

**Univerzita Karlova**  
**Fakulta humanitních studií**



**Happening a podíl diváka na struktuře kolektivní  
akce**

**(na příkladě slovenské umělecké scény  
od 60. do 90. let)**

Bakalářská práce

Praha 2010

**Autorka:** Zuzana Jakalová

**Vedoucí práce:** Mgr. Aleš Svoboda

Prohlašuji, že jsem práci vypracoval/a samostatně s použitím uvedené literatury a souhlasím s jejím eventuálním zveřejněním v tištěné nebo elektronické podobě.

V Praze dne 25.6.2010

.....  
podpis

## Poděkování

Chtěla bych poděkovat vedoucímu této bakalářské práce, Mgr. Aleši Svobodovi, který v průběhu let trpělivě naslouchal mým myšlenkám, pochybnostem a úvahám (nejen) o umění, a který mi nedovolil utonout v moři teorie umění, ale naučil mě zdárně doplavat na druhý břeh.

Chci rovněž s láskou poděkovat svým rodičům, kteří jsou mi velkou oporou, důvěřují mi a dodávají mi sílu ve všech okamžicích mého života i studia.

V neposlední řadě patří poděkování mým přátelům, kteří byli oporou a sdíleli se mnou trápení při přemýšlení i psaní bakalářské práce.

1. Úvod.....	5
1.1. Zdroje: interpretace a úskalí.....	6
1.2. Hypotézy.....	8
2. Teoretická základna.....	9
2.1. Vymezení pojmů.....	9
2.1.1. Problémy s vymezením pojmů.....	9
2.1.2. Akční umění, alternativní umění.....	9
2.1.3. Happening: obecné problémy při úvahách o tématu.....	10
2.1.5. Kategorizace slovenské kolektivní akce.....	13
3. Kolektivní akce a happening na Slovensku a ve světě: historický kontext a předpoklady.....	14
3.1. Světový happening.....	14
3.2. Historický vývoj kolektivní akce na Slovensku.....	15
3.2.1. Exkurz: Situace slovenského výtvarného umění od 60. do 90. let.....	15
3.2.2. 1964 - 1968.....	18
3.2.3. 1969 – 1972.....	19
3.2.4. 1973 - 1985.....	20
3.2.5. 1986-1989.....	22
3.3. Specifika slovenské kolektivní akce.....	23
3.4. Kolektivní akce – Slovensko - svět.....	24
3.4.1. Autoři akce, jejich pozice a pohnutky k akčnímu projevu.....	24
3.4.2. Vlivy a inspirace.....	25
3.4.3. Prostředí a zázemí akce.....	26
3.4.4. Témata.....	27
4. Participace diváka ve slovenské kolektivní akci.....	28
4.1. Východiska.....	29
4.1.1. Interakce nebo participace?.....	29
4.1.2. Otevřené dílo, dílo jako hra a slavnost.....	30
4.2. Formy aktivní divácké participace ve slovenské kolektivní akci.....	32
4.2.1.1. Uzavřená (totální) akce.....	33
4.2.1.2. Otevřená akce.....	34
4.2.1.3. Uzavřená (totální) akce s otevřenými možnostmi.....	34
4.3. Příklady ze slovenské kolektivní akce.....	35
4.3.1. Divák a otevřená akce.....	35
4.3.2. Divák a uzavřená (totální) akce.....	36
4.3.2.1. Velká kolektivní akce.....	36
4.3.2.2. Pouliční akce.....	37
4.3.2.3. Divák a malá kolektivní akce : modelová situace.....	39
4.3.3. Uzavřená (totální) akce s otevřenými možnostmi.....	39
5. Závěr.....	41
6. Zdroje a použitá literatura.....	42
7. Obrazová příloha a seznam obrázků.....	44

# 1. Úvod

Cílem této práce je analyzovat kolektivní akce v slovenském výtvarném umění v době jejich největšího rozmachu, tzn. v letech 1965 – 1989. Na základě komparace se světovým a českým akčním uměním se pak snaží vytyčit její specifika. Druhá linie analýzy se týká participace diváka v různých variacích slovenské kolektivní akce, vzhledem k těmto specifickým.

Byla kolektivní akce legitimním uměleckým prostředkem, nebo jen záminkou pro setkávání a vyjádření odporu proti režimu pod rouškou umělecké aktivity? Čím se liší slovenská kolektivní akce od světového nebo českého happeningu, a je vůbec specifická? Pokud ano, jakým způsobem? Jaká je její hodnota v kontextu doby? Jaký význam měla v rámci slovenského alternativního, potažmo akčního umění? Jak jej ovlivnila synkreze s dalšími formami alternativního umění? Jaký je její charakter a jaké změny v ní proběhly za námi zkoumaných třicet let její existence na výtvarní scéně? Které momenty jsou pro kolektivní akci klíčové, a jak se měnily s transformující se kolektivní akcí? Jakou roli hrál v naší kolektivní akci divák, a jak do ní mohl vstupovat? Je kolektivní akce otevřeným dílem?

V první části textu se snažím vymezit si základní problémy při uvažování o dané problematice, vymezit si pole zkoumání, ujasnit terminologii.

V druhé části vytyčím specifika slovenské kolektivní akce. Naznačím základní dějinný vývoj a sled teoretických úvah o happeningu a kolektivní akci v našem prostředí. Budu komparovat hlavní styčné body i rozdíly domácího a světového hnutí. Protože mnoho otázek kolem slovenského happeningu a kolektivní akce se vztahuje na celou šíři akčních (nebo jiných alternativních uměleckých) aktivit probíhajících na Slovensku za socialismu, může se zdát druhá část na první pohled příliš obecná. Tato obecnost však není samoúčelná, ale uvádí kolektivní akci do širšího kontextu akčního projevu, bez kterého by její zhodnocení bezpochyby bylo neúplné. V konkrétních příkladech uvádím téměř výhradně kolektivní akce.

Ve třetí části se pokusím o vysvětlení pojmu otevřeného díla a uměleckého díla jako hry a slavnosti. Vymezím si základní kategorie slovenské kolektivní akce podle míry její otevřenosti. Na příkladech slovenské kolektivní akce budu poté ilustrovat nejtypičtější formy divácké participace ve slovenské kolektivní akci.

Vzhledem k tomu, že analyzované jevy se odehrávaly v přímé návaznosti na aktuální sociálně-politickou situaci, neobejde se tato práce bez reflexe zásahů politické moci do umělecké a kulturní svobody.

Protože tato práce není primárně analýzou světového happeningu, ani komparací světového a slovenského dění na umělecké scéně, pro uvedení do problematiky uvádím jenom stručnou kapitolu o jeho vývoji. Tam, kde považuji za vhodné konkretizovat specifika slovenské

kolektivní akce vůči světovému happeningu, uvádím příklady ze světa na daném místě textu. Druhá část této práce je snahou o analýzu jednotlivých subkategorií slovenské kolektivní akce a role diváka v ní. Není psychologickým rozbořem reakcí diváka, proto se nezaobírá psychologickými ani sociologickými teoriemi percepce a reakcí jednotlivce.

## 1.1. Zdroje: interpretace a úskalí

Značnou překážkou při psaní práce byla nedostupnost nebo existence poměrně malého množství primární literatury. Důvody jsou pro to dva.

Prvním důvodem je fakt, že mnoho z tehdy aktuálních tendencí akčního umění bylo soudobou kritikou reflektováno velice málo, nebo vůbec. Jeho reflexe ustupovala v 60. letech vyzdvihovanější tematice návratu avantgardy do slovenského výtvarného umění<sup>1</sup>, i když v druhé polovině 60. let se v uvolněné atmosféře rozvinuly polemiky ohledně nejnovějších tendencí, zejména v objektovém umění a malbě.<sup>2</sup> V letech 70. a 80. pak hodnocení akčního umění podléhalo značné cenzuře normalizačního režimu a pololegální nebo undergroundová kritika často věnovala více prostoru malbě a konceptuální tvorbě.<sup>3</sup> Problematice akčního umění na Slovensku se v době jeho vzniku věnovala jenom malá hrstka domácích kritiků (T. Štraus, R. Matuščík), několik teoretiků mu věnovalo pozornost v Čechách nebo v zahraničí (P. Restany, J. Chaloupecký, P. Rezek, J. Valoch, V. Zykmond).

Přesto pokusy o zhodnocení akční tvorby prostor dostaly, zejména v samizdatové literatuře. V roce 1966 vychází Chaloupeckého knížka „Umění dnes“, samizdatově vychází články Tomáše Štrause („Tri modelové situácie súčasných umeleckých hier“, „Umenie kontestácie a kontestácia umenia“, 1978 – 1979), texty Radislava Matuščíka („...predtým. Prekročenie hraníc 1964 – 1971“, 1972 – 1983). V této souvislosti jsou vzácné teoretické texty a manifesty samotných umělců, které jsou často zdrojem podrobných popisů jednotlivých akcí s autorským komentářem (A. Mlynářčík, Terény, R. Cyprich apod.).

---

1 „...avšak v 60. rokoch sa happeningy a performance teoreticky zhodnocovali len ojedinele, najmä ak to porovnáme napríklad s ohlasmi na tvorbu skupiny Mikuláša Galandu.“ Jančár, I.: *Happening a performance*. In: *Šestdesiate roky*, SNG, Bratislava, .... str. 233.

2 „Elementárna obrana moderného umenia, vyplývajúca z nutnosti obhajovať jeho právo na existenciu v kontexte stále platnej ideológie socialistického realizmu, bola vystriedaná kritickým reflektovaním situácie“. Geržová, J.: *Slovenské výtvarné umenie 1949 – 1989 z pohľadu dobovej literatúry*. Afad press. Bratislava 2006.

