizovanie „obrazu“ Bratislavy ako slávneho korunovačného mesta. Mesto približuje „detský“ nezaťažený pohľadom, a zároveň predkladá úvahu nad mestom ako výsledkom predošlých deštrukcií (rozbití jeho historického obrazu).

Chôdza a jej limity

Predmetom state sú akcie, ktoré vychádzajú zo skúmaného motívu, ale kladú mu isté obmedzenia. Tie spočívajú v narušení, usmernení či prekážaní v slobodnom pohybe prostredníctvom autorskej intervencie alebo limitov, ktoré si kládol autor sám.

Detailnejšiu analýzu venujem akcii *Prehradenie* v koncepcii Jána Budaja (za spoluúčasti autorov *Dočasnej spoločnosti intenzívneho prežívania*), ktorá sa uskutočnila v rámci udalosti *Týždňa pouličného divadla*, v roku 1979. Predstavuje reprezentatívnu akciu svojej doby, v ktorej nehybné telo ležiace na ulici bolo znakom nielen provokatívneho a asociálneho správania, ale obsahovalo aj rozmer zvečnenia pocitovej situácie človeka v normalizovanej spoločnosti. Zahatanie úzkej uličky, prepájajúcej Nám. 4. apríla (dnes Hlavné) s Primaciálnym námestím, skupinou ležiacich účastníkov akcie, korešpondovalo s konfrontačným zámerom DSIP. Akciu, ktorej základom bola skupina ležiacich tiel „prekážajúcich“ v úzkej ulici plynulej chodí, charakterizoval Tomáš Štraus vo svojom dobovom texte *Umenie kontestácie, kontestácia umenia (Poznámky k domácej scéne okolo roku 1979): „Účelom týchto akčných etúd však nebol iba sociologický prieskum správania pomerne ešte nesporné mladého obyvateľstva, pochádzajúceho prevažne z dedinského prostredia v prvej či druhej generácii. Bezprostredným podnetom kontestácie pre účastníkov sa stali predovšetkým pocity a zážitky človeka, ktorý leží bezvládne na ulici. V tejto zvláštnej a vypätej situácii išlo o pochopenie seba, svojich možností a vzťahov k iným ľuďom. Sebaobetovanie ako poznanie a sebaopoznanie.“*²⁷ V prípade akcie nešlo o nebadaný príbeh do skutočnosti. Skupina ležiacich ľudí na chodníku nebola v socialistickej spoločnosti rozhodne „beznoú realitou“. Navyše bola momentom nežiaducim, ako dokázal zásah Verejnej bezpečnosti, ktorú privolali pobúrení občania. Z hľadiska fenomenologicky zameranej interpretácie sa v nej vyjavuje základný predmet: telo, či už personálne (subjekt), alebo existenciálne (vzťahujúce sa nielen k sebe, ale aj k situácii, v ktorej sa nachádza). Telo je primárnou súčasťou nášho bytia, je podmienkou života a prežívania. Telo je „mierou vecí“, ktorá podmieňuje naše vnímanie, je výrazom nášho postavenia vo svete. Predstavuje univerzálnu látku sveta a môžeme povedať, že na základe neho sme. Ako upozornil francúzsky fenomenológ Maurice Merleau-Ponty; sme vidiaci i viditeľní, dotýkajúci sa i dotýkaní.²⁸ Pri akcii pracuje umelec s daným primárnym nástrojom – svojím telom. Vstupuje na ulicu, kde sa dostáva do kontaktu s telami druhých. V prípade akcie *Prehradenie* sa personálne telo radikalizovalo vstúpením v priestore do situácie, ktorá mu nie je vlastná. Telo je vždy situované (je momentom situácie) a zároveň je vykonávateľom komunikácie. Je nositeľom kognitívneho procesu z hľadiska ľudskej existencie. Lokalizovaním tela do situácie, ktorá mu neprislúcha (ležanie na ulici), na seba berie úlohu existenciálneho znaku – je tematizovaním výrazu postavenia vo svete.

Nemohúcnosť či pasivita umelca vyvoláva reakciu druhého, ktorého sa takéto konanie „dotýka“. Je nútený prispôbiť svoje telo telu druhého. Práve na tejto „dvojsituácii“, vzťahu ja – ty, je založený koncept akcie. Hoci výrazovosť gesta je v porovnaní s mnohými zahraničnými performance (hlavne body-artového charakteru) málo radikálna, predsa len predstavuje decentralizáciu a reorganizáciu na základe vlastného tela. To sa stáva prostriedkom k úniku smerom k slobodnému jednaniu, ktoré je základom ľudskej existencie. Je nástrojom reprezentácie práve na základe svojej objektivizujúcej funkcie – telo má každý a to nás spája. V prípade *Prehradenia* sa telo nerozplyva, nestráca. Akcentuje kontakt, ktorý je vždy výsledkom interakcie či konfliktu na úrovni intersubjektívnej (ja – ty), sociálnej (ja – spoločnosť) či introspekčnej (ja – ja).²⁹

V rámci *Týždňa pouličného divadla* sa realizovalo viacero projektov, ktoré sa charakterovo zameriavali na aktivizáciu ľudí na ulici. Okrem spomínaného Jána Budaja sa zapájala aj širšia skupina neprofesionálov (Jozef Schöttl, Gabriel Levický, Vladimír Archleb), ako aj členovia di-

vadiel *Labyrint*, *Faust*, *Pegasník* a združenia *Pomimo*. Výrazne na udalosti participoval **Ľubomír Ďurček**, ktorý pre ňu vytvoril viacero projektov. Nerealizované zostalo libreto k plánovanej akcii *Prosím, obráťte ma správnym smerom* (1979). Motívom boli štyri postavy zabalené v krabiciach, ktorých vonkajšie steny boli namaľované farbami ľudskej pokožky a vnútorné vytapetované novinami. Takto „obmedzené“ sa mali pohybovať po pešej zóne, odkázané na pomoc v orientácii od okoloidúcich. Mestské rekvizity (lavičky, stromy, fontány, pútače a i.) sú chápané ako prekážky, ktorým je potrebné sa vyhnúť. Návod v sebe implikuje niekoľko určujúcich dobových príznakov: masovú mediálnu manipuláciu, stratu a neschopnosť orientácie, dehumanizáciu, nevyhnutnosť medziľudského kontaktu ako určujúceho faktoru komunikácie. V sústredenejšej analýze libreto môžeme rozpoznať napätie medzi mikry farby ľudskej pokožky (ktorá symbolizuje ľudskú prítomnosť) a mediálne „znečistenou“ vnútornou stranou, ktorá prináša súbor textov a technických obrazov ako reprezentantov pojmového sveta, na ktorý je chodec odkázaný. Ďurček pracuje s motívom dezinformácie a fikcie. Informácie, na ktoré chodec hľadá, okolitý svet nepopisujú ani neinterpretujú, ale zakrývajú ho a deformujú.³⁰ Človek sa nachádza v situácii plnej závislosti na okolí, keďže technické obrazy mu jeho vedomosť a ponímanie priestoru znemožňujú. Médium vystupuje ako nástroj, prostredníctvom ktorého je človek izolovaný. Aj v prípade socialistickej spoločnosti je médium posolstvom, avšak posolstvom reprezentujúcim nie stav plurality, ale unifikácie. Autor vo zvolenom koncepte pracuje s priestorom, a to ako vnútorným (uzavretým), tak s vonkajším, sociálnym. Tesný rozmer krabice je vedomým odkazom na dobové pomery, alúziou spoločenského hermetizmu. Apelatívne vyznievajúce „Prosím“ v názve libreto možno chápať ako dovolávanie sa pomoci v čase laxnosti, blízkosti v priestore odcudzenia.³¹

S motívom obklopenia, vyčlenenia či stotožnenia sa stretáme aj v inej Ďurčekovej akcii. V *Rezonanciách* (1979) sa na báze pouličného divadla organizuje väčšia skupina, ktorá na ulici vytvára svojimi telami geometrické obrazce, do ktorých včleňuje náhodných chodcov. K akcii existuje presná schéma (rozdávaná vo forme cyklostylových kópií zúčastneným „spoluhráčom“) možných variácií útvarov, ktoré sú podľa svojho vzhladu a kinetickej potencie diferencované na statické („Monumeni“, „Pevnina“, „Besiedka“ a i.) a dynamické („Aureola“, „Uzol“, „Chumelica“ a i.). Jednotlivé zoskupenia varirujú motív obklopenia a separácie, vytvárajú psycho-sociálny podnet k nonverbálnej komunikácii. Dynamická *Aureola* je založená na sformovaní kruhu okolo chodca. V momente ako sa ocitne v strede kruhu, zostava rešpektuje jeho smer a tempo. Vyvoláva ambivalentný pocit ochrany, ale aj zomknutia, uzavretia. Bežný chodec je zvýznamnený auratickým kruhom, ktorý ho zároveň znepokojuje svojím zovretím. Dôležitou podmienkou je vylúčený fyzický dotyk účastníkov akcie (napr. držanie za ruky). Takto zostrojený útvar bol už skôr „pascou“ ako orámovaním.

Statickou „figúrou“, v ktorej ako ukazujú fotodokumentácia, bol fyzický kontakt prítomný, bolo základné prehradenie ulice živou reťazou. Zatarasenie tvorili dva rady účastníkov v mieste (a to bolo podstatným detailom akcie), kde bolo možné ulicu prejsť aj pasážou priľahlého domu. Akcia s názvom *Monument* poskytovala výber, ponúkala obchádzku alebo kontaktnější spôsob prechodu (podlezenie) cez „reťaz“. V časti zahradenia ulice sa vytvárala skrumáž koncentrujúca napätie a znepokojenie chodcov. Ako sa píše v informačnom bulletinu DSIP, základnou metódou je „stimulovaná situácia“, ako aj podriadenie sa účastníka jej tvorcom. Cieľom je „zintenzívniť zážitok životnej udalosti“.³² Otázkou je, či takéto zamedzenie či upriamanie sa na chodca je akcelerovaným prežitkom skutočnosti. Určite je istou formou komplikácie, momentom k zamysleniu, motívom oslovenia. V texte významnej poľskej sociologičky Aldony Jawlowskej *Životný štýl* zaznieva myšlienka o vedomej redukcii inštitucionálnych a ustálených spôsobov kontaktov a rozšírení kontaktov autentických, vyvierajúcich z potreby výmeny pocitov a myslenia.³³ Utvorenie atmosféry k tejto výmene sa deje paradoxne navodením umelej situácie, ktorá je zároveň hľadaním vlastného postavenia v spoločnosti a prerušením stereotypného obrazu mestskej ulice. V priestore „reprezitivnej spoločnosti“³⁴ je „dvojhra“ medzi umelcom a účastníkom rekonštrukciou vzťahov, gestom narúšajúcim medziľudskú dištanciu.