3 „Akčná tvorba (happening, event, performance), akčně-konceptuálny prejav a – prirodzene – ani environment a inštalácia (samostatne alebo v spojení s akciou) nemali miesto v normalizovaných slovenských a českých časopisoch ani v publikáciách o výtvarnom umení. Ani v pololegálnej a disentovej kritikej, historickej a teoretickej činnosti nemala táto tvorba dostatočné zastúpenie, lebo prevažujúca časť sa venovala konceptu alebo maliarskemu prejavu. Táto situácia súvisí predovšetkým s ochotou prevažnej väčšiny starších autorov i vtedajších absolventov dejín umenia venovať sa oficiálne proklamovanému programu „angažovanej tvorby“ a „socialistického realizmu“. Smutný odraz stavu nášho dejepisu moderného umenia a výtvarnej kritiky mohol byť zaznamenaný až v rámci „nežnej revolúcie.“ Matuščík, R.: Terén. *Alternatívne akčné zoskupenie 1982-1987*. SCCAN, Bratislava 2000.

Druhým, neméně závažným důvodem je fakt, že pokud je přeci jen možné dohledat odborné publikace, články, recenze nebo prohlášení k výstavám v dobové odborné literatuře, mnohé texty zejména z období normalizace, které se šířily formou samizdatů a nedočkaly se po revoluci nových vydání jsou často nedostupné, nebo jsou uloženy v soukromých sbírkách. V tomto ohledu se ukázala jako velmi nápomocná publikace Jany Geržové „Slovenské výtvarné umenie 1949 – 1989 z pohľadu dobovej literatúry“ s citacemi dobových teoretických textů i manifestů s průvodním textem autorky, zasazujícím je do sociokulturního kontextu.

Co se týče sekundární literatury, hodnotným zdrojem mapujícím slovenské výtvarné umění od 60. do 90. let se ukázala být edice Slovenské národní galerie se svými katalogy, i když většina daných publikací je spíše všeobecnou snahou o zachycení hlavních tendencí v kontextu dějin slovenského umění, než podrobnou studií. Výjimečnou prací je zde publikace Zory Rusinové „Umenie akcie“, která mapuje tendence a autory akčního projevu na Slovensku, a uvádí i některé původní texty mapující daný okruh uměleckých aktivit. Problematičtější je to s monografiemi autorů (monografie se dočkal např. Vladimír Popovič, Alex Mlynárčik, nebo aktuálně ke své retrospektivě Július Koller)<sup>4</sup>, které jsou spíše výjimkou, než pravidlem.

Poslední překážkou je nedostatek specializovaných monografií věnujících se dílčím problémům akčního umění. Ambicí této bakalářské práce je proto rozšířit právě tuto skupinu teoretických prací.

Považuji za nutné zastavit se ještě u interpretace textů. Protože mnozí teoretici akčního umění u nás byli přímými účastníky akcí a přáteli akčních umělců<sup>5</sup>, a protože jako kritici fungovali mimo oficiální scénu, jejich úvahy a kritiky jsou nezdědka subjektivně pozitivně nakloněny dění v neoficiálních uměleckých kruzích, což ostatně i oni sami přiznávají.<sup>6</sup> U jejich interpretace je proto nutné s touto náklonností počítat a k textům přistupovat s dostatečným odstupem.

Co se týče druhé části této práce, opírám se zejména o pojem otevřeného díla Umberta Eca a výklad uměleckého díla v podobě hry, slavnosti a symbolu od Hanse Georga Gadamera. K vysvětlení pojmů participace a interaktivity používám literaturu německých teoretiček interaktivního umění Söke Dinkla a Inke Arns.

---

4 Výstava „Vedecko-fantastická retrospektíva“, v Slovenské národní galerii od 23.dubna 2010 do 20. června 2010.

5 P. Restany a T. Štraus se zúčastňovali akcí A.Mlynárčika, J. Budaja nebo P. Bartoše, R. Matuščík např. Akcií skupiny BAHAMA nebo všech Terénů.

6 T. Štraus píše: „Väčšina publicistov...plachtí ako vie, a najmä ako fúkajú vetry. Sám som sa tejto „profesionalite“ vymkol (resp. bol som vymknutý), využívam preto svoje jediné privilégium: uvažovať a hovoriť o veciach tak, ako sa mne vidia a zdajú.“ In: Slovenský variant moderny. Bratislava, Pallas 1992.

R. Matuščík píše o niekoľik let pozdžji ve vyjádření k Terénu II- Zima 1982/1983 : „Tu chceme už len zdôrazniť, že sám fakt ich prezentácie (akcií, pozn.aut.) je výrazom ich pozitívneho hodnotenia zo strany autora tohto úvodného textu, ktorý, prirodzene, subjektívne diferencuje hodnotu jednotlivých počinov, ale zásadne ich víta v celom rozsahu“. In.: Matuščík, R.: *Terén. Alternatívne akčné zoskupenie 1982 – 1987*. SCANN, Slovensko 2000.

## **1.2. Hypotézy**

Tato práce rozebírá dvě základní témata. Prvním tématem je charakter a proměny kolektivní akce ve slovenském výtvarném umění od šedesátých do devadesátých let. Druhým tématem je různorodost slovenské kolektivní akce nazíraná prizmatem otevřeného uměleckého díla. Tato dvě témata jsou vzájemně propojené, i když každé vyžaduje osobité uchopení. Na základě těchto dvou analyzovaných linií jsem si formulovala dvě hypotézy.

První hypotézou je, že slovenská kolektivní akce se liší od světového happeningu, a že vykazuje jisté specifické črty, které ve světovém happeningu nenacházíme. To souvisí se specifickou situací poválečného výtvarného umění i se sociopolitickou situací, která měla významný dopad na slovenské akční umění. Na druhé straně tato specifika vycházejí z individuálních autorských programů. Tvrdím, že i když formální podoba slovenské kolektivní akce může být velmi blízká světovým polohám, kontexty, obsahy a významy jsou jiné.

Druhou zkoumanou hypotézou je, že na kolektivní akci můžeme nazírat z hlediska míry její otevřenosti (v souladu s výkladem otevřeného díla Umberta Eca a uměleckého díla jako hry a slavnosti v souladu s výkladem Hanse Georga Gadamera). Tato míra otevřenosti přímo určuje možnosti, průběh a charakter akce. Zároveň klade různé požadavky na diváka a určuje míru a povahu jeho reakcí v rámci ní.



## 2. Teoretická základna

### 2.1. Vymezení pojmů

#### 2.1.1. Problémy s vymezením pojmů

Při vymežování pojmů, které jsou klíčové pro tuto práci, je nutno brát v potaz mnoho faktorů. Jak jsem už naznačila výše, teoretická reflexe akční tvorby dlouho značně zaostávala. Teorie umění zpočátku o postihnutí rozdílů mezi jednotlivými formami akčního umění nijak zásadně neusilovala. Jak píše Zora Rusinová: „Dlho sa alternatíva jednoducho vnímala jako jednotný front, akékoľvek vnútorné členenie sa zdalo byť zbytočné a – vzhľadom na spoločného nepriateľa (režim, Z.J.) – aj malicherné.“<sup>7</sup>

Nezřídka však snaha o kategorizaci a přesné pojmenování jednotlivých děl naráží na problém, kdy dílo stojí na pomezí několika forem (např. konceptu, akce a environmentu) a jeho zařazení se zdá být umělé a svéúčelné. Mnozí umělci používali pro svou tvorbu několik médií a vymezení se striktně bránili.

I když si uvědomuji výše jmenovaná úskalí a limity, které takové vymežování má a mít může, považuji za nutné vyjasnit si, v jakých intencích budu jednotlivé pojmy používat.

#### 2.1.2. Akční umění, alternativní umění

Akčním uměním zde budu společně se Zorou Rusinovou chápat to umění, které

„sa od ostatných výtvarných prejavov líši tým, že za rozhodujúci pokladá proces ako taký, teda dianie samé. Prvoradé už nie je vytvorenie výtvarného diela v tradičnom slova zmysle, ale do popredia vystupuje priebeh deja, najmä fyzický úkon trvajúci v určitom čase.“<sup>8</sup>

Není-li uvedeno jinak, slovo akce používám ve významu „umělecká akce“.

Alternativní umění budu ve shodě s většinou slovenské teoretické literatury chápat jako umění, které tvořilo alternativu k oficiálnímu umění. Ve slovenském případě se zjednodušeně jedná o tendence akčního a konceptuálního umění, body-artu, land-artu, intermédií, ale i klasických disciplín, jako jsou malba nebo sochařství, které se projevovaly a vznikaly mimo oficiální

---

7 Rusinová, Z.: *Umenie akcie*. SNG. Bratislava 2001. str. 8.

8 Ibid., str. 7.

uměleckou scénu.

### 2.1.3. Happening: obecné problémy při úvahách o tématu

Slovenské akční umění je kapitolou dějin umění, kterému nebyla dlouhou dobu věnována taková pozornost, jako klasickým výtvarným disciplínám - sochařství, malířství nebo architektuře. To s sebou nese i nedostatečné rozlišení nuancí a rozdílů jednotlivých forem akčního umění na Slovensku, či nedostatečné teoretické zpracování jednotlivých dílčích témat.

V průběhu psaní mé práce jsem narazila na několik obecnějších problémů, které se týkají tématu, a je nutné brát je v úvahu.

Prvním z nich bylo určení si hranice mezi uměleckou kolektivní akcí a běžnými mimouměleckými kolektivními hrami. Pokud si aktivity happeningového typu kladou za podmínku či předpoklad otevření se životu a bližší vztah k němu, je namístě ptát se po hranicích běžných aktivit vycházejících ze života a aktivit, které mají umělecké jádro. Flexibilita hranic „tohle je ještě umění, tohle už ne“ se v tomto případě může stát účelovou: když je třeba, akce je uměním, když se to nehodí, uměním není. V kontextu těchto úvah by pak pod kolektivní akce happeningového charakteru mohly spadat například i politické manifestace, různé kolektivní aktivity běžného života apod., které sice nevznikly s uměleckým záměrem, ale v dodatečné interpretaci byly posunem významu za „uměleckou“ aktivitu označeny. Existuje zde nebezpečí autorské proklamace: „keď ja hovorím, že je to akcia, tak je to akcia“.<sup>9</sup> Autorská proklamace je však u happeningu někdy to jediné, co jej zasazuje do kontextu umění. Jak říká Morganová:

„Happening je totiž ve své podstatě velice přirozenou formou lidské skupinové činnosti a zábavy. Rozdíl mezi „happeningem“ v životě a happeningem uměleckým tkví často pouze v přítomnosti autorského záměru a uměleckého chtění jeho organizátora či iniciátora.“<sup>10</sup>

V tuto chvíli však vyvstává otázka hledání hranic umění samotného, která se nachází mimo prostor této práce

Druhým problémem byl výběr zdrojů a výběr akcí, které se staly předmětem zkoumání mojí práce. Pokoušela jsem se o zevrubné prostudování co největšího množství zdrojů tak, abych nevynechala pokud možno žádnou kolektivní akci, která se na Slovensku udála. Jádrem této práce je zkoumání transformace kolektivní akce od šedesátých do devadesátých let, a to jak formální, tak

---

<sup>9</sup> Ibid., str. 8.

<sup>10</sup> Ibid., str. 41.

obsahové. Snažila jsem se systematickým výzkumem vyhnout slepé uličce postmoderního eklekticismu v duchu hesla „vyberu si to, co se mi hodí“. Navzdory tomu je ale jisté, že akce, které nebyly dostatečně zdokumentované nebo popsány, případně se udály bez dokumentace a tudíž zmizely v čase, jsem nemohla relevantně zhodnotit. Tato práce navíc nechce být podrobným výčtem kolektivních akcí proběhnuvších na území Slovenska.

S tímto problémem je svázána i otázka toho, které z akcí pod toto téma spadají a které už ne. Vybrala jsem si však akce, které jsou ilustrativní pro jednotlivé měnící se tendence a domnívám se, že nejlépe charakterizují významové posuny v rámci slovenské kolektivní akce.

#### 2.1.4. Happening a kolektivní akce

Historicky první vymezení happeningu podává v roce 1958 Alan Kaprow ve svém článku „The Legacy of Jackson Pollock“:

„Happening je assembláž událostí, předváděná či vnímaná ve více časech a místech. Jeho materiální prostředí mohou být vytvářena buď uměle, anebo přebírána z toho, co je po ruce, eventuálně nepatrně pozměněna; také jeho aktivity mohou být vynalézány anebo zcela všední. Happening se na rozdíl od jevištní hry může přihodit v obchodním domě, za jízdy na silnici, pod kupou hadrů, v přítelově kuchyni, a to buď najednou, anebo postupně. Odehrává-li se postupně, může trvat déle než rok. Happening je prováděn na základě plánu, ale beze zkoušek, posluchačů, repríz. Je uměním, ale zdá se, že je blíže životu“<sup>11</sup>

Tato charakteristika sice rámcově sedí na nejranější newyorské happeningy, jak ale podotýká Robert Whitman, happening zdaleka nemusí probíhat v původní rigidní Kaprowovské struktuře s jasným scénářem a podle stanovených pravidel. Může se ve svém průběhu měnit, může probíhat i bez jasně daného plánu, může být souhrou improvizovaných dějů nebo ve svém průběhu může změnit organizátora.

„Kaprowova definice happeningu ... není obecnou definicí. ...Happening kupříkladu nemusí být vždy prováděn na základě plánu: a) Organizátor může plán nejen postupně měnit (takže nakonec nemusí mít nic společného s počáteční podobou), nebo v určitém okamžiku nahradit zcela novým plánem, ale i kombinovat s podněty účastníků až do krajních mezí, anebo vše náhle ponechat přirozenému průběhu. b) Happening také naopak může vzniknout spontánně a pak ho lze nanejvýš ovlivňovat a dovytvářet (přičemž tak může vzniknout plán najednou třeba v polovině události na základě předcházejícího děje). c) Předběžný plán není žádnou zárukou, že na jeho základě bude happening

---

11 In: Morganová, P.: *Akční umění*. Votobia. Olomouc 1999. str. 12.

proveden, neboť ve vývoji celé události (a to také hned na začátku nebo dokonce těsně před ním) mohou nastat nečekané změny a tak se stane, že původní plán pozbývá platnosti (je nutno ho opustit) a je třeba improvizovat. d) A koneckonců, v okamžiku, kdy se chopí role autora některý z účastníků, jsou všechny plány k ničemu a vše následující určuje nový organizátor.“<sup>12</sup>

Pro podobu slovenského happeningu má význam spíše tato rozšířená charakteristika.

Co se týče pojmosloví, slovenští ani čeští akční umělci slovo happening, až na výjimky, pro označení svých akcí téměř vůbec nepoužívali. Happeningové aktivity se v Československém prostředí nazývali demonstracemi, manifestacemi (M.Knížák), poctami, slavnostmi, festivaly, hrou, nebo jednoduše akcí. Pojem happening se objevuje v několika modifikacích, téměř zpravidla ale ne pro akční umění (kromě nejranějších happeningů), ale spíše pro konceptuální polohy (konceptuální apropiace Bratislavy HAPPSOC I. S. Filka a A.Mlynářčika, Anti-happening J.Kollera). Pro slovenské alternativní umění je navíc typická synkreze forem, a mnoho z akční tvorby, potažmo happeningů a kolektivních akcí tak stojí na pomezí konceptu, eventu, body-artových nebo land-artových aktivit.

Pro všechny tyto důvody používám pro happeningové aktivity vedle samotného pojmu happening i pojem kolektivní akce, který považuji v mnoha případech v slovenských podmínkách za vhodnější variantu. Jako klíčové prvky kolektivní akce pak chápu tyto okolnosti:

1. jedná se o aktivitu trvající v prostoru a čase
2. je zde přítomný autorský záměr
3. divák je aktivně zapojený do děje
4. jedná se o formu na pomezí umění a života.

Míra svobody zasahování diváka do děje se lišila podle typu akce a zejména podle nastavení autorského záměru.

U kolektivní akce musíme určit ještě jeden zásadní faktor. Kolektivní akce v našem vnímání je akcí happeningového typu, při které se na průběhu děje podílí více lidí, účastníků akce. Autorem zde může být i autorský kolektiv, stěžejní je ovšem zapojení „kolektivu“ do děje. Nejedná se zde tedy o performance<sup>13</sup> nebo jinou formu akčního umění, kde by sice byl autorem autorský kolektiv, ale kde by divák na sebe přijímal pasivní roli pozorovatele.

---

<sup>12</sup> Ibid., str. 13.

<sup>13</sup> Performance, na rozdíl od happeningu, nabírá individuálnější charakter, a mezi diváka a umělce (nebo kolektiv umělců) vkládá odstup. Divák je zde pasivním pozorovatelem děje vytvářeného umělcem. Performance je privátnější a intimnější, ne vždy proto vyžaduje přímého diváka, často stačí videokamera nebo fotoaparát na zaznamenání děje.

Důležité je si pro upřesnění některých kolektivních akcí, které se velice blíží divadelní produkci, určit rozdíl mezi divadlem a kolektivní akcí happeningového typu. I když obě můžou nabrat podobu sobě navzájem velmi blízkou, v divadle na sebe účastník (herec) bere divadelní roli, zatímco v happeningu účastník zůstává sám sebou, případně přijímá roli „obřadní“.<sup>14</sup>

### 2.1.5. Kategorizace slovenské kolektivní akce

Kategorizaci slovenské akce jako první podal Tomáš Štrauss ve své eseji „Tri modelové situácie súčasných umeleckých hier“.<sup>15</sup> Akce rozdělil následovně:

- A. Umění jako uzavřená (totální) akce (Mlynárčik)
- B. Umění jako otevřená akce (Želibská, Popovič, Koller, Bartoš)
- C. Akce s posunutým (jiným) smyslem (Bartoš, Koller, Popovič, Kern)

Jiné rozdělení slovenské akce uvádí Zora Rusinová. Člení ji na kolektivní akce a individuální akce, přičemž v obou kategoriích vytyčuje osobité typy akce. Cituji jenom členění kolektivní akce, které je relevantní pro tuto práci.

#### Kolektivní akce:

1. hravý happening kaprowovského typu (A. Mlynárčik, D. Tóth, V. Kordoš – M. Krén, V. Havrilla)
2. fluxusový happening s důrazem na hudební složku (M. Adamčiak a R. Cyprich)
3. happening jako hra s pravidly (J. Koller, M. Adamčiak, P. Meluzin)
4. happening jako rituál v přírodě (J. Želibská)
5. inscenovaná pouliční akce jako průzkum vztahu jedinec-společnost (J. Budaj a DSIP, L. Ďurček, M. Kern)
6. kolektivní happening vostellovského typu jako absurdní metafora a modelová situace (P. Meluzin a P.O.P.).<sup>16</sup>

---

14 Henri, A.: *Environments and Happenings*. Thames and Hudson, London 1974.

15 Štraus, T.: *Slovenský variant moderny*. Bratislava, Pallas 1992. str. 101-107.

16 Rusinová, Z.: *Umenie akcie*. SNG, Bratislava, 2001, str. 10.

### 3. Kolektivní akce a happening na Slovensku a ve světě: historický kontext a předpoklady.

#### 3.1. Světový happening

Happening se na umělecké scéně objevuje koncem 50. let. Inspirace happeningu sahají k avantgardám prvních dekád 20. století, zejména k dadaistickému divadlu, ruským a italským futuristům, expresionistickému filmu nebo surrealistické poezii a divadlu, ale i k akční malbě Jacksona Pollocka a myšlenkám informelu.

Prímým předchůdcem a učitelem mnohých pozdějších umělců věnujících se happeningu je John Cage. Ten experimentoval s formou děl a počítal s prvkem nepředvidatelnosti, nesequenčnosti a náhody. V tomto smyslu je přelomový večer organizovaný tímto hudebníkem na Black Mountain College v roce 1952.<sup>17</sup>

Prvním umělcem happeningu jako takového i otcem pojmu happening vůbec je Allan Kaprow. Původně malíř a tvůrce koláží začal postupně své koláže rozšiřovat do prostorové roviny (asambláže). Zmnožováním asambláží pak vznikaly interaktivní environmenty, ve kterých mohli diváci manipulovat s některými jejich částmi. Postupně však Kaprowovi přestaly environmenty stačit. Začal proto experimentovat s časoprostorovou formou. První happening, *18 happenings v 6 částech* z roku 1958 byl v podstatě jakýmsi environmentem rozšířeným o akce. Prostor Reubenovy galerie v New Yorku byl rozdělen do tří „pokojů“. V každém pokoji probíhalo představení. Diváci se podle písemných pokynů pohybovali mezi pokoji a představení sledovali. Kaprow se časem snažil zjednodušit strukturu happeningu a aktivněji zapojit diváky do děje. Ukázkou jeho pozdějšího happeningu může být *Fluids*. Společně s diváky v ulicích měst stavěl konstrukce z velkých ledových bloků, které pak nechal tát.