V súkromnom pouličnom evente *Horizontálny a vertikálny pohyb – Transfigurácia* (1979) kladie **Ďurček** prekážku sám sebe. Stojac na vlastných rukách (otočených dlaňami k zemi, k chodníku) sa snaží uprostred rušnej ulice vstať a vykročiť. Poloha „nemohúcnosti“ je metaforou pozície jedinca v spoločnosti, pre ktorého je najväčšou prekážkou

neschopnosť ideového asimilovania sa. Neschopnosť je zabezpečením limitovanej slobody v rámci centrálne riadeného „sociálneho tela“. Autor v evente vystavuje sám seba, svoje vlastné telo. „Architektúra“ tela, zostavená z jednotlivých funkcií, vytvára dynamickú syntézu možných skúseností – telesnú schému. Telesná štruktúra je jedným ohníkom reťaze sveta, je dôvodom angažovanosti vo svete. Postavenie tela, námaha a fyzická bolesť pri realizácii akcie *Transfigurácia* je symbolickým elementom. Merleau-Ponty v štúdiu *Vnímaný svet* prezentuje telo nie ako predmet medzi predmetmi, ale ako hmotu citlivú na všetky podnety ostatných predmetov. „(Telo) je oním zvláštnym predmetom, ktorý používa své vlastné časti ako obecnou symboliku sveta, a díky němuž tedy můžeme být ve styku s tímto světem, rozumět mu a nacházet pro něj význam.“³⁵ Ďurčekova poloha a snaha o narovnanie je symbolickým gestom odkazujúcim na spoločenský habitus. Telo je akoby habituálnym znakom poznania sveta a stanovená poloha je demonštráciou tohto presvedčenia. Netreba zabúdať na fakt, že akcia sa odohrávala na rušnej bratislavskej ulici.³⁶ Fotografia dokumentujúca priebeh, zachytáva prekvapený pohľad chodca. „Pohľad druhého“ posilňuje vyššie interpretovaný význam práve v zdieľaní pocitu, v „prevtelení“ subjektívneho názoru do spoločensky vnímateľného aktu.

Prechádzka ako koncept

Zmenil som sa o prechádzkach, ktoré okrem svojho zážitkového charakteru vykazovali aj konceptuálne znaky. Stručne ich ozrejším. K povahe konceptuálneho umenia patrí metóda akcentovania myšlienky, idey diela. Materialita, či rukodielnosť tvorby je často potlačená. Využíva sa stratégia aproprácie už existujúcich predmetov, schém, využitie reprodukčných techník, znakových systémov prevzatých z vedeckých (exaktných) disciplín. Znak konceptualizmu boli obsiahnuté predovšetkým v dôraze na dokumentáciu formou fotografie alebo zaznamenania projektu prostredníctvom mapy (L. Ďurček: *Prechádzka*, 1976; R. Matušík: *Staking out of claim*, 1982). Mapa, ako kartografický záznam územia reprezentuje práve takýto systém, ktorý dokáže sprostredkovať udalosť a to aj v zohľadnení jej špecifickej lokalizácie. Dokument je možné potom vyhodnotiť ako samostatné dielo, ktoré vizuálne zaznamenáva akciu a zároveň jej význam odkrýva pre neprítomného diváka.

J. B. Harley vo svojom popise ideológie mapy upozornil, že mapy sú pozmenenou formou poznaného, sú formou jazyka, ktorý zaznamenáva vnem, vyjadrovanie a štruktúrovanie ľudského sveta. V tejto podobe je mapu možné chápať ako samostatné dielo. Zároveň si osvojuje myšlienku konceptuálneho umenia v zmysle utvárania vnútorného obrazu v mysli na základe projektu. Vďaka technickému obrazu ako pojmu dochádza k stimulácii vlastných mentálnych i procesuálnych aktivít. „Projektová dokumentácia“, na ktorú sa začiatkom 70. rokov začal dávať dôraz, súvisí s ponímaním konceptuálneho umenia, ako ho stručne vyjadrila Lucy R. Lippard: „Konceptuálne umenie, pre mňa, predstavuje dielo, v ktorom je prvoradá myšlienka a materiálna forma je sekundárna, nevýznamná, efemérna, nenáročná, prostá/a/alebo dematerializovaná.“³⁸ Plán je potom vzťahom medzi slovnou a fyzickou (zmyslovou, vizuálnou) skúsenosťou, ktorú dokumentačne zaznamenanie evokuje a stimuluje.

Projekt *Vychádzkových básní* (1973) **Dezidera Tótha** je takouto konceptualizáciou skutočnosti, a to v podobe vizuálnej metafory. Cesta prechádzky, ktorú Tóth realizoval počas svojej povinnej vojenskej služby v Prahe, je zaznamenaná výstrižkom z mapy v tvare prejdenej dráhy. Plániky vlepované na kartóny tvoria graficky vizualizovaný pendant vojenskej vychádzkovej knižky. Projekt má blízko ku grafickým partiitúram, vizuálnej poézii, rovnako ako k destatickej poézii *Návodu k upotrebení Jiřího Koláře či Básní pro pohybovou recitaci* Ladislava Nováka. Z hľadiska skúmanej tematickej oblasti akcia splyva so skutočnosťou, už ju ničím neozvlášťňuje. Metaforizácia nastáva až sekundárne, realizáciou výstrižku, ktorý kauzálnie kontextualizuje prechádzku v tom, že ju zaznamenáva v schéme mapy. Mapa slúži ako recipročný obraz používaný k sprostredkovaniu konkrétneho zážitku a vedomej lokalizácie teritória, ktoré sa pre autora stalo chvíľkovým slobodným priestorom v období vojenského drilu a disciplíny. Tóth sa snaží tento stav prostriedkami „kartotéky prechádzok“ hravo transformovať. Jeho pozícia zohľadňuje to, čo formuloval Joseph Kossuth ako umeleckú inklináciu, keď napísal, že „výrazové formy, do níž umělec své propozice odívá, jsou často 'soukromné' (důvěrné) kódy nebo výrazové prostředky a jsou nevyhnutelnou výslednicí osvobození tvůrce.“³⁹

Prechádzka mestom ako podnet k situačnej intervencii, konceptuálnemu dielu či eventovo (bez predošlého libreta) zameranému gestu je v našom prostredí častá a objavu-

je mu ju u viacerých autorov (L. Ďurček, J. Budaj, P. Meluzin, J. Koller ai.). Trvale prítomný záujem o mestský priestor a vzťahy v ňom je zreteľný u **Lubomíra Ďurčeka**. Event *Geometrický priestor* (1975) je hrou fotografa a chodca (ktorým je samotný autor). Postavu vidíme iba čiastočne. Nastavenie uhlu pozície fotoaparátu a postavenia dopravnej značky spôsobuje, že je chodec značkou prekrytý. Dôležitým nástrojom zachytenia aktu chôdze sa v akcii stáva samotný aparát a „lovecké“ gesto fotografa. Česko-nemecký filozof a teoretik médií Vilém Flusser v texte *Za filosofii fotografie* označuje aparát ako nástroj utvárania pojmov o svete, ako vynález slúžiaci k stimulovaniu špecifických myšlienkových procesov. Úlohou fotografa je vytvoriť novú vecnú konfiguráciu. Štruktúra fotografického gesta je kvantitatívne zmožená. Serialita ako typicky postindustriálne gesto vytvára potrebnú informáciu.⁴⁰ Tá neodkazuje k priebehu, ale na základe neho sa význam akcie aj odkrýva. Význam leží v samotnej možnosti aparátu a zvoleného uhla pohľadu. Výsledná kolekcia fotografií je záznamom (ne)uskutočnenej prechádzky. Fotografický event (akcia, ktorej zmysel je utváraný na základe „zviditeľnenia“ aparátom) *Geometrický priestor* sa blíži skôr k filmovému skeču, krátkemu, humornému výstupu, ktorý relativizuje subjektívnosť autorského gesta. Ironizuje ho práve v privlastnení náhodnej situácie. Technické obrázky zaznamenávajú povrch, a preto ich je potrebné „čítať“ nie na základe toho, čo ukazujú, ale kam ukazujú.

K motívu chôdze sa viaže aj Ďurčekova séria eventov *Dotýkanie-ukazovanie. Dotýkanie sa Košic* (1975), kde sa v minimalistickom geste, s maximálnym psychickým i fyzickým vypätím, dotýka komponentov urbánneho prostredia – domov, múrov, fasád. V efemérnom akte dotyku (ako aj jeho optickej ilúzie) obnovuje postupne vytrácajúci sa záujem o primárny kontakt. Séria eventov súvisí so sebaštylizáciou či zakomponovaním autora do rôznych prostredí mestského intravilánu a vzťahuje sa skôr k téme „telesnej“ inštalácie. Hmatová percepcia je prvotnou skúsenosťou a súvisí s našou „zapustenosťou“ do sveta. Kým dotyk je priamym stretnutím so svetom, je jeho afirmáciou, v pohľade sa udržuje prázdno medzi mnou a predmetom, ktoré podnecuje myslenie. Videnie je základným prostriedkom k poznaniu vecí, ich „vylúpnutím“ zo širšieho kontextu. Spomenuté situačné a participatívne akcie chápe aj ako poukázanie na vzájomnú súvislosť hmatu a zraku (videnia a dotýkania). Na vnemové prepletenie upozorňuje už spomínaný Merleau-Ponty: „Musíme přivyknout myšlence, že všechno viditelné se prořezává v hmatatelném, že všechno hmatatelné jsoucno je určitým způsobem příslibem viditelnosti (...) Poněvadž totéž tělo se dotýká a vidí, náleží viditelné a hmatatelné témuž světu.“⁴¹ Analógiu k Ďurčekovým eventom nachádzam v širšom spektre autorov zaoberajúcich sa elementárnym gestom (J. H. Kocman: *Touch activity*, 1971; Marián Palla: *Tohoto obrazu som sa dotkol rukou*, 1981), akcentovaním dotyku (Karel Miller: *Dotyk*, 1975; Meranie, 1974) alebo telesnou pozíciou v priestore (Valie Export: *Klasifikácia z cyklu Telesné konfigurácie*, 1976).

Hoci sa jedná o akcie, ktoré sa včleňujú do sociálnych či priestorových „škár“, snažia sa ich vyplniť a zintenzívniť naše vnímanie bežnej reality, sú často v čase vlastnej realizácie, nepostrehnutelné. Ako diváci sme schopní ich plnohodnotnejšie vnímať prostredníctvom dokumentácie, čo je výrazný prvok konceptuálneho umeleckého prístupu. Práve táto minimalizácia vizuálnej skúsenosti umožnila umelcovi vstúpiť do „normalizovaného“ verejného priestoru. Dematerializačný proces vyústil do aktivít, v ktorých sa nekladie dôraz na postrehnutelnosť, ale čin ako tendenciu k sebauskutočneniu.

1 WALSER, Robert: *Procházka*. Zblov: Opus 2010, s. 32.

2 BAYER, Brookhart Melissa – DAWLEY, Jill: *Walking in the City*. Kastel: Kunst-halle Fridericum 2003. Na výstave boli zastúpení autori: Valie Export, Simon Leung, Sooja Kim, Yayo Kusama, Adrian Piper, Valerie Tevere, Alex Viklat a David Wojnarowicz.

3 Esej pochádza z knihy Michela de Certeau: *The Practice of Everyday*. Dostupné na internete: [http://books.google.com/books?id=WVn1XME0168C&printsec=frontcover&dq=de+certeau&hl=sk&cd=1#v=onepage&q&f=false]. V texte vychádzam z českého prekladu: CERTEAU, Michel de: *Procházka městem*. In: *Labyrinth revue*. roč. 9, 1999, č. 5-6, s. 170-173.

4 CERTEAU, Michel de: *Procházka městem*. In: *Labyrinth revue*. roč. 9, 1999, č. 5-6, s. 170.

5 Porov.: UNGAR, Simon: *Psychogeography*. In: CAVES, Roger W. (ed.): *Encyclopedia of the City*, London: Routledge, s. 371.

6 „Technique of rapid passage through varied ambiances (...) one or more persons during a certain period drop their relations, their work and leisure activities, and all their other usual motives for movement and action, and let themselves be drawn by the attractions of the terrain and the encounters they find there.“ DEBORD, Guy: *Theory of the Derive*. In: *Internationale Situationniste*, december 1958, č. 2. Dostupné na internete: [http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/theory.html]

7 V angl.: *The Critique of Everyday Life*. Porov.: LEFÈVRE, Henri: *The Critique of Everyday Life*. London: Verso 2002.

8 Porov.: DEBORD, Guy: *Perspectives For Conscious Changes in Everyday Life*. In: *Internationale Situationniste*. 1962, č. 6. Dostupné na internete: [http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/everyday.html]

9 Porov.: BLANCHOT, Maurice: *Everyday Speech*. In: JOHNSTONE, Stephen (ed.): *The Everyday*, London: Whitechapel 2008, s. 36.

10 MAFFESOLI, Michel: *O nomádství*. Praha: Prostor 2002, s. 175.

11 BELL, Daniel: *Kulturní rozpor kapitalismu*. Praha: Slon 1999, s. 135.

12 LIPOVETSKY, Gilles: *Éra prázdnoty (Úvahy o současném individualismu)*. Praha: Prostor 1998, s. 118.

13 *Adiaforizácia* je pojem pôsokého sociológa Zygmunda Baumana, znameňajúci morálnu, etickú, názorovú indiferentnosť.

14 Porov.: BATCHELOR, Martine: *Uvedomělá chůze*. In: *Zen*. Praha: Aurora 2001, s. 91-93.

15 Z účastníkov stretnutí možno okrem Lubomíra Ďurčeka spomenúť Petra Thurzu, Vladimíra Havrillu, Nađu Jarkovskú, Róberta Cypricha, Zuzanu Bartošovú alebo Stanislava Filka. Podobný okruh autorov (doplnený o Jána Budaja, Ladislava Snopka či Vladimíra Havrillu) sa v roku 1978 pravidelne stretával aj v Horskom parku a pri Čunovskom a Rusovskom jazere neďaleko Bratislavy. Porov.: BARTOŠOVÁ, Zuzana: *Napriek totalite*. Bratislava: Kalligram 2011, s. 170.

16 Pri osobnom stretnutí autor uviedol, že ich formuláciu si presne nepamätá, ale pamätá si ich obsah, pričom významový dôraz bol pri ich písaní kladený na adresáta. Dokumentácia je zostavená do podoby autorskej knihy s názvom *Akcia*. Nápis „Akcia“ na prebale knihy je vyskladaný zo zápaliek, ktoré sú prekryté čiernou látkou tak, že nápis vidno iba ako reliéf, čím Ďurček aj vo formálnom stvárnení dokumentácie umocňuje význam samotného procesu.

17 Manfred Lurker v tejto súvislosti uvádza podobnú etymológiu gréckeho slova pre oheň - *pyr* a latinského *purus* - čistý. Porov.: LURKER, Manfred (ed.): *Slovník symbolů*. Praha: Knižní klub 2005, s. 345.

18 K popisu a fotodokumentácii akcie porov.: MATUŠÍK, Radislav: *Terén, alternativné akčné zoskupenie 1982 - 1987*. Bratislava: SCCA - Slovensko 2000, s.16-19.

19 V dňoch 12. - 15. októbra 1969 realizoval Richard Long *Chodiacu skulptúru*. V oblasti Wiltshire v južnom Anglicku vytvoril prostredníctvom chôdze neviditeľný štvorec (pričom vždy zaznamenal presný čas chôdze). V nasledujúcich troch dňoch zväčšoval jeho obvod (a priamo úmerne sa predlžoval aj čas „vzniku“ štvorca) až vytvoril pole sústredných štvorcov v krajine. Línie zanesené do mapy tak vytvárali akúsi minimalistickú kresbu v krajine.

20 CERTEAU, Michel de: *Vynalézání každodennosti*. In: BENSA Alban - HUBINGER, Václav (eds.): *Cahiers du Cefres 10, Antologie francouzských společenských věd. Téma: Město*. Praha: Francouzský ústav pro výskum ve společenských vědách 1996, s. 85.

21 Pendantom môže byť *Akcia* Roberta Wittmana z roku 1966, v ktorej obrazovým rámom vymedzoval na pražských uliciach vizuálne, esteticky nosné detaily. Wittmanovým záujmom bolo prezentovať nezmenenú, neinterpretovanú situáciu ako optimálne umelecké dielo. Podobný motív je možné nájsť u autorky Marjorie Strider, ktorá v akcii *Pouliční práce* (*Street Work*, 1969) kládla prázdny obrazový rám na rôzne miesta v New Yorku, čím vytvárala „instantné“ maľby formou privlastnenia výseku reality.

22 MALEVIČ, Kazimir: *Suprematické zrkadlo. Texty k bezpředmětnosti*. Praha: Brody 1997, s. 182.

23 Akcia sa konala pri príležitosti prvého výročia tragickkej smrti J. Lennona.

24 V tom istom roku (1981) zorganizoval Kalmus akciu k *Poete Johnovi Lennonovi*, v ktorej (spolu s Michalom Horňákom a Igorom Ďurišinom) umiestnil pamätnú tabuľu na fontánu v centre Košíc. Podľa slov Petra Kalmusa vyzdžala tabuľa na mieste 32 hodín a potom bola odstránená. Na akciu reagoval aj kanadský *The Calgary Herald*, keď 17. decembra 1981 napísal: „Odozvy umelcov žijúcich v krajinách s politickým útlakom patria medzi najvýrečnejšie príklady toho, čo Lennon a jeho hudba symbolizovali.“ (Z archívu Petra Kalmusa)

25 Porov.: SZOMBATHY, Bálint: *Akčné umenie v bývalých Juhošlávií a jej nástupníckych štátoch v rokoch 1969 - 1999*. In: *Dart* roč. 2. 2000, č. 2-3, s. 63. S upozorním, že B. Szombathy akciu viacnásobne opakovával. Na Slovensku, pod názvom *Lenin v Bratislave* (2001) ju realizoval v rámci medzinárodného sympózia akčného umenia *Actinart*.

26 Na tento moment upozornil v esejí *O jímých prostorech* Michel Foucault, keď píše: „Zrcadlo je konec konců utopie, neboť je to umístění bez místa. V zrcadle se vidím tam, kde nejsem, v neslutčném virtuálním prostoru.“ FOUCAULT, Michel: *O jímých prostorech*. In: *Myšlení vnějšku*. Praha: Herrmann & synové 1996, s. 76.

27 ŠTRAUS, Tomáš: *Umenie kontestácie a kontestácia umenia*. In: *Výtvarný život*, roč. 35, 1990, č. 9, s. 21.

28 Porov.: MERLEAU-PONTY, Maurice: *Viditelné a neviditelné*. Praha: OYKOIMENH 2004, s. 140.

29 K štruktúre vzťahovej relácie akcii DSIP porovnaj: BUDAJ, Ján (ed.): *Info DSIP*, Bratislava: 1981, samizdat, nepag. Porovnaj reprint: BUDAJ, Ján: *Realizované a pripravované situácie - niektoré príklady (reprint)*. In: *Flash Art, Czech & Slovak Edition*. roč. 3, 2009, č.10, s. 46-47.

30 Vilém Flusser píše: „Technický obraz je ze své podstaty ideologickým klamem - tváří se jako obraz reality, ale funguje jako autentická konstrukce na základě programu svého aparátu.“ FLUSSER, Vilém: *Moc obrazů*. In: *Výtvarné umění*. roč. 46, 1996, č. 3-4, s. 17.

31 S podobným princípom súkromného akcentu vnášaného do verejného prostredia pracuje maďarský umelec Endre Tót. V cykle akcii *TOTajays* (1976) sa prechádzal po uliciach s rôznymi nápsimi, ktoré mal vo forme tabuľky umiestené na tele alebo ktoré vylepoval formou plagátov, držal ich ako transparent a pod. Tabuľky, plagáty či vľajky obsahovali rozličné texty: „Som rád, ak mi to visí na chrbte“; „Som rád, keď to môžem držať“; „Som rád, ak môžem vylepiť plagát“; „Som rád, keď mi berlínsky vietor napína vľajku“. Znenie nápisu pôsobilo v kontexte verejného priestoru ako ironizácia alebo akcentovanie banálneho motívu za účelom vyrušenia, znepokojenia.