Mezi další významné autory raných newyorských happeningů patří Jim Dine, Claes Oldenburg nebo Robert Witman nebo Meredith Monková. Mnozí z nich se k happeningu dostali také odklonem od asambláží nebo interaktivních environmentů. Většina jejich happeningů měla ústřední postavu performeru a značně výtvarný charakter. Často byly tyto happeningy přesně naplánované, někdy složitě strukturované, nebo se děli na více místech najednou. Nejranější happeningy byly silně ukotveny v galeriích.

---

17

dála částečně mimo sedací část, a částečně v uličkách mezi ní. Cage pronesl z vrcholku žebříku přednášku přerušovanou tichem. Charles Olsen a M.C. Richards četli básně z jiného žebříku. David Tudor hrál na piáno, Robert Rauschenberg na gramofon na kliku. Merce Cunningham a další tanečníci se přemísťovali mezi prostory. Na každém sedadle byl prázdný šálek a na konec představení se do šálku nalila káva, bez ohledu na to, co se s ním předtím dělo (některé byly použity jako popelník). Nad hlavami visely jako falešný strop některé z Rauschenbergových raných bílých pláten.“ In. Henri, A.: *Happenings and Environments*. London, Thames and Hudson 1974. Str.88.

V Evropě se happening ubíral trochu jinou cestou. Mnohdy vystupoval z galerie do prostoru ulic, města, méně do přírody. Mezi nejvýznamnější autory patří německý autor Wolf Vostell. Ten sám svoje happeniny nazýval dekolážemi, ve kterých se snažil diváky ovlivňovat formou šoku nebo překvapení. Ukázkou jeho happeningu je *Nein – 9 décollagen*, ve kterém vozil diváky autobusem od jedné dekoláže - simulované události - ke druhé. Jeho happeniny často obsahovaly prvek destrukce. Charakter evropského akčního umění poznačil i Yves Klein svými *Antropometriemi*, tzn. akčními malbami tělem polítm barvou na plátno.

Vyhrocený pól happeningu se snahou o absolutní propojení umění a života nabízeli francouzští situacionisté. V jejich levicovém zápalu nabíraly happeniny radikálních ničivých podob, zejména v událostech roku 1968. V střední Evropě se happening rozvíjel v podmínkách tlaku ze strany režimu, přesto se však rozvíjel v mnoha zemích Východního bloku. V Polsku happeningové polohy zastupoval Tadeusz Kantor, v Maďarsku např. Imre Bak a v České republice Milan Knížák, Eugen Brikcius nebo Zorka Ságlová.

Vlivným hnutím, které poznačilo mnohé happeniny je i mezinárodní hnutí Fluxus. Spíš než o jednoznačně vymezitelné seskupení se jedná o jednotlivé umělce s podobným uvažováním. Mnoho fluxových umělců nevycházelo z interaktivních environmentů nebo asambláží, jak to bylo v případě happeningů, ale spíše se přímo inspirovalo Johnem Cageem. Pro Fluxus je charakteristická intermedialita (propojování jednotlivých médií: vizuální, hudební a performativní složky), nepevnost struktury a neosobnost díla. Témata byly vrámci Fluxu často zpracované s dávkou humoru a ironické hravosti, nebo naopak velmi „nudně“: děje akcí se nezdálo pokoušely o to, aby nesplnily konvenční očekávání diváků. Mnoho umělců, které dnes chápeme jako součást hnutí Fluxu, sehrálo významnou inovátorskou a průkopnickou roli v trendech současného umění (Nam June Paik v robotice a videoartu, Dick Higgins v multimédiích apod.). Poznačeny Fluxem jsou mimo jiné i akce barda českého happeningu Milana Knížáka. Významným reprezentantem akčních poloh ve světě je i japonská skupina Gutai, i když její příspěvky jsou spíše performancemi než happeniny.

Od pozdějších 70. let byly happeniny ve světě nahrazovány spíše individuálními performancemi nebo krátkými etudami – eventy. V současnosti se happeningový odkaz udržuje spíše v mimouměleckém prostředí.

## **3.2. Historický vývoj kolektivní akce na Slovensku**

### **3.2.1. Exkurz: Situace slovenského výtvarného umění od 60. do 90. let**

Výtvarné umění na Slovensku silně poznamenala diskontinuita s tradicí meziválečné avantgardy způsobená Druhou světovou válkou a zejména politickými pohyby po roce 1948. Neexistovala tu jako na Západě kontinuita s dada, surrealismem nebo futurismem, které v sobě nesly zárodky umění akce. Snahy o obnovu avantgardní tradice a o navázání na její odkaz se začínají pořádně probouzet až koncem 50. a začátkem 60. let zejména v malbě a sochařství.<sup>18</sup> V polovině 60. let pak díky dematerializaci objektu, průniku časoprostorové roviny do výtvarného umění a redukci malířského gesta na znak vstupují na scénu i experimentálnější polohy budující půdu pro akční umění.<sup>19</sup> Situaci počátku 60. let i aktuální stav umění té doby výstižně popsala Zora Rusinová:

„Zatiaľ čo vo svete sa umenie vyvíja akoby zdanlivo nezávisle na týchto pohyboch (celosvetové politické situáci, pozn.aut.) a dejú sa v ňom zásadné imanentné zlomy, ako je vystriedanie abstrakcie novou figuráciou, u nás sa informel ešte len ujíma a spolu s výtvarným odkazom európskych avantgárd predstavuje podozrivú zbraň nepriateľov komunizmu, potencionálne nebezpečenstvo ideologickej diverzie, ohrozenie hegemonie jedinej názorovej platformy, všetko rozožierajúci bacil subjektivismu.“<sup>20</sup>

Přerušovaný vývoj umění způsobil, že v době nástupu akce neexistovaly (tak jako na Západě) na univerzitní půdě ani v galerijních prostorách podmínky pro experiment. Navázat na avantgardu, nebo „dohnat“ vývoj Západu se nedařilo i kvůli kulturní politice státu<sup>21</sup>. V uvolněné atmosféře 60. let bylo umožněno projevit se novým tendencím v objektovém umění, malbě a sochařství a do umění se vrátily některé avantgardní myšlenky. Vznikala první konceptuální a akční díla. Pořádaly se, i když v různé kvalitě, výstavy „mladého“ slovenského umění doma i v zahraničí<sup>22</sup> a na poli teorie a kritiky umění se objevovaly polemiky ohledně vývoje umění i kritiky samotné.

---

18 Skupina Mikuláše Galandu, tzv. Nástup 1957 a Nástup 1961 nebo volné sdružení se zaměřením na nefigurativní tvorbu Konfrontácie.

19 „Nefiguratívne polohy prerastajú v živelný gestický informel, konfrontujú sa lettrizmom, dominanciou znaku, racionálnosťou konštrukcie, seriálovosťou, reprodučnými technikami, stopou odtlačku, ale i hľadáním archetypu a obracajú umelca späť k od spontánneho aktu a rýdzej výtvarnosti k hre a hľadaniu významov, prípadne k popretiu takých subjektívnych insígnií tvorcu, akým je maliarsky rukopis. Nájdené drobné predmety sa stretajú v obraze v nových, sčasti náhodných – sčasti vďaka zámernej estetizácii tvorcu – hľadaných súvislostiach v zmysle combine painting (Vladimír Popovič, Július Koller, Michal Studený). Tu niekde ležia medzníky toho, čo Radislav Matuščík definoval ako „prekračovanie hraníc“. Obraz sa stáva reliéfom, neskôr prerastá svoju dvojrozmernú dimenziu, prostredníctvom asambláže až do polôh trojrozmerného objektu (Milan Čunderlík, Jaroslav Kočiš, Jozef Jankovič), opúšťa svoje rozmery a preniká do inej formy časopriestoru, stáva sa zenovým posolstvom, procesom, ktorý možno ukončiť dakedy v budúcnosti (Peter Bartoš).“ Rusinová, Z. : 60. roky v slovenskom výtvarnom umení, In.:52. *Bulletin Moravské galerie v Brně*, MG, Brno, 1996, str. 202.

20 Ibid., str. 197.

21 V roce 1948 Sjezd národní kultury v Praze vytyčuje sjednocování kulturní politiky s ideologií socialismu, roku 1949 je na IX. Sjezde KSČ usneseno, že jedinou přípustnou uměleckou metodou je socialistický realismus.

22 Např. Výstava Současné slovenské výtvarné umění v Jizdárně Pražského hradu (1963), Bienále mladého umění Danuvius '68, čistě slovenská účast na XXXIV. Bienále v Benátkách (1968).



Neúspěch Pražského jara sice přímo ohrozil některé výstavní aktivity (Bienále mladých Danuvius '68), avšak umělecká tvorba i výstavní činnost zůstávají až do roku 1972 ještě značně bohaté. Začátkem 70. let je ještě progresivní slovenské umění prezentováno na několika výstavách na Západě,<sup>23</sup> jsou to však většinou na dlouhou dobu poslední možnosti zahraniční prezentace.