32 Porov.: BUDAJ, Ján (ed.): *Info DSIP*. Bratislava 1981, samizdat, nepag.

33 JAWLOWSKA, Aldona: *Životný štýl*. In: *Tamže*, nepag.

34 „Represívnu“ nazval Miroslav Petrussek spoločnosť, v ktorej sa komunistickej systém už stabilizoval, a tak presuval svoje ideologické akcenty na kultúrno-výchovnú či hospodársko-organizačnú oblasť. Porov.: PETRUSEK, Miroslav: *Společnosti pozdní doby*. Praha: SLON 2006, s. 330.

35 MERLEAU-PONTY, Maurice: *Vnímaný svět (I. část)*. In: NOVOTNÝ, Karel (vyd.): *Co je fenomén? Husserl a fenomenologie ve Francii*. Červený Kostelec: Pavel Mervart. Praha: OIKOYMENH 2010, s. 77.

36 Event *Transfigurácia* sa realizoval na Obchodnej ulici v Bratislave.

37 Porov.: HARLEY, John Brian: *Mapy, vědění a moc*. In: FILIPOVÁ, Marta - RAMPLEY, Matthew (eds.): *Možnosti vizuálních studií*. Brno: Barrister & Principal 2008, s. 185-186.

38 „Conceptual art, for me, means work in which the idea is paramount and the material form is secondary, lightweight, ephemeral, cheap, unpretentious and/or 'dematerialized'.“ LIPPARD, Lucy, R.: *Escape attempts*. In: *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. Los Angeles: University of California press 1973, s. VII.

39 KOSSUTH, Joseph: *Umění následuje filosofii I. - III*. In: SRP, Karel (ed.): *Minimal & Earth & Concept Art. I.*, Praha: Jazzpitt 1982, s. 282.

40 Porov.: FLUSSER, Vilém: *Za filosofii fotografie*. Praha: Hynek 1994, s. 30-36.

41 MERLEAU-PONTY, Maurice: *Viditelné a neviditelné*. Praha: OYKOIMENH 2004, s. 137.

Richard Gregor

Ten, kto zostal v meste

Komunikácie Ľubomíra Ďurčeka

v rámci Bratislavského

Konceptualizmu

...faktom je, že si celý tento od štátu odlúčený (či štátom vylúčený) pohyb udržal akýsi vzájomne sa podnecujúci dialogický charakter...

Tomáš Štrauss, 1982¹



Počet významných umelcov generácie 60. a 70. rokov 20. storočia, ktorých tvorba zostáva v zmysle komplexnejšej prezentácie stále neznáma, sa pomaly, ale isto znižuje. Ak by som mal vybrať autorov, ktorých monografie ešte môžu priniesť zásadnejšie vstupy do dejín slovenského neoavant-gardného výtvarného umenia, išlo by najmä o Petra Bartoša a snáď Ivana Štěpána. Vieme, že Dezider Tóth (Monogramista T-D) je v zmysle veľkých výstav Slovenskej národnej galérie a tiež Domu umenia/Kunsthalle Bratislava „v poradí“ jeho vlastná prehľadová kniha už naviac existuje; Alex Mlynárčik oslaví svoje životné jubileum (2014) výberovou retrospektívou a novou knihou v Galérii mesta Bratislavy; v prípade Stana Filka sú známe aspoň priebežné sondy do jeho bezhraničnej tvorby, ktorej aktuálne otvárajúce sa spravovanie je veľkým príslubom; aktivity Milana Adamčiaka mapuje a medializuje formou určitého meta-archívu a kníh Michal Murin – aby som spomenul aspoň tých najvýraznejších. Pridajme do tohto radu retrospektívu Ľubomíra Ďurčeka (2013), ktorá vznikla z iniciatívy kurátorky Miry Keratovej. Pozitívne treba hodnotiť tiež fakt, že pôvodnú výstavu zo Stredoslovenskej galérie (2012) následne hosťovala Slovenská národná galéria, ktorá ju opatrla primeraným katalógom², v ktorom text kurátorky dopĺňajú krátke štúdie Petry Hanákovéj, Aurela Hrabušického a Tomáša Pospiszyla.

Ďurčekova výstava pôsobila plnohodnotne, ako výstava konceptuálneho klasika, no tým, že časový rámec jeho zverejnenej tvorby predstavuje (+/-) obdobie medzi rokmi 1975 – 1991, musíme na ňu nazerať trochu inou optikou než na výstavy konceptualistov – pionierov. Budem sa v tomto texte venovať stopám tvorivých interakcií medzi

Ďurčekom a ďalšími autormi na pozadí jeho mestských aktivít, ktoré zastreším pre tento účel navrhovaným komunitným pojmom *Bratislavského Konceptualizmu*, pretože v tomto ohľade považujem úlohu Bratislavy, ako prvej reálne veľkej a v obmedzenom zmysle paradoxne aj kozmopolitnej aglomerácie v období od 60. rokov 20. storočia, za nezameniteľnú.

Slovenský konceptualizmus možno totiž typologicky deliť niekoľkými spôsobmi:

- na mestský a krajinný, hoci pojmu „krajinný“ bude možno potrebné, napríklad s ohľadom na práce Rudolfa Sikoru a Petra Bartoša alternovať alebo rozšíriť jeho lyrický význam o vedecký a ekologický rozmer
- na introvertný a extrovertný podľa prístupu autorov – isté je, že Mlynárčikov, Filkov či Bartuszov a Sikorov prístup možno považovať za extrovertný, naopak Kollerove, Bartošove, Popovičove či Kernove a Ďurčekove sústredené, na seba nadväzujúce premýšľavé práce možno skôr hodnotiť ako introvertné a v istom zmysle lyrické
-

podľa fáz –

- o na antiformalnú (antiformalistickú) prvú (od 1964 – 65), ktorú svojimi aktivitami a cestovaním spustil a verifikoval Alex Mlynárčik; jej predobraz bol vytváraný formálnymi experimentami približne od roku 1959/1960 a aj na ne reagoval napr. Július Koller, Stano Filko alebo Ivan Štěpán

- o na druhú fázu (približne od 1970), v ktorej je forma výsledného diela kladená na roveň svojmu konceptu, t.j. je preň rovnako dôležitá – Rudolf Sikora, Michal Kern, Juraj Meliš, Dezider Tóth, Vladimír Havrilla, prípadne prospektívne architektúry (VAL, Jozef Jankovič); do istej miery išlo už o reakciu na mimoriadne doma i medzinárodne úspešnú prvú vlnu a autoritu jednotlivých autorov
- o a na tretiu fázu (približne od polovice 70. rokov), v ktorej forma opäť nadobúda stratený status a dokáže (v postkonceptuálnom zmysle) pôsobiť aj samostatne mimo rámce svojej konceptuálnej bázy – napr. Rudolf Fila a jeho žiaci, ďalej Daniel Fischer a neskôr Igor Kalný a iní.

Pri pohľade na takéto rozdelenie je zrejmé, že Ľubomír Ďurček (*1948) sa pohybuje solitérne krížom cez tieto „vlny“ – časovo patrí do tretej, generačne do druhej, ideami a nezvyrážňovaním formy sa hlási k prvej. Doterajšia absencia jeho bližšieho spracovania s týmto isto súvisí – autori, ktorí nezapadajú do (západných štýlových, resp. pojmových) schém, na ktoré si slovenská kunsthistoria potrpí, si musia na adekvátnu komplexnejšiu reflexiu vždy počkať. Aktuálne katalógové pramene k Ďurčekovi nám zatiaľ výskum zľahčujú len čiastkovo – sú prejavom u nás aktuálneho trendu *case studies*, v rámci ktorého sa ako náhrada za obtiažne spracovateľné veľké monografické dejiny mapujú dielčie – ergo dostupné a ohraničiteľné – témy a to predovšetkým v prípade problematicejších autorov typu Filko³, Koller, či azda pre viedenský Secession aktuálne pripravovaný Bartoš. Hanáková pre katalóg

spracovala segment tých autorových spoluprác s Júliusom Kollerom, v ktorých „prihrávky“ vysielal Ďurček⁴. Hrabušický zas kontextualizoval najmä cyklus *Nežná krajina / Softland* (1990 - 1991) na báze svojho staršieho príspevku pre časopis *Jazdec* (2/2011, s.1). Pospiszylov príspevok zaujme najmä porovnaním Ďurčeka s Jiřím Kovandom, čo môže byť v mnohom príhodnejšie, ako pozvoľna sa „kodifikujúci“ kontext Kovandu a Kollera⁵. Keratovej dominantný kurátorský text vie (o.i. svojou kategorizáciou) poslúžiť ako invenčné *entré* do problematiky z pohľadu Ďurčeka, okrem pokusu o širokospektrálnu kontextualizáciu sú mimoriadne cenné najmä množstvá detailov o jeho akciách. Možno tak v tejto chvíli uzavrieť, že aktuálne pramene stavajú na výbere charakteristických vnútorných tém, t.j. celok Ďurčekovej tvorby je v tejto chvíli spracovávaný kolážovým skladaním tematických častí. Absencia vízie monografického celku, ktorý týmto skladaním vzniká, je však veľmi citelná. Kým sa ju nepodari vystavať, nebude možné Ďurčeka rovnocenne postaviť do panteónu slovenského konceptualizmu. Mojm cieľom je sa aspoň malou mierou pokúsiť prispieť k dosiahnutiu tohto stavu.

a./

Otázka vzájomných interakcií medzi slovenskými konceptualistami pre mňa po prvý raz vyvstala ešte pri spracovávaní tvorby Petra Bartoša pre výstavu v Nitrianskej galérii na jeseň roku 2000. Nielen prostredníctvom priamych ústnych svedectiev viacerých autorov, ale aj na základe porovnávania myšlienkových impulzov Bartošových diel bolo jasné, že autor mal na súdobú scénu významný, hoci dodnes (pre jeho zložitú osobnosť a nechotu nechať celok svojej tvorby nezávisle uchopiť tretej osobe) nespracovaný a na báze konkrétnych faktov nedocenený vplyv. Podstatne výraznejšie sa táto problematika prejavila pri spracovávaní pozostalosti Júliusa Kollera, odhaľujúcej o.i. jeho komentáre k tvorbe či správaní kolegov výtvarníkov. Zaslúhou Petry Hanákovéj, ktorá Kollerovu pozostalosť priebežne spracúva a zásluhou Aurela Hrabušického, ktorý k formulácii dejín slovenského konceptualizmu prispel viacerými fažiskovými štúdiami, sa naštrbil idealizujúci mýtus o čisto altruistickej (a tým utopickej) povahe slovenského konceptualizmu, existujúceho z titulu svojej „anti-umeleckosti“ mimo rámce medziludských vzťahov, rivality, tvrdej konkurencie, prípadne závisť a podobne. Keď cez túto optiku nazeráme na niektoré kontra-projekty – Kollerove *Anti-Happenings* (od 1965) reagujúce na *HAPPSOC I.* (Mlynárčik, Filko, Kostrová, 1965), Bartuszov a Popovičov apelatívny, na chodník nastriekaný text *Tretina ľudstva hladuje*, ktorým na výstave *Polymúzický priestor* reagovali na Mlynárčikom chystanú akciu *Sviatočné hody* (1970), detto na *Kondičné dni I.* (1971) od tej istej dvojice, ktoré tiež možno považovať opäť za reakciu na Mlynárčikove hedonistické slávnosti všeobecne, ďalej na kritické komentáre Júliusa Kollera k relevantnosti a obhájitelnosti *Bieleho priestoru v bielom priestore* (Filko, Laky, Zavarský, od 1974), ako aj na určitú koreláciu eko-krajinných postulátov Sikoru a Bartoša, priame textové komunikácie Bartoša a Havrillu, prípadne oveľa neskôr afinitu Kalného razítkovej tvorby na Fischerove a Jankovičove práce s počítačom – tak nám z toho vyplýva, že mnohé z nášho konceptualizmu bolo

dané konkrétnym umeleckým a medziludským postojom, angažovanou reakciou, alebo aspoň vecou priameho či tušeného dialógu medzi jednotlivými protagonistami, resp. odrazom ducha doby a nálady v umeleckom prostredí. Určitú permanentnú iniciačnú rolu tu zohrávala „iritujúca“ apoštolská postava Alexa Mlynárčika. Na jedných pôsobil integrujúco (Urbásek, Želibská, Adamčiak, spočiatku tiež Filko a mnohí ďalší), na viacerých spomedzi vyššie menovaných zas iritujúco, čím u nich vyvolával prirodzený vymedzujúci postoj, artikulovaný napr. antitézou. Takáto dvojpólovosť mala svoje dôvody. Jednak, ako vieme, v istom zmysle a priori sprevádza všetky skutočne výrazné osobnosti. Na druhej strane Mlynárčik reprezentoval spojnicu z uzavretej scény v socialistickej zóne smerom na Západ, a to okrem entuziazmu a ochoty k spolupráci vyvolávalo tiež rezervované až odmietavé reakcie k prípadnému nekritickému prijímaniu a preberaniu „hotových“ postulátov – v tomto prípade z francúzskeho *Nouveau realisme*.

Hoci Ďurček vstupuje do tejto situácie v neskoršom, podstatne menej príhodnom (a výhodnom) čase, aj jeho práce prezrádzajú neodmysliteľnú príslušnosť k svojmu prostrediu a k jeho predstaviteľom. Viac však reflektoval náladu (situáciu), než aby svojím dielom politicky „negoval“ konkrétne dielo od iného autora. Chcem tu preto naznačiť možné rozvinutie Štraussov artikulovaného pojmu „dialogickosti“, ktorý mi z tohto hľadiska pre určitú časť Ďurčekovho *oeuvre* pride ako najvýstižnejší. Ďurčekov prístup je totiž predovšetkým kultivovaným a empatickým dialógom, výzvou k uvažovaniu, k reakcii – v tomto spočíva aj princíp snaženia jeho medziludskej komunikácie (a azda tiež pedagogickej práce). Preto je možné oprávnene sa domnievať, že aj on sám vždy podobný dialóg vyhľadával a bol nielen jeho účastníkom (vysielateľom), ale i respondentom – ide mi teda o opačný prístup, než aký zvolila Hanáková vo svojom katalógovom texte, t.j. o „prihrávky“, ktoré Ďurček prijímal. Navyše, Ďurčekov dialogický prístup otvára priamu cestu k už naznačenej úvahe o *Bratislavskom konceptualizme* – ako k mestskej, t.j. ku komunitnej a preto medziludsky prepojenej, vo svojich prejavoch na jednej strane súdržnej, ale ako sa po novom ukazuje i polemizujúcej, vo výsledkoch často priznane či podprahovo antitetickéj povahe slovenského konceptuálneho umenia. Logiku zvolenej témy podčiarkuje aj patričnosť Hanákovkej textu: nemôžeme si nevšimáť blízku spojitosť Ďurčeka s Kollerom, doloženú množstvom spoluprác a tiež priamymi participáciami na známej sérii *U.F.O. - kultúrnych situácií*. Takže Kollerovmu vplyvu, bezpochyby *vice versa* (!), tu musíme prikladať osobitnú pozornosť aj napriek tomu, že sa ich spolupráce viažu skôr k mimomestskému prostrediu, t.j. tematicky sa jednému z parametrov tejto úvahy vymykajú.

b./

Ďurčkova tvorba je z veľkej väčšiny viazaná na mesto, no z hľadiska prístupu ho jeho introvertnosť až lyrickosť približuje tvorbe Michala Kerna⁶. Je to zaujímavý paradox, hovoriaci o mestskej krajine či „druhej prírode“ inak, než v restanyovskom zmysle sociálneho konštruktú. Ako dobre vieme, príroda u nás bola ako miesto land-artu od 70. rokov útočiskom pre tých, čo unikali, sikorovsky povedané, „z mesta von“. Mesto zas, v tomto zmysle príhodne,

vykazovalo určité známky prázdna, mentálnej (nie fyzickej!) vyľudnenosti a vykorenenosti⁷, čo dobre ilustrujú napríklad Ďurčekove prechádzky zo začiatku 80. rokov. Toto je do istej miery kontrastná pozícia oproti intelektuálnemu mestskému „boomu“ 60. rokov. Operovanie v rámci jeho útlmu po roku 1968, kedy na stagnáciu ľudia reagovali uzavretosťou (a ostrážitosťou) je parametrom, ktorý možno ako štýlovo originálnu dominantu pripísať predovšetkým Ďurčekovi a okrem neho situacionistom, ako bol napríklad epizódne Ján Budaj. V rámci tohto možno charakterizovať aj dialógy, ktoré autor vedie ako neinvazívne a tiché, v istom zmysle na hranici jednostrannosti⁸. Chcem tu v skratke predostrieť sedem kontaktných sond do nájdených dialógov, čím ukážem jednu z alternatív nazerania na možné odvolávky a väzby Ľubomíra Ďurčeka k tvorbe iných autorov slovenského konceptu bez toho, aby sme hovorili o citáciách, alebo odvodeninách. Snažím sa dokumentovať prepojenosť a inšpiratívnosť autorských programov v rámci neoficiálneho umenia, ktoré predstavovalo vlastný uzavretý svet v už i tak dosť uzavretej spoločnosti – a to so sebou nevyhnutne prinášalo aj iný (špecifický) prístup k vznikajúcim myšlienkam a ich autorskej intaktnosti (neporušiteľnosti).

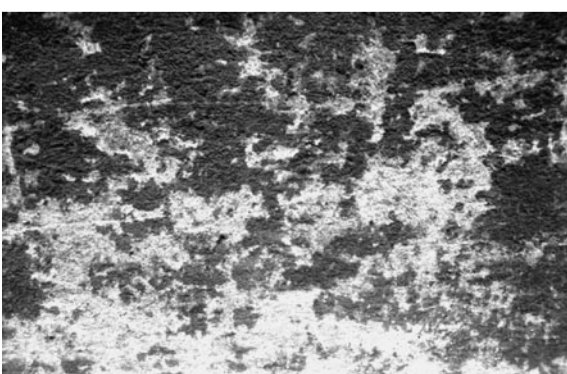
1.

O spoločnom kóde májových „podujatí“ som už publikoval krátky text⁹. Uvažoval som o tom, že viaceré Ďurčekove akcie¹⁰ sa konali v čase socialistických májových sviatkov, čo sú okrem iného dni totožné s dátumom konceptuálnej „iniciácie“ *HAPPSOC I.* v roku 1965 (Mlynárčik, Filko, Kostrová) – t.j. tieto datovania nemožno vnímať oddelene (resp. neprepojene), či dokonca ignorovať. Prirodzene, išlo o dni s výraznou historickou signifikanciou, preto boli ideálne pre každý subverzívny pokus – okamžite totiž hovorili jasnou politickou rečou – a je možné, že sa objavujú aj v tvorbe ďalších autorov, ktorých tu nespomínam. Kým však *HAPPSOC I.* hravo demaskoval štatistickú utópiu „šťastného socializmu“ (*Happy Socialism*¹¹), Ďurčekove máje sú o margináliách, veciach skrytých a štatisticky nepostrehnuteľných (ako napr. *Mechanické pohľady*, 1.V.1980). „Ďurčekove sebaangažujúce aktivity sú akoby prechádzaním medzi tieto „štatistiky“, vyplňaním medzier myšlienkami, pridaným dejom a intelektuálnym vkladom medzi ne. Medzery vecí a významov sú vôbec miesta, v ktorých sa Ďurček pohybuje najistšie – sponchyňovanie hodnoty videného, zneisťovanie konvenčných postupov, artikulovanie miery prípustného v rámci (napr. politicky) nežiadúcich významov – to je jeho štýl. Medzi riadkami slovenského konceptu našiel priestor pre svoj neinvazívny humor a iróniu a tiež určité vyckávanie na príhodnú situáciu.“¹² Aj samotná *Nežná krajina / Softland* (2.V.1990 – 1.V.1991), ktorá prístupom *ex post* zhmožňuje Kollerovu odpoveď novej móde happeningov *Pre 365* (3.VIII.1965 – 3.VIII.1966), odhaľuje svet momentiek z čias jednej z našich najväčších celospoločenských eufórií (možno povedať *happiness*). Tieto momentky však okrem premyslených záberov zaznamenávajú aj pomerne rozsiahlu sumu nepodstatných detailov, ktoré by z akéhokoľvek seriózneho dramaturgického rámca (konceptu alebo happeningu) v podaní väčšiny kolegov jednoducho vypadli ako zbytočné.