Normalizace zasáhla do kulturního života země. Zpřísnila se kontrola a dohled, tříbily se charakteristiky oficiálního umění, začaly represe proti umělcům, teoretikům a kurátorům aktivním v 60. letech. Bylo zorganizováno několik výstav angažovaného umění, na kterých však participovali i umělci, kteří jsou standardně spojováni s liberálním uměním 60. let.<sup>24</sup>

Vedle státem podporované umělecké tvorby se v této době na neoficiální umělecké scéně jako protipól oficiálních estetických dogmat, ale i jako individuální autorský program, rozvíjí akce. Ta se od velkých kolektivních akcí slavnostního charakteru po omezení normalizací stahuje k malým skupinovým akcím a intimnímu výrazu performance. Zároveň se v těsném kontaktu i průniku s akcí rozvíjejí konceptuální východiska. Snahy o udržení si umělecké autonomie alternativní výtvarné umění výstižně deklaruje v 1. otevřeném ateliéru (1970).<sup>25</sup>

Průběh 70. let je silně poznačený zhoršujícími se perzekucemi umělců z okruhu alternativní kultury. Situace se vyhroutil zejména po sepsání a uveřejnění Charty 77 a vystavení Alba '76, souboru grafik neoficiálních výtvarníků. Alternativní umění si jenom těžko hledalo cestičky pro vlastní prezentace. Většinou se odehrávalo formou neoficiálních „bytových“ nebo „ateliérových“ výstav. Akční umění bylo koncem 70. let charakteristické dvěma póly: intimními body-artovými, land-artovými nebo performativními polohami či malými skupinovými akcemi, které se postupně prolévají do experimentů a modelových situací raných 80.let, a veřejnými pouličními kolektivními akcemi mísícími prvky sociálního průzkumu a snahu o katarzi jednotlivce.

V polovině 80. let v slovenském výtvarném umění nastupuje nová generace umělců, zejména silná je malba inspirovaná italskou transavantgardou a Neue Wilde. Tato skupina odmítá jak angažované umění, tak postupy a principy dosavadního alternativního umění. V akčním umění se na jedné straně objevují nové polohy performance, pohybového divadla a nového tance, na straně druhé v předrevolučním období bují politicky motivované happeningy s uměleckými přesahy. Za završení 80. let a za vstupní bránu do let 90., ale i za završení velké éry akčního umění u nás se dá považovat výstava Suterén<sup>26</sup>.

---

23 Napr. Objektoví umělci Milan Dobeš, Miloš Urbásek a Milan Jakabič reprezentují Slovensko na X. Bienále Sao Paolo.

24 „Pluralitné zastúpenie umelcov na 1. výstave angažovanej tvorby v roku 1972 dokumentuje skutočnosť, že polarizácia umeleckej scény na oficiálnu a neoficiálnu nemala povahu radikálneho rezu, ale dlhodobšieho procesu.“ In: Geržová, J.:*Slovenské výtvarné umenie 1949 – 1989 z pohľadu dobovej literatúry*. Afad press. Bratislava 2006. str. 221.

25 Souborná výstava v domě umělce Rudolfa Sikory. Participovala na ní většina významných představitelů alternativního umění a spojila se zde nová i stará generace.

26 Výstava Suterén se konala v dubnu 1989 v Bratislavě, a byla to soukromá iniciativa výtvarníků J.Želibské,M.

### 3.2.2. 1964 - 1968

Toto období je pro naši kolektivní akci dobou předchůdců a prvních krůčků. Jako první vlašťovky vznikají interaktivní environmenty, ve kterých divák sehrává důležitou roli, pohybuje jejich částmi (S.Filko) nebo nechává po sobě písemný záznam (M. Urbásek, A. Mlynářčík) apod. Mnoho autorů se podobně jako ve světě od tvorby interaktivních happeningů dostává jejich posouváním do časoprostorové roviny k vytváření akcí nebo happeningů (S.Filko, J.Želibská, A.Mlynářčík).

Mnohá raná díla v sobě nesou dávku konceptuálního myšlení. V roce 1965 vyhláší Július Koller svůj *Antihappening*, ve kterém odmítá teatrální složku happeningu. V tom samém roce realizuje Peter Bartoš akci s jasně konceptuálními konotacemi – *Rozdávanie*. Všetchna svá raná díla rozdává svým bývalým spolužákům, aby mohl začít „s čistým stolem“. Stano Filo a Alex Mlynářčík v roce 1965 deklarují akčně-konceptuální apropiaci Bratislavy ve svém *HAPPSOC I*. Vladimír Popovič v tom samém roce s přáteli vypouští na Dunaj velký papírový parník v akci *Púšťanie lodičky*.

Za první happeningy na Slovensku se pokladají *Happening pod Bratislavským hradom* (1966) J. Šťastného<sup>27</sup> a *Happening na Rybnom námestí*, který ostal bez dokumentace.<sup>28</sup> Oba tyto happeningy však pro směřování pozdější kolektivní akce nemají až tak určující význam.

V druhé polovině 60. let začíná od akčních environmentů s přímým zapojením diváka přecházet ke kolektivní akci Alex Mlynářčík. Mlynářčík, ovlivněn Novým realizmem a studentskými revoltami roku 1968 si osvojil zejména dvě hlavní myšlenky teoretika Nového realizmu P. Restanyho: „privlastnenie reality a reakciu publika“.<sup>29</sup> V roce 1966 realizuje Mlynářčík akci *II. Permanentné manifestácie (Pocty) Pre mužov*. Do veřejných toalet v Bratislavě umístil 7 zrcadel, které nápisy proměnil na pocty. Pozvaní zde mohli psacími potřebami pomalovat stěny pisoáru a zapsat své reakce do připravené knihy. Tato akce naznačila některé trendy, které se staly příznačnými pro Mlynářčíkovy (ale nejenom jeho) pozdější kolektivní akce (třeba motiv apropiace či pocty, humor, vyvazování se ze sfér „vysokého“ umění, apod.) I další jeho rané kolektivní akce jemně recesistickým tónem ilustrují základní směřování jeho myšlení. Jedná se o hravé, extrovertní a optimistické akce deklarující radost ze života (*Trenie*, 1969, *Flirt Mademoiselle Pogany*, 1969, *Bonjour Monsieur Courbet*, 1969). Nejdůležitějším příspěvkem ke kolektivní akci je však Mlynářčíkova představa spolupráce diváka, která vrcholí v jeho myšlence teamworku.

---

Adamčiaka, J.Kollera, P.Meluzina, P.Rónaia, M.Pagáča, V.Oravca a M.Kréna v spolupráci s kritikem R.Matušítkem.

27 Účastníci zde zdobili zdi relikty předmětů, k činnosti byli vyzýváni kartičkami.

28 Účastníci zde malovali a kreslili na papíry na zemi.

29 Restany, P.: *Inde. Alex Mlynářčík*. SNG Bratislava, 1995.

### 3.2.3. 1969 – 1972

Začátek 70. let je ve Slovenském umění dobou velkých kolektivních akcí, které jsou mimo jiné organizovány ve snaze uniknout utužujícímu se režimu do chvil společného jásání a vytrhnutí se tíživé realitě. Obecně je však toto období charakteristické růzností akčních aktivit a profilováním jednotlivých autorů, ale i postupným zostřováním politického dohledu nad uměním.

Nejvýraznějším iniciátorem velkých kolektivních akcí byl v tomto období Alex Mlynárčik. Ve svých velkolepých akcích s mezinárodní účastí kladl důraz na „nevázané kolektivní veselí, užívání si života“<sup>30</sup> (*Juniáles, Sváteční hody*, 1970). Jeho představa o umění, které promění společnost, je značně avantgardní, ale do slovenské kolektivní akce vnáší radostný rozměr. Mlynárčik často spolupracoval s dalšími umělci, kteří pro jeho kolektivní akce vytvářeli různé artefakty (*Memoriál Edgara Degasa*, 1971) a ve velkém množství jeho akcí zaznívá polemika s minulým uměním, v jemu typické formě „hommages“, neboli „poct“ (*Festival snehu*, 1970, *Memoriál Edgara Degasa, Deň radosti. Keby všetky vlaky sveta...* 1971).

Velkolepé akce *Deň radosti. Keby všetky vlaky sveta...* se zúčastnilo mnoho umělců a téměř 300 lidí<sup>31</sup>. Inspirovala se poslední cestou vlaku Gondkuľak. Akce probíhala podle dopředu připraveného libreta. Všichni účastníci nastoupili do výtvarně poupraveného vlaku a vezli se za děje probíhajících akcí. Jednotlivé zastávky nesly jména participujících umělců. Z participujících umělců měl každý na starosti jistou část akce (např. M. Adamčiak odehrál koncert, Milan Dobeš vyzdobil lokomotivu atd.). V roce 1972 realizuje Mlynárčik akci *Evina svadba*. Reálný sňatek dvou mladých lidí proměňuje na poctu obrazu Ľudovíta Fullu, živohru o několika dějstvích. Časově strukturovaná akce pracuje s lidovou tradicí a obyčejí, je událostí skutečného života, na které je „nastavěná“ umělecká událost.

Jana Želibská realizuje v roce 1970 nad Dolnými Orešanmi akci *Snúbenie jari*, kolektivní akci v spolupráci s dalšími umělci. Akce měla sexuální a rituální podtexty, byla návratem k přírodě, oslavovala akt zrodu, plodnosti a jako výrazový prostředek používala mýtický rituál. Rituální povaha happeningu a přírodní symbolika zaznamenávala v našem prostředí jednu z aktuálních poloh akčního umění ve světě, kdy se umělci začali vracet k přírodě jako k prazdroji podnětů. Jak říká Rusinová: „mýtus nastúpil namiesto zničeného avantgardného sna“.<sup>32</sup> S úzkým kontaktem s přírodou a s odkazem na mýtické prvky a prastarou symboliku se setkáváme u Želibské i v jejích pozdějších, intimnějších a individuálnějších pracích.