<< Ľubomír Ďurček: Fotografie 1977 – 1978. ČB fotografia
Foto: archív autora

Stano Filko, Zita Kostrová, Alex Mlynárčik: *Happsoc*
1. mája 1965, 9. mája 1965, Bratislava
Zdroj: P. Restany: *Inde*, Alex Mlynárčik, 1994, s. 29



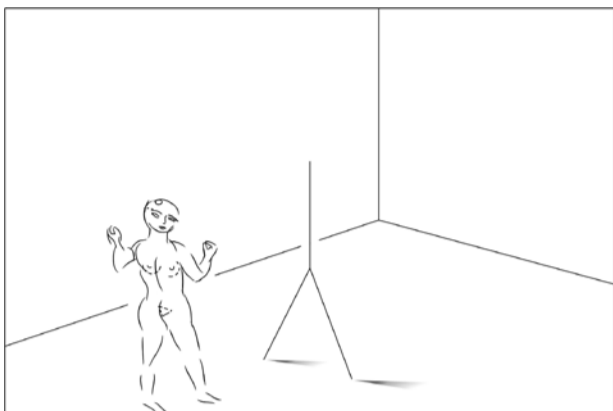
Ľubomír Ďurček: *Mechanické pohľady*
1. máj 1980, 10:00 – 11:00 h. Bratislava 1980
Súbor 28 digitalizovaných diapoziťívov so zvukom,
súčasť autorského softwaru; cca 3 min.
(2 predlohy – náhodný výber)
Foto: archív autora

2.

Havrillovo *Kútového muža* spomína vo svojom texte Hrabušický iba v súvislosti so „situačnosťou, prispôbitivosťou a odzvitnosťou ‘geometrickej figúry’“¹³ v niektorých performance v rámci spomínaného diela *Softland*. Splývajú

s priestorom, strácanie a vynáranie sa je Ďurčekovou stratégiou v množstve foto-akcií, okrem *Geometrického priestoru* (1975), fotografie *Bratislava* (1977 – 1978), či *Analytickej štúdií vzťahov. Človek, miesto, čas. Trhovisko* (1981).

A napríklad tiež v *Zátiší, tíšine* (1985) – ak už chceme vyzdvihnúť eklatantný príklad dokonca dvojitej korelácie s tvorbou Vladimíra Havrilla: menovite s *Kútovým mužom* (od konca 70. rokov) a zároveň s experimentálnym filmom *Lift* (1974).

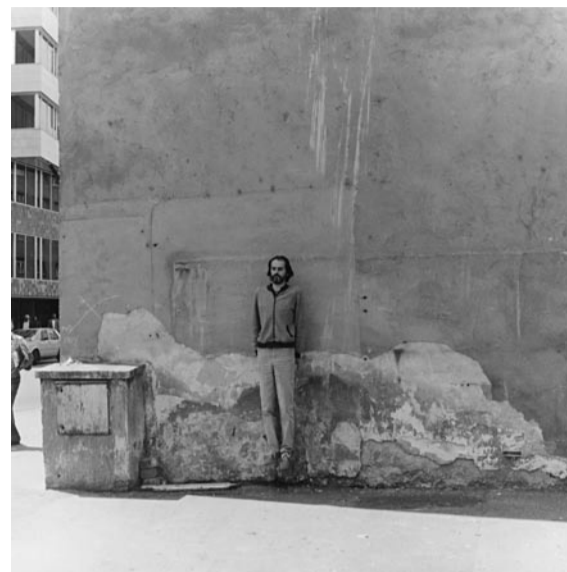


Vladimír Havrilla: *Kútový muž a priesvitné dievča*, 1997, Corel Draw. Foto: archív autora



Vladimír Havrilla: *Lift*, 1974, video. Foto: SNG Bratislava

Ľubomír Ďurček: *Zátišie, tíšina*, 1985. ČB fotografia. Foto: archív autora

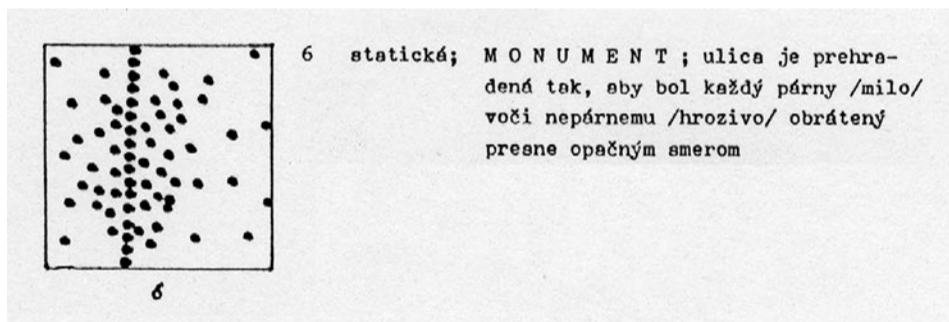
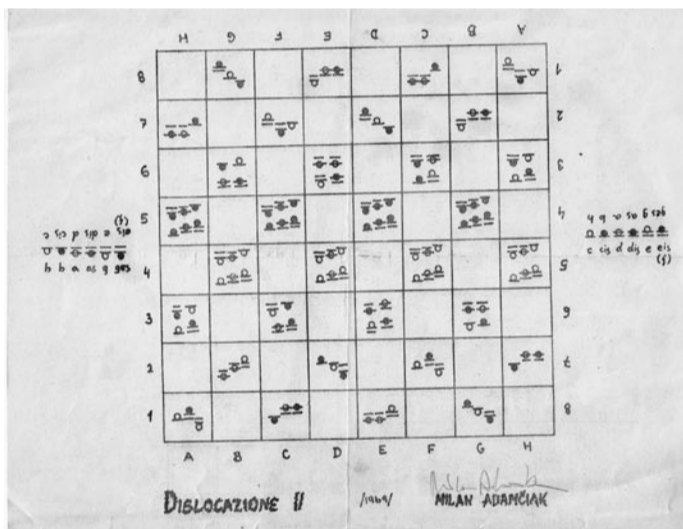


3.

Vieme, že Milan Adamčiak sám a v spolupráci s Robertom Cyprichom rozvíjal od konca 60. rokov typus vizuálnej partitúry, fungujúcej ako návod, resp. iniciačný náčrt k sledu improvizovanej činnosti. Adamčiak sám túto svoju tému nikdy nepolitizoval, maximom „mocenského“ prejavu bolo jeho kvázi dirigentské postavenie riadiace hry („hru“ v oboch významoch slova). Ďurčekova situacionistická akcia *Rezonancie* (1979) je brilantným vŕtiahnutím vizuálnej partitúry

do verejného sveta formou provokácie (vo svojej dobe). Hudobné nástroje tu nevystupovali, no prirodzený šum ulice možno považovať za zvukovú zložku tohto happeningu. Ak by sme ju vnímali ako určitú cageovskú parafrazu, umožní nám to vrátiť sa oblúkom späť k Adamčiakovi – spomeňme napríklad *Dislokácie II. počas III. seminára Novej hudby v Smoleniciach* (1970). V tomto zmysle sa ešte oplatí spomenúť *Nič*. Štruktúrally obraz písacieho

stroja (70. roky), rané Ďurčekovo dielo, ktoré (ešte aj štvorcovým formátom) pripomína o dekádu staršie Adamčiakove typorastre, lenže už značne prekonávajúce adamčiakovskú nevýtvárnosť a možno práve preto vždy prítomnú estetiku, smerom k absurdite či k odkazu na nemožnosť slobodného písania počas obdobia normalizácie.

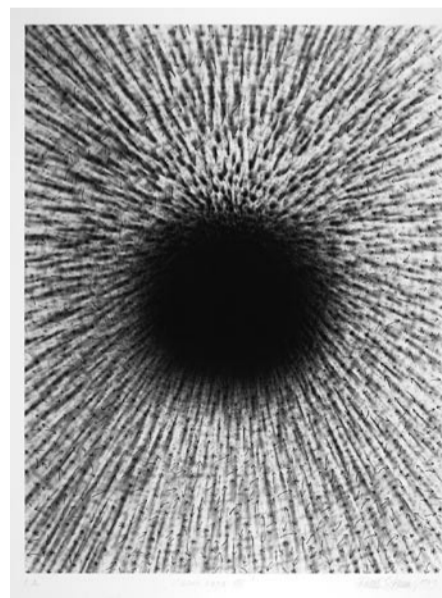
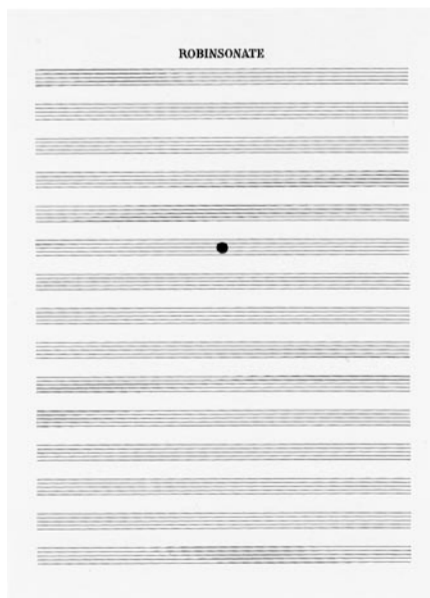


Ľubomír Ďurček: *Rezonancie*. 1979. Monument. Popíska k akcii. Foto: archív autora

Milan Adamčiak: *Dislocazione II* (slov. *Dislokácie II*), grafická partitúra, kresba na papieri, 1969. Premierová realizácia sa uskutočnila v na III. medzinárodných seminároch pre Novú hudbu v Smoleniciach (1970). Reprodukovaná partitúra bola vydaná Slovenským hudobným fondom (SHF) pri tejto príležitosti. Foto: archív a repro Michal Murin

4.

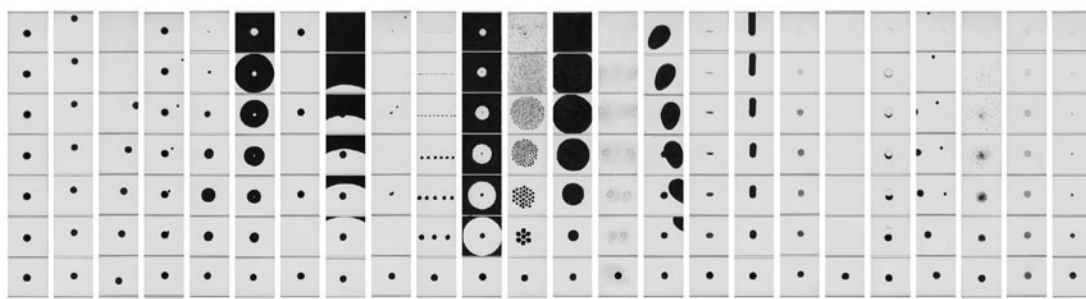
Aj séria *Bod* (1976) má blízko k vizuálnym partitúram, no skôr vo variante z dielne Dezidera Tótha. Ak vnímame Tóthov vzťah k partitúre ako redukciiu na čistý vizuálny zážitok, čo je v istom zmysle až opozíciou proti Adamčiakovmu muzikologicky fundovanému a zároveň v improvizácii nelimitovanému prístupu, potom je Ďurčekov postoj k Tóthovi v spomínanom diele *Bod* rozšírením jeho bytostne výtvarných a delikátnych tuší a koláží o latentne vedecký prístup, pod ktorý by sa pokojne mohol podpísať aj Rudolf Sikora (*čierne diery*), či Peter Bartoš (*prvodytky; nič, bod, posun*).