30 Rusinová, Z.: *Umenie akcie*. SNG Bratislava 2001. str. 42.

31 Restany, P.: *Inde. Alex Mlynárčik*. SNG Bratislava, 1995.

32 Rusinová, Z.: *Umenie akcie*. SNG Bratislava 2001. str. 42.

Subtilnější akce soustředěné kolem procesuálnosti dějů a práce se substancí materiálu vytvářel Peter Bartoš. V jeho kolektivní akci *Činnosť v piesku a blate* z roku 1970 se skupinka účastníků přeplavila na bratislavský Dunajský ostrov, kde paralelně ke zkoumání struktury malby jako děje zkoumala struktury přírodních hmot. Motiv fyzického poznávání a práce s přírodní substancí se nicméně promítá spíše do intimních performancí než do kolektivní akce. Úzce spjatá s přírodní problematikou je však ekologická tematika, kterou se v roce 1971 inspirovala kolektivní akce Dezidera Tótha *Športový rybolov*, ve které k udicím rozdával háčky upečené z těsta.<sup>33</sup>

Z mladší generace se osobitou formou hudebních kolektivních akcí inspirovaných experimentální hudbou Johna Cage a hnutím Fluxus představují Robert Cyprich (*Čas slnka*, 1969) a Milan Adamčiak (*Dislokácia II* a *Vodná hudba*, 1970). Ve *Vodní hudbě* odehráli koncert v šatně plovárny, ale zejména na dně bazénu. Cyprich s Adamčiakem se účastní i mnohých akcí A.Mlynárčika či J.Želibskej, např. v kolektivní vánoční akce *Gaudium et Pax*, ve které oslavili Vánoce ve volné přírodě. Krom mnoha dalších je zajímavá společná akce Cypricha a Mlynárčika *Zahrady rozjímání*, ve které na počest 10. výročí Nového realismu vyzvali veřejnost plakátem k společnému čištění ulic.

Z vod konceptuálního umění do polohy akce vstoupil akcí *Pingpongový klub J+K* v roce 1970 Július Koller. V Galerii mladých umístil pingpongový stůl a kromě své přítelkyně vyzýval i diváky, aby si s ním zahráli. Tato akce byla součástí jeho dlouhodobé koncepce *U.F.O: Univezálně-kulturních Futurologických Operací*, která byla deklarácí jeho konceptuálního posunu života do umění.

### 3.2.4. 1973 - 1985

S jistou dávkou zobecnění lze říci, že v období do konce 70. let zažívá kolektivní akce útlum. To, co se v literatuře označuje jako historický zlom, kdy „kolektivní“ šedesátá léta nahradila „individuální“ léta sedmdesátá<sup>34</sup>, se na Slovensku setkává se specifickou politickou situací normalizace. V akčním umění se podobně jako ve světě prohlubují konceptuální východiska a množí se individuální performance. Kolektivní akce se kvůli tomuto sklonu k individualizaci, ale i kvůli perzekuci akčních umělců, stahují do ústraní. Nabírají civilnějších a nenápadnějších podob. Malé kolektivní akce se často odehrávají jen v kruhu nejbližších přátel nebo prověřených lidí. Malé akce začínají být po normalizačním roce 1972 dominantní formou vůči velkým slavnostem Mlynárčikovského typu. Na druhé straně se ale objevuje nový druh akce, veřejná pouliční akce.

---

33 Ibid., str. 102.

34 Morganová, P.: „České akční umění/Problémy s pojmy.“ In: Rusinová, Z., Mrenicová, L. eds.: *Na križovatke kultúr? Stredná Európa a umenie 20. storočia*. SNG Bratislava. 2002. str. 123.

Kolektivní akce se v tomto období posouvá nejen formálně, ale i tematicky. Od euforických poloh a avantgardní touhy po přerodu společnosti skrze umění přechází k temnějším polohám, modelovým situacím, je výzkumným prostorem, absurdní metaforizovanou parodií totalitní reality. V 80. letech tedy nastává „renesance“ kolektivní akce „už nie ako idylickej hry a slávnosti, ale skôr spoločne zdieľanej vymedzenej situácie.“<sup>35</sup>

Veřejné pouliční akce konce 70. let jsou charakteristické tím, že nejsou nutně doménou studovaných umělců, nebo lidí z výtvarného prostředí, ale vychází i z divadelního zázemí. Výraznou osobností je Ján Budaj se svou Dočasnou společností intenzivního prožívání, který realizuje své veřejné akce zhruba od roku 1978. Ve veřejných prostranstvích inscenuje pouliční akce na základě socio-psychologických zkoumání konformního chování (*Týden pouličního divadla*, 1978 – 1979, *Obedy I, II*). Už neusiluje o proměnu společnosti, ale o jakousi „šokovou terapii“ jedinců. Víc než o to, aby byla akce „profesionální“, usiluje Budaj o to, aby byla „opravdivá“. Podobné, i když výtvarněji pojímané veřejné akce vytváří i Lubomír Ďurček (*Rezonance – Aureola, Pochodeň, Lavína*, 1979). Tyto veřejné akce v průběhu 80. let ustávají. Pokračovat v nastolené linii chtěl Budaj s DSIP v *Troch slnečných dňoch*, ty se však kvůli zákazu veřejných složek neuskutečnily. Touha po zahrnutí co nejširší veřejnosti se vrací v happeninzích předrevolučního období.

Na druhé straně stojí uzavřené akce pro menší počet účastníků, které se posouvají do prostředí předměstí a okrajových čtvrtí měst, do přírody poznačené industriálními zásahy, nebo do interiérů. Mnohdy se jedná o modelovou situaci nebo pracovní analýzu.

Ojedinelý a výrazný pól kolektivních akcí s vyhraněnými body-artovými prvky představuje na přelomu 70. a 80. let skupina Artprospekt P.O.P. Bratři Ladislav a Milan Pagáč a Viktor Oravec zkoumali možnosti těla v prostoru, v interakci s různými materiály i krajinou. Ve svých dílech pracovali s numerologií, s obřady a rituály, vytvářeli hraniční situace orientované na výdrž a budili v sobě pudovou kreativitu. Svá libreta často koncipovali jako hry s otevřeným koncem<sup>36</sup>. Jejich akce byly ale často soukromé. Nejvýznamnější kolektivní akcí z jejich tvorby je happening *Úderníci*, který realizovali na bratislavské periférii. V tom si přivlastnili betonový kubus, ze kterého vytvořili „ring“. Tato akce, které předcházela konkurz a expertíza, parodicky a provokativně simulovala situaci nesmyslného „zkoumání jen proto, aby se zkoumalo“ a pracovních aktivit bez výsledku.

Svémi modelovými situacemi pro užší okruh přátel se zapsal do kolektivní akce Peter Meluzin. Pracoval s prostorem opuštěných industriálních nebo městských prostor (zapomenutá zastávka, nepoužívané šachty apod.). Participanty do akce vmanipuloval instrukcemi, pobídkami a návody. Často dodával kolektivní akci individuální rozměr tím, že účastníky instrukcemi

---

35 Rusinová, Z.: „Problém koexistence kultur. V hraniciach oficiálnej kultúry.“ In.: Hrabušický, A. (ed.): *Slovenské vizuálne umenie 1970 – 1985*, SNG Bratislava, 2002. str. 27.

36 Rusinová, Z.: *Umenie akcie*. SNG Bratislava 2001. str. 183.

oslovoval jednotlivě. Mnoho jeho akcí počítalo s prvkem náhody (*Perníková chaloupka*, 1983), a nezřídka se jednalo o pečlivě strukturovanou kritiku nebo parodii totalitních praktik (*UFOtbal*, 1981, *Černé díry*, 1984). *UFOtbal* byl přátelským sportovním utkáním dvou týmů složených z akčních umělců. Samotný zápas však nebyl nejkřičivější částí akce: umělci vytvořili kulisy (transparenty, dresy apod.), každý hráč podepsal smlouvu s klubem a podrobil se zdravotní prohlídce. V průběhu akce docházelo ke korupčnímu kupování hráčů, vítězný tým si domů odnesl vtipné ceny. Celá akce byla parodií na prázdná hesla, složitost a slepotu režimní byrokracie.

Výraznou událostí v probádávání nových možností akce jako takové, s mnohými důležitými příspěvky na poli kolektivní akce, je volné seskupení Terén (autoři P. Meluzin, J. Koller a teoretik R. Matuščík).<sup>37</sup> Participovali na něm mnozí významní akční umělci starší i mladší generace, i samotní teoretik Matuščík, který zde měl vlastní akční příspěvky.<sup>38</sup> Čtyři realizované Terény se konaly od roku 1982 do roku 1984 a byly to etudy v určeném prostředí, ale bez zadaného tématu. P. Meluzin k nim v roce 1985 přiřadil pátý, *Pohřeb*. Završením byla kolektivní akce L.Đurčeka *Pamätník mrtveho Terénu* (1985-1987). Nejvýraznějšími kolektivními akcemi v rámci Terénu byla akce V. Kordoše a M.Kréna *Človek nie je blázon, aby zmokol...*, už zmiňovaná Meluzinova *Perníková chaloupka*, nebo Artprospekt P.O.P. se svou akcí *Úderníci*.

### 3.2.5. 1986-1989

V předrevolučním období se na scéně objevují happeningy s novou rolí mediátora procesu demokratizace. Různé happeningové akce nabraly občanskopolitický charakter.

Tak vznikl kolektivní happening Ľuba Stacha a Petra Rónaia *Pridajte ruku*. V podchodu v Bratislavě nainstalovali fotografický papír, na který kolemjdoucí otiskovali svou ruku namočenou ve vývojce. Symbolicky tak kolemjdoucí podpořili myšlenky občansko-politických aktivit a vyjádřili touhu po svobodě. Happening měl kromě jasně politického zabarvení i evidentní výtvarnou složku.

Hromadnou akcí pramenící z revolučních událostí je i happening Martina Bútora a Ladislava Snopka *Ahoj Európa*, který uskutečnili v spolupráci s J.Budajem. Na veřejném mítingu vyhlásili, že 10.12.1989 umožní občanům výlet za rakouskou stranu hranice, do Hainburgu. Na každé straně Dunaje, rakouské i slovenské, byly připevněny vysílačky, a lidé z obou stran mohli na sebe mluvit. Tyto happeningy měly sice politický charakter, představují ale jakési završení happeningového požadavku na propojení umění a života.

---

37 Pro manifest Terénu viz. přílohy.

38 Kromě zakladatelů J.Kollera, R.Matuščíka a P.Meluzina se akcí účastnili např. R.Cyprich, M. Kern, V.Kordoš, M.Krén, Ľ.Đurček, Artprospekt P.O.P. Viz. Matuščík, R.: *Terén. Alternatívne akčné zoskupenie 1982-1987*. SCCAN Bratislava 2000.