^ Rudolf Sikora: *Čierna diera XXI.*, 1979, offset na papieri E.A. Foto: archív Roman Fecik Gallery

^ < Monogramista T-D: *Robinsonate* z Cyklu *Partitúry*, 1976 – 1978. Kresba na papieri. Foto: archív autora

< Ľubomír Ďurček: *Bod*. 1976 – >. Kresba na papieri. Foto: archív autora

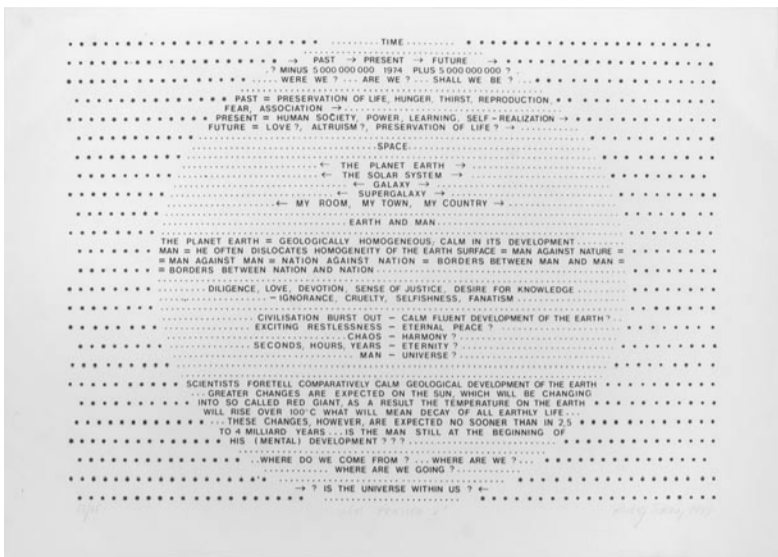


5.

Knižný prebal *Posolstvo II.* (1981) má ako koláž spájajúca v úryvkoch filozofickú, estetickú, poetickú a „apokalyptickú“ časť blízko k niektorým Filkovým deklaráciám od konca 60. rokov. Formálne zas svojím dizajnovým a zároveň – v zmysle tlačoviny z umeleckého hľadiska –

sekundárnym postavením revokuje známe proto-ekologicky ladené textové plagáty Rudolfa Sikoru (napr. *Čas... Priestor X*, 1974). Kontext Ďurčekových autorských kníh je samozrejme na míle vzdialený sikorovskej textovej (reálnej či utopickej) faktografickosti či „hustote“ – v tomto je tento

prebal výnimkou, pretože obvykle je pre Ďurčeka, ako pripomeniem v bode 7., charakteristické skôr odoberanie (redukcia¹⁴) než skladanie (zhromažďovanie).



Lubomír Ďurček:
Posolstvo II. (Univerzum),
I.- IV. 1981. Zadná strana
prebalu knihy.
Foto: archív autora

Rudolf Sikora:
Čas priestor X., 1974,
serigrafia 53/65.
Foto: archív Roman
Fecik Gallery

6.

Matéria drtiaca a ničiacia idey – doslovne v sochárskom prevedení – akoby až metafora hmoty, ktorá ničí koncept, je od polovice 70. rokov signatúrou mnohých prác Juraja Meliša. Môžeme nájsť minimálne tri práce, v ktorých aj Ďurček pracuje s deklarováním textu „IDEA“ (v prvých dvoch prípadoch kollerovskými kapitálkami): *IDEA* (1975), *Zo série Fotografie – Sběratel a IDEA* (1980) a *Idea* (1982; krátky film v spolupráci s Jarom Filipom). Melišove práce vznikajúce počas normalizácie vnímame ako mimo-riadne apelatívne, seriózne a vážne, dokonca existuje

(existovala) úvaha navrhnuť jednu takúto sochu za Pamätník obetiam komunizmu. Zároveň voči nim možno za značný kontrast považovať autorov neskorší bezpodmienečný príklon k humoru a tým princípom umeleckého dieľa, ktoré evokujú humorné pointy a radosť (spomeňme jeho výstavu *Kovadlina snov*¹⁵). Z tohto hľadiska je Ďurčekovo až subverzívne „zľahčenie“ prirameným rozbitím tých rovín páťosu, ktoré sú mu cudzie a ich nahradením preň typicky nenápadným dramatickým prístupom.



Juraj Meliš: *IDEA III.*, 1979 – 1982, serigrafia.
Foto: zbierka Oravskej galérie

Lubomír Ďurček: *Idea*, 1975, ČB fotografia.
Foto: archív autora

7.

Keďže sú tandémové akcie Koller – Ďurček zväčša viazané na prírodný rámec, ich reálne dialógy v rámci spoločných autorstiev, siahajúce až po krátku úvodnú účasť Ďurčeka v zoskupení *Nová vážnosť* s Petrom Rónaiom, sem akoby nepatria. Kollerove *Na aerodrome ZSSR*

(1978) však predstavujú zaujímavý súvis s Ďurčekovými *Fotografiami* (1976 – 1986) so skupinami jednotlivcov, ktorých tváre alebo postavy sú retušovaním vymazané a tým anonymizované. Kým Koller v citovanej koláži vyretušoval tváre totalitárnych politikov, Ďurček svoju pozor-

nosť zaciľil na neznámych. Neskôr, podobne ako Koller v sérii „koláží ako preparovaných tlačí“ cenzúroval celé texty či ich časti, mixoval ich názvy, čo je v niečom podobný typ zásahu do oficiálnej propagandy.



Július Koller: *Na aerodrome*
SSSR, 1978, koláž.
Foto: SNG Bratislava

Lubomír Ďurček:
Fotografie, 1976 – 1986,
ČB fotografia.
Foto: archív autora

c./
 Ku každému z uvedených príkladov by sa dal doplniť určitý komentár k typu dialógu, možné zovšeobecňujúce zastrešenie, či dielčí záver – napríklad o politizácii, ironizácii, či inom prístupe toho ktorého autora, čím sa dva podobné umelecké prístupy odlišujú alebo dopĺňajú. V tejto chvíli však chcem ponechať tieto náčrty bez hodnotení, ktoré obávam sa, by mohli vyznieť ako akési odhľadnia epigónstva – čo by bolo úplne proti pravidlám dialógov, o pochopenie a naznačenie ktorých mi ide. Druhým dôvodom tohto „otvoreného konca“ jednotlivých príkladov je fakt, že sa celkovo dotýkam len jedného minoritného segmentu Ďurčekovej tvorby. Ten síce môže mať vplyv na autorove priebežné uvažovanie a umelecký vývoj, no jeho najoriginálnejšie a najbrilantnejšie postulaty, ako napríklad cyklus *Áno/Nie*, diela tematizujúce pojem „pravda“ a ďalšie, sem nebolo možné zaradiť. Príspevky slovenského konceptuálneho umenia nevznikali ako komodita, a aj keď u nás vždy existoval určitý trh s umením, som si istý, že samotní konceptualisti iba veľmi hmlisto registrovali potenciálnu hodnotu svojich diel pre zbierkotvorné inštitúcie a jednotlivcov – to sa stalo realitou až po roku 2000. Už tento samotný fakt by postačil na zdôvodnenie otvorenejšieho vzájomného zdieľania prístupov v rámci tvorby vznikajúcej v neoficiálnej zóne umeleckej produkcie. Pre zdôraznenie komunitnej povahy tohto umeleckého prúdu si pomáham faktom, že konceptualizmus sa u nás rozvinul ako sociálny, mestský (prevažne bratislavský) fenomén so špecifickými typmi urbánnych, a teda tiež apriori kolektívnych inšpirácií. Dialóg (nielen) v takomto kontexte je vždy performatívna akcia. Je to otvorená komunikácia bez riadenia, bez vopred určených kauzálnych daností a znalostí konca ako výsledku (keďže sa nejedná o text drámy). Je všeobecne známe, že v rôznych rokoch sa rôzni autori stretávali, intenzívne diskutovali, spolupracovali, vymieňali si získané informácie, publikácie a podobne. V kapacitách tohto textu nie je možné a v tejto chvíli ani potrebné rekonštruovať takúto sieť, hoci by mohla vzniknúť zaujímavá mapa vzájomných interakcií, reakcií a nadväzností. V tejto chvíli postačí vedomie o existujúcich väzbách, ktoré generovali doložitelné i fiktívne súvislosti. Pritom, o oboch má zmysel uvažovať rovnocenne – o jedných pre historickú vernosť, o druhých pre možnosť ukazovať alternatívy čítania pre tých, ktorí z našej umeleckej scény poznajú, ako to už dnes (napríklad v zahraničí) býva, sotva jedno-dve mená.