### 3.3. Specifika slovenské kolektivní akce

V umění i v jeho percepci se běžně odehrávají **imanentní změny**. Ty se vážou na kulturní a názorové proměny, na výdobytky v technice, vědění apod. Všechny tyto faktory ovlivňují aktuální možnosti a stav umění a ovlivňují i **individuální autorský program** jednotlivých umělců. Ten je většinou proklamovaný jako svobodné rozhodnutí o vlastní tvorbě. V daných podmínkách ale byla svoboda uměleckého projevu oklešťovaná a kontrolovaná. Proto změny v nazírání na umění i pokusy o nové přístupy, které byly v demokratických zemích běžné nebo už zavedené, nastupovaly ve slovenském prostředí pomalu, nebo se nerozvinuly vůbec. Autoři často nemohli tvořit tak, jak by chtěli, ale museli svůj individuální program přizpůsobovat **míře umělecké svobody**, kterou skýtala aktuální sociopolitická situace. Všechny součásti individuálního autorského programu tzn. co a jak tvořit, téma, prostředí, zpracování, materiál, výrazové i formální prostředky, je nutno hodnotit z obou těchto zorných úhlů. Stejně tak i všechny formální i obsahové proměny v rámci slovenské kolektivní akce. Slovenská kolektivní akce se vyvíjela **stranou od světového dění**, a v **charakteristické kulturní i sociopolitické situaci**.

Vzhledem k povaze „oficiálního“ nebo „angažovaného“ umění, které nepřijímalo experimentální polohy, dostávalo akční umění a s ním i kolektivní akce **protirežimní, v lepším případě jenom neoficiální charakter** a stálo téměř zákonitě v opozici vůči oficiálnímu umění. Tento neoficiální charakter způsoboval, že mnoho kolektivních akcí setrvalo na bázi **malých forem**, tzn. malých uzavřených skupin spřízněných lidí. Tyto kolektivní akce měli silný **kolektivní charakter** a **přetrvávali**, i když ve značně odlišných formách, **i v době, kdy už byly ve světě značně na ústupu**, nebo je nahradily jiné formy umění.

Slovenská kolektivní akce **zpracovávala často témata subtilněji a pracovala s efemérnějšími jevy** než světový happening. Také byla **méně megalomanská a komornější** než ta světová a oproti světovému dění u nás **není klasická ústřední individuální performance autora**. Slovenské akci je z důvodu hledání nového prostoru, ale i z donucení režimu velmi blízká **příroda** nebo **okraje měst**. **Město** jako takové sehrávalo úlohu zejména ve veřejných pouličních akcích. Raná akce byla silně **poznamenána lidovými zvyky a tradicemi** (to jí výrazně odlišuje např. od českého akčního umění)<sup>39</sup>. Byla také do velké míry **poznamenána konceptuálními vlivy** a je typická **synkrezí** a nejasností **forem**.

V následující části se zde načrtnutá specifika pokusím rozebrat podrobněji.

---

39 Tradice a lidové zvyky jsou velmi silnou inspirací pro slovenské výtvarné umění obecně.

### 3.4. Kolektivní akce – Slovensko - svět

#### 3.4.1. Autoři akce, jejich pozice a pohnutky k akčnímu projevu

Nízké autorské sebevědomí, podnícené nepochopením experimentální tvorby, které naráželo na konzervativismus, vyzdvihování domácí tradice, provincionálnost uvažování a omezené možnosti vystavování, nepochopení ze strany oficiálních struktur a nezřídka i výtvarné kritiky a dalším jiným negativním faktorům museli autoři akcí na Slovensku čelit.

Pohnutkou k akci, podobně jako ve světovém akčním dění, byla potřeba nového prostoru pro umělecké vyjádření. Spolu s Aurelem Hrabušickým můžeme říct, že umělcům začínající akce „nejde len o včlenenie... (určitého) výtvarného názoru vrámci existujúcich umeleckých propozícií, ale ide im o zmenu týchto propozícií, o zmenu ponímania umeleckej tvorby, o rozšírenie sféry umenia o javy doposiaľ nepovšimnuté“.<sup>40</sup> U Allena Kaprowa, stejně jako u Alexe Mlynárčika je happening přirozeným krokem od interaktivního environmentu. Pro autory pozdějších akcí je nezřídka happening prostorem pro apel na svědomí jednotlivce, nebo experimentálním výzkumným prostorem.

Ve světě se s akčním uměním mnohdy spojují snahy šokovat (W.Vostell), body-artové polohy nejednou nabírají sebemrškačské či sebedestruktivní podoby (Vídenští akcionisté, Ch. Burden, P.Štembera ). Tyto polohy akčního umění na Slovensku neměly velký ohlas. Na Slovensku se autoři nesnažili tak explicitně šokovat. Jejich taktikou se stává spíše provokace. Mnoho autorů akčního i konceptuálního umění na sebe zprvu bralo mimikry v podobě působení v přijatelnějších žánrech.<sup>41</sup> Tato zdrženlivost a ostražitost se projevuje i v podobách, jaké na sebe slovenské kolektivní akce v průběhu času brali.

Črtou, kterou můžeme vysledovat jak v zahraničním, tak v domácím hnutí je participace umělců na kolektivních akcích a happeninzích přátel. Už John Cage v události na Black Mountain College zahrnul do svého díla Roberta Rauschenberga či Merce Cunninghama. Na happeningu *Ray Gun Spex* Claese Oldenburga participovali největší jména tehdejší happeningové scény, Kaprow, Hansen, Higgins, nebo Dine.<sup>42</sup> V slovenském kontextu je situace obdobná, avšak ne stejná. I u nás participovali umělci a teoretici na akcích svých přátel, jako například *Deň radosti/Keby všetky vlaky sveta*, který se mohl pyšnit vskutku mezinárodní účastí.<sup>43</sup> Záměr je zde dvojitý: na jedné straně stojí zájem o přítelovo dílo, ochota participovat (díky nesvobodě trhu s uměním by rivalita mezi umělci

40 Hrabušický, A.: „Počiatky alternatívneho umenia.“ In: *Šestdesiate roky*. SNG Bratislava, 1995. str. 219.

41 Např. J. Koller alebo J. Bartusz.

42 Goldberg, R.: *Performance Art. From Futurism to the Present*. London, Thames and Hudson 2001. str. 131.

43 Této akce se účastnili kromě většiny domácích alternativních umělců a teoretiků, třeba J. Želibské, R. Cypricha, M.Adamčiaka nebo V. Kordoše, i významné osobnosti Nového realismu, např. Antoni Miralda, Dorothee Selz, Hidetschi Nagasawa.



neměla jiný, než osobní nebo politický význam) a pro slovenské prostředí typická instituce autorských vsuvek (v rámci *Dne radosti* např. měli jednotliví autoři na starosti svou část akce). Na straně druhé stojí silný kolektivní prvek. Umělecké komunity mimo oficiální scénu fungují na bázi malých forem, které se udržují po celou dobu socialismu. Spojuje je v tomto případě nejen zájem o experimentální polohy akční tvorby, ale i společný nepřítel – režim. Kolektivní akce mají proto nejen umělecký charakter, ale i utužují komunitu.

Vedle individuálních autorství se v hojné míře setkáváme i se spoluautorstvím, a to jak v podobě autorské dvojice, nebo spíše spolupráce dvou autorů na jednotlivých projektech (V. Kordoš – M. Krén, M. Adamčiak – R. Cyprich,), tak v podobě autorského kolektivu (P.O.P., DSIP). Vzhledem k poměrům v uměleckém vysokém školství a ke krátké historii akčního projevu na Slovensku se v domácím prostředí na rozdíl od Západu mnohem méně vyskytují skupiny žáků, kteří se shlukují kolem svého učitele (jako např. „Gruppe Zero“ kolem Josepha Beuyse) nebo velké autorské kolektivy (např. bříčtí „The Cyclamen Cyclists“). Objevují se však tvořivé kolektivy sjednocované kolem vykonávání společné myšlenky nebo kolem společného zájmu (paralely najdeme např. mezi Knížákovým „Aktualem“ a Budajovou „Dočasnou spoločnosťou intenzívneho prežívania“).

Neoficiální scéna na Slovensku byla relativně malá, a kvůli společnému nepříteli drželi umělci pohromadě. Autoři akcí často zvali ostatní autory ke spolupráci na svých dílech. Každý umělec měl pak na starosti některou část akce, i když zastřešující koncepci si řídil autor sám. Zajímavým rysem slovenské kolektivní akce je fakt, že právě vzhledem na malou a relativně hermetickou povahu akční výtvarné scény, byli umělci často nejen spolutvůrci, ale i diváky nebo účastníky akcí.

### 3.4.2. Vlivy a inspirace

Jak už bylo řečeno, slovenskému umění chybí přímé spojení s avantgardou. Je však patrný vliv domácí i zahraniční výtvarné scény na vývoj slovenské akce.

Slovenští akční umělci, na rozdíl od českých,<sup>44</sup> měli menší možnost konfrontace se světovou akční tvorbou. Tato relativní odříznutost od západního akčního umění je jednou z příčin výjimečnosti slovenského akčního projevu. Živé kontakty se zahraničím udržoval zejména A. Mlynářčík, a to s okruhem pařížských Nových realistů. Ve slovenském prostředí výrazněji než v

---

44 „Češi môžu porovnávať hnutie Fluxu a Knížákov Aktual, pretože v Prahe vystupovali a hosťovali jeho priami účastníci (John Cage, Beuys, Ben Vautier, George Maciunas, Dick Higgins, Alison Knowlesová a pod.), spory medzi Knížákom, Brikciom a Rullerom svedčia o snahe presadiť rôzne koncepcie akčných aktivít na pozadí bohato štrukturovaného mestského diania.“ Rusinová, Z.: „Paralela domov – svet?“ In: *Umenie 70. rokov*. Bratislava, SNG 1997.

prostředí českém rezonují myšlenky hnutí Fluxus.<sup>45</sup> Co se týče přesahů do hudby, experimentální hudba Johna Cage rezonovala zejména u Roberta Cypricha a Milana Adamčiaka. Fluxusový gag a hudební produkce se v jejich společných dílech propojují do zábavných intermediálních představení.