Záverom by som sa rád vrátil k mojej úvahe v texte pre katalóg výstavy *Nulté roky*¹⁶. Napísal som v ňom, „že to, čo sa momentom prerušenia v roku 'nástupu normalizácie' 1972 odložilo – teda to, čo malo nasledovať – nebola priama nadväznosť, ako sa predpokladalo v 90. rokoch (napr. aj výstavným projektom 60/90¹⁷), ale skôr to bola nevyhnutná kritická polemická diskusia.“¹⁸ Ako som už naznačil vyššie, situácia po roku 1989 sa v tomto zmysle totiž niesla v znamení idealizácie vzťahov v rámci neoficiálneho umenia a narušili sa ju podarilo až spracovaním Kollerovej pozostalosti, v rámci ktorej sa vynorili rôzne animozity a kritické komentáre na margo iných (aj spriatelených) autorov. Ďurček nevstúpil na scénu v čase slobody a v pozitívnom slova zmysle módy nových tendencií – pomôžme si fikciou: keby sa bol býval zúčastnil *I. Otvoreného ateliéru*, bol by po Cyprihovi druhým najmladším účastníkom. To znamená, že jeho umeleckú dráhu už rámcovo potrestané prostredie, ktoré sa správalo uzavretejšie. Spomínam to preto, lebo uvažujem, ako by vlastne vyzerala tá *kritická polemická diskusia*, ktorej strojcovia, bezpochyby najnovšia umelecká vlna, by pocítovali potrebu vymedziť sa voči predchádzajúcej slávnej generácii tak, ako sa o desaťročie skôr distancovali autori *Bratislavských Konfrontácií* od povinného realizmu aj od *galandovcov*. Rovnako uvažujem o tom, či práve Ďurček náhodou nebol v istom zmysle prvým príkladom iného kritika daného stavu, než toho zaužívaného, ktorého existencia by bola závislá výhradne od politického diania (t.j. od faktu, či mu dovoľia verejne prezentovať). Typom umelca-kritika, ktorý už ako predzvesť postmodernity pracoval s existujúcou konceptuálnou tradíciou ako s jediným možným prameňom pre svoje úvahy a práce, ktoré chcel „neambiciózne“ ukotviť tu a nikde inde. (Patrí u nás medzi málo autorov, ktorí akoby nepomýšľali na to, ako a či svoje práce prezentovať v zahraničí. O jeho „dostredivosti“ a o tom, že ho to do „expandovaného sveta“ nikdy neľahalo, píše aj Petra Hanáková¹⁹.)

Rozuzlenie týchto otázok ešte potrebuje čas, dnes by sa pravdepodobne nieslo v rovine špekulácie. Vnútro-umelecká kritika, napríklad vo forme verejnej diskusie, o ktorej hovorím u nás reálne neprebehla ani v 70., ani v 90. rokoch – neprebehla v podstate dodnes. Ďurčekov prístup – striedanie vážneho s odľahčeným, jemné narážky a odkazy, ktoré som sa tu snažil načrtnúť – však vyvoláva príbuzné otázky: snažil sa o rozvinutie daných tém? doplnenie zamlčaných významov? nápravu / upresnenie /

nadstavbu významov? o polemiku s nimi? ak áno, tak akú? empatičejšiu, nekonfliktnú atp. Nie sú jeho dialógy vlastne náhradou za neuskutočniteľnú *kritickú polemickú diskusiu*, a nie sú zároveň nadstavbou stratégie antitézy, ktorú tak hojne používali viacerí konceptualisti 60. rokov?

Možno bude najlepšie uzavrieť tento text odkazom pro futuro – k ironikovi a rovnako majstrovi náznakov Petrovi Rónaiovi, ktorý tak isto vstupuje na scénu až po vrchole heroického obdobia 60. rokov, ktorý otvorene stavia svoju tvorbu na komplikovanej štruktúre odkazov, a ktorého práce tiež dodnes nikto nepostavil do jednotného logického systému. Prípadne tiež k o generáciu mladšiemu Stanovi Masárovi, ktorý sa bez akého-koľvek obalu hlási k základným premisám konceptualizmu – jeho úspešnosť dokazuje nielen efektívnosť zvolenej cesty, ale tiež vnútornú zaťažitosť a rezonanciu tohto umeleckého uvažovania u nás. Nie je náhoda, že Masárovým sprostredkovateľom vstupu do tohto sveta bol práve Ďurček.

Táto dvojica/trojica môže z určitého hľadiska byť prototypom postmoderne cítiacich a uvažujúcich autorov aj bez toho, aby sa snažili explicitne zaradiť do prúdu postmodernity, t.j. byť chápaní len v jeho rámci – čo je paradoxne, v našom prostredí dodnes nevyriešený rozpor vo veci samotnej. Tým by sa mohol aspoň čiastočne (externe) prekonať problém, ktorý som pomenoval v úvode ako „absenciú vízie o monografickom celku“ Ďurčekovej tvorby – totiž, že vlastne nejde o monografiu jednotlivca, ale hnutia (pokojne ho nazvime *Bratislavským Konceptualizmom*) s tichšími a hlasnejšími väzbami, monológmi a dialógmi, bez ktorých nemožno nielen celok, ale ani samostatne žiadneho z nich, v úplnosti pochopiť²⁰.

- Štrauss, T.: 1969-1989: Slovensko v časech všeobecnej stagnácie. Utajená korešpondencia II. Kalligram, 2011, s.172.
- Katalóg k výstave – Keratová, M. (zost.): Ľubomír Ďurček. Situačné modely komunikácie. SNG, Bratislava 2013.
- Príkladom môže byť výstava Filkových malieb z 80. rokov 20. storočia, ktorú pre Galériu Art Capital kurátorsky pripravila Nina Vrbanová ('80s in N.Y.C.). Sprievodný text v katalógu okrem kurátorky napísal Aurel Hrabušický.
- Hanáková, P.: Spolupráca Ďurček – Koller. In: Keratová, M. (zost.): Ľubomír Ďurček. Situačné modely komunikácie. SNG, Bratislava 2013, s.72.
- Táto dvojica reprezentuje československú scénu napr. vo výbere šiestich autorov zo Strednej Európy v novej knihe Kemp-Welch, K.: Antipolitics in Central European Art. I.B.Tauris, London 2014.
- Pre doplnenie súvislosti medzi tvorbou Kerna a Ďurčeka, ako aj pre ďalšie väzby a spoločné aktivity umelcov tohto okruhu pozri Hrabušický, A.: Umenie fantastického odhmotnenia. In: Slovenské vizuálne umenie 1970 – 1985. SNG, Bratislava 2002.
- Napr. socialistické umiestneny na opačný koniec štátu úmyselne relokovali duševne pracujúcich ľudí z ich domovských miest, aby pretrhli väzby tradícií.
- Mám na mysli private „výstavy“, kedy mal Ďurček vo zvyku svoje diela ukazovať okoloidúcim známym. Prenesene, k Ďurčekovmu „egocentризmu“, „exponujúcejmu iba vlastnú osobu ako predmet zobrazenia“ pozri komentár Tomáša Štrausa v kapitole *Umenie kontestácie a kontestácia umenia. (Poznámky k domácej scéne okolo roku 1979)*. In: Štrauss, T.: Slovenský variant moderny. Pallas 1992, s.127-128.
- Pozri <http://www.artdispecing.sk/?ID=226451>
- Napr.: fotografia z náróžia Amerického a Sovietskeho námestia ROH, 9. MÁJA 1987; ďalej situácia na lavičke „1. MÁJA 1987, PKO“, ďalej séria dekompozičných a zámerne banálnych situácií na 28 diapozitívov „Mechanické pohľady, 1. máj 1980, 10:00-11:00 hod.“, o ktorej možno povedať, že o desaťročie predznamenovala rozsiahlejší súbor 514 záberov „Nezná krajina / Sofland, 2.V.1990 – 1.V.1991“.
- Táto alternatíva dekódovania skratky HAPPSOC pravdepodobne odznela na viacerých miestach, ja si spomínam, že ju v niektorom zo svojich skorších textov navrhla Lucia Gregorová-Stachová.
- Gregor, R.: Ďurčekove situácie z čias májových sviatkov. <http://www.artdispecing.sk/?ID=226451>
- Hrabušický, A.: Medzičas Nežnej krajiny v Medzipriestore Ľubomíra Ďurčeka. In: Keratová, M. (zost.): Ľubomír Ďurček. Situačné modely komunikácie. Slovenská národná galéria, Bratislava 2013, s.91.
- Hanáková, P.: Spolupráca Ďurček – Koller. In: Keratová, M. (zost.): Ľubomír Ďurček. Situačné modely komunikácie. SNG, Bratislava 2013, s.68.
- Výstava *Juraj Meliš (Dielo 1967 – 2002) Kovadlina snov* prebehla v Slovenskej národnej galérii v roku 2002 v kurátorskej koncepcii Kataríny Bajcurovej.
- Gregor, R.: Autenticita, tradícia a postnárodná situácia. K vývinovým predpokladom slovenského výtvarného umenia „nultých rokov“. In: Pútišová-Sikorová, M. (zost.): *Nulté roky. Od Priestoru po Beskida. Slovenské výtvarné umenie 1999-2011 v štyroch kurátorských pohľadoch*. PGU, Žilina 2011, s. 101-127.
- IV. Výročná výstava SCCA, 1997. (Rôzne miesta na území Bratislavy.) Kurátorky Petra Hanáková, Alexandra Kusá.
- Tamže, s. 103
- Hanáková, P.: Spolupráca Ďurček – Koller. In: Keratová, M. (zost.): Ľubomír Ďurček. Situačné modely komunikácie. SNG, Bratislava 2013, s.66.
- Nepriamo tým pomenúvam problém, ktorý sa generuje veľkou módou a medzinárodným úspechom Júliusa Kollera, a totiž fakt, že sa koncentrovaním významu slovenského konceptualizmu do (kultu) jednej osoby skresľuje podiel (nielen spoločenských, ale i komunitných a ďalších) súvislostí na jeho umelecký vývoj a výkon.



Peter Rónai: Opačne fungujúce umenie, 1995. ČB fotografia. Foto: archív autora

Tiráž

Jazdec – Print nástenky o súčasnom výtvarnom dianí / Vydavateľ: Centrum vizuálneho umenia - CEVIUM, n.o. / Sídlo redakcie: Vajnorská 52, 831 04 Bratislava / Autor projektu, šéfredaktor: Richard Gregor
 Editorka printového vydania: Nina Vrbanová / Jazyková a vizuálna korektúra: Darina Šabová / Preklad: Katarína Búřilová / Grafická úprava: Stano Masár / Do čísla prispeli: Edit András, Richard Gregor, Ján Kralovič, Lenka Kukurová, Tomáš Pospiszył / Foto na titulnej strane: Dan Perjovschi: *Dream kill*, 2009. Perokresba. Zdroj: www.varad.ro. Ľubomír Ďurček: *Fotografie*, 1976 – 1986. ČB fotografia. Foto: archív autora / Vychádza pod č. 2/2014, ročník VI. / Tlač: ORMAN, s.r.o., Bratislava / ISSN 1338-077X / Číslo registrácie MK SR: EV 3896/09 / Kontakt: jazdec.redakcia@gmail.com / Web: www.artdispecing.sk / Tlač čísla finančne podporil Mgr. Sven Šovčík – poslanec Mestského zastupiteľstva Bratislava