Pro happeningové formy byly kromě výtvarných inspirací neméně důležité i počiny z dalších oblastí umění. V literatuře to byl zejména nadrealismus Dominika Tatarky, existencialismus, pocitová poezie tzv. „Trnavskej skupiny básníkov“ nebo skupina „Osamelých bežcov“ se svým exupéryovským odkazem.

Významný vliv na rozvoj happeningu a performance, ale i pozdějších multimediálních poloh, mělo podobně jako ve světovém akčním umění divadlo. Bratislavské „Divadlo obrazov“, ve kterém se setkávali mnozí hudebníci, výtvarníci a divadelníci a kde vznikaly některé z nejranějších happeningových a multimediálních situací, či Divadlo na korze s účinkováním Lasici a Satinského. Předchůdcem pouličních akcí byl Dezider Tóth a Divadlo „Pomimo“ s veřejnými čteními na nároží bratislavských ulic. Později pak sehrálo pro pouliční akce J. Budaje důležitou úlohu divadlo pantomimy „Labyrint“.

### 3.4.3. Prostředí a zázemí akce

Ve světě se happening rozvíjel v myšlence nové podoby výtvarné tvorby a měl za cíl zrušit elitářství umění a komodifikaci uměleckých děl. Přesto se mnohé, zejména rané newyorské happenings odehrály v galerii.

Antimuzeální postoj měl však na Slovensku (ale i v jiných zemích Východního bloku) kromě hledání nových prostředí a možností pro umělecké vyjádření i jiné konotace. Vystavovat v galerijním prostředí umělci, kteří stály mimo oficiální scénu nesměli, a vzhledem k dohledu a omezením pro svou tvorbu ani nechtěli. Když západní umělci vycházeli z galerií, aby vnesli umění do života, u nás umělci chtěli být kromě těchto uměleckých pohnutek „blíže životu“ v jeho autentické podobě tam, kde na ně nedosáhla chapadla režimu.<sup>46</sup> Některým předchůdcům happeningu v našem prostředí (např. interaktivním environmentům S.Filka či M. Urbáska) nebo některým raným akcím provedeným v zahraničí (A.Mlynárčik) se dostalo galerijní prezentace. Zejména po roce 1972 se většina akcí vytrácí z veřejných prostor do méně sledovaných zón. Prostředím pro

---

45 Milan Knížák zorganizoval v Bratislavě v roce 1966 promítání nových filmů hnutí Fluxus. Viz. Štraus, T.:

46 „S presadzujúcimi sa tendenciami land-artu, konceptu, projektu a mail-artu súvisela rezignácia na galerijné prezentácie. Toto reformačné hnutie u nás prakticky rezonovalo s nemožnosťou vystavovať, podmienenou politickými okolnosťami a s prirodzenou alternatívnou polohou autentického umenia.“ Rusinová, Z.: Od zlyhania utópie k veku simulakra. In. Rusinová, Z. a kol.: *Dejiny slovenského výtvarného umenia. 20. storočie*. SNG, Bratislava 2000, str. 44.

prezentaci neoficiální scény, a tedy i kolektivní akce proto není galerie, ale substituovaný prostor ateliéru nebo bytu (bytové galerie), případně jiný vhodný interiér<sup>47</sup>, město a jeho periferie nebo volná příroda.

#### 3.4.4. Témata

Témata kolektivních akcí nejsou natolik odlišná od témat zpracovávaných ve světě, liší se ale zejména svým proveděním.

Příroda je pro slovenskou akci nejenom prostředím, ale i tématem. Poznávání substance materiálu (hlíny, sněhu, písku apod. Dezider Tóth, Peter Bartoš), obraty k přírodním cyklům (Jana Želibská) se střídají s průzkumy reliéfu krajiny v reakci na lidské tělo, s rituálními a mystickými obřady komunikace s přírodou (Artprospekt P.O.P.). Na rozdíl od landartových aktivit ve světě, např. megalomanských zásahů těžkou technikou do charakteru krajiny (Robert Smithson), se v našem umění ve vztahu k přírodě ukazuje silné sepětí a jakýsi posvátní respekt. Necitlivé industriální zásahy do krajiny v době totality otevřely pro slovenské výtvarné umění i téma ekologie.

Už v tom, jakými metodami autoři akce přistupují ke zkoumání krajiny se ukazuje, jak velký důraz byl v slovenské akci kladený na tělo. Tělo je pro autora nejbližším a nejpřirozenějším prostředkem i materiálem. Může být mediátorem fyzické zkušenosti, může zprostředkovat haptický, optický nebo auditivní vněm. Tělo, jeho hranice a reakce na podněty využívá kolektivní akce rozličnými způsoby. Meluzin např. používal fyzický pocit ze stísněných prostor k parafrázi neutěšivé reality. Jak už jsem zmiňovala, v slovenské akci se neobjevovali vyhraněné sebedestrukční a sebemrškačské bodyartové polohy po vzoru Vídeňského akcionismu nebo českého Petra Štembery. Etudy zaměřené na to, kolik tělo snese, se objevují zejména u kolektivu Artprospekt P.O.P. Do kolektivní akce se však tato poloha výrazně nepromítne.

Vztah k tělu jako k genderové kategorii zůstává v slovenském akčním umění relativně nereflaktován. Ženská otázka a ženská sexualita se objevuje v pracích Jany Želibské. Želibská se s tématem vyrovnává spíš v rovině zástupného ženského těla (ve svých akcích místo sebe používá mladá děvčata) nebo ve metafor. V *Snúbení jari* spojuje ženství a plodnost s přírodou, zobrazuje přechodový rituál, kdy se z dívky stává žena. Její přístup je proto značně odlišný od programové feministické kritiky ve světovém umění (Carolee Schneeman, Orlan, Valie Export).

Vztahování se umělců k dějinám umění se projevilo tím, že výraznou strategií a jednou z výjimečných črt slovenského výtvarného umění druhé poloviny 20. století se stala interpretace.

---

47 Vhodným prostředím se tu můžou stát veřejné záchody (A.Mlynářčík) nebo budova školy (V.Kordoš – M.Krén).

Prolíná se celým slovenským akčním projevem už od 60. let.<sup>48</sup> Ve výrazné podobě se silně promítá i do kolektivní akce, zejména ve formě „Poct“ a „Memoriálů“ Alexa Mlynárčika (*Memoriál Edgara Degasa, Evina svadba, Festival snehu*, společně s Cyprichem, Adamčiakem a Urbáskem). V kolektivní akci se podobný jev vyskytuje u Poláka Tadeusze Kantora, který interpretoval ve svých akcích interpretoval Rembrandta nebo Géricaulta. Jiné vztahování se k historii, zejména ke kulturním obyčejům, lidovým zvykům a folkloru, můžeme pozorovat u Alexe Mlynárčika.

Ve slovenské kolektivní akci se objevuje i propojení akce a sportu, zejména u Júliuse Kollera a Petra Meluzina. Zatímco v Kollerově podání je sportová akce snahou o konceptuální povýšení života na umění, Meluzin jí chápe jako formu vhodnou ke kritice totalitní reality. Ve světě sportovní tematiku využívali zejména umělci spojovaný s hnutím Fluxus (např. George Maciunas zorganizoval Olympiádu se sporty, které sám vymyslel).

---

48 Už v roce Mlynárčik a Urbásek vydávají „Manifest o interpretaci ve výtvarném umění“, kde interpretaci chápou jako tvořivý násobek originálu. Interpretace se v podobě tableaux vivants objevuje v díle Vladimíra Kordoše. Interpretaci jsou věnované i Deziderem Tóthem iniciované *Majstrovstvá Bratislavy v posune artefaktu*.

## 4. Participace diváka ve slovenské kolektivní akci

Na kolektivní akci se dá nahlížet z různých hledisek. Protože jednou z myšlenek, která našla plné uplatnění právě v happeningu, je participace diváka na průběhu díla, v této části své bakalářské práce bych chtěla slovenskou kolektivní akci zhodnotit právě z hlediska možností, které divákovi skýtá.

### 4.1. Východiska

#### 4.1.1. Interakce nebo participace?

Snažíme-li se popsat vstupování diváka do děje kolektivní akce, musíme se nejdřív zamyslet nad pojmy, kterými můžeme tyto mechanismy popsat. Pro umění, které předpokládá přímý zásah diváka, se v literatuře běžně používá termín „interaktivní umění“.

**Interakce** je společenskovedný termín teorie jednání a popisuje vzájemné vztahy mezi jednáními. Její podmínkou je alespoň minimální souhlas nad komunikačními technikami a symboly, stejně jako nad stanovenými vzorci chování.<sup>49</sup>

Význam interakce se v souvislosti s uměním od 50. let 20. století značně měnil. První pokusy o interakci s divákem se objevují v avantgardách raného 20. století, rozvíjejí se v nové hudbě, interaktivních environmentech nebo interaktivních kinetických objektech v 50. letech a happeningech 60. let. Nástupem nových médií, telematiky nebo digitálních médií do umění se ale od pozdních 60. let pojmem „interaktivní umění“ začíná ve zvýšené míře označovat umění, které je založeno na komunikaci diváka a stroje. Tato komunikace je pak označována jako **interaktivita**.<sup>50</sup>

Vzhledem k tomu, že v kolektivní akci se nejedná o komunikaci stroje a diváka, ale diváka a autora nebo diváků navzájem, je pro aktivizaci diváka v kolektivní akci z tohoto důvodu vhodnější pojem **participace**.

Kořeny názoru, že recepce každého uměleckého díla vyžaduje diváckou participaci, můžeme sledovat už v 19. století. Tato koncepce se plně rozvine v programu avantgard, zejména silná je u Marcela Duchampa. Ten tvrdí, že „umělecké dílo je plně vytvářeno těmi, kteří se na něj

---

49 Dinkla, S.: *Pioniere Interaktiver Kunst, von 1970 bis heute*. ZKM, Karlsruhe, 1997. str. 14.

50 Arns, I.: „Interaction, Participation, Networking: Art and Telecommunication“, in: Daniels D., Frieling R. (eds.): *Media Art Net 1: Survey of Media Art*. Wien, New York 2004. str. 333.

dívají“.<sup>51</sup> Německá teoretička interaktivních médií Söke Dinkla popisuje jednu rovinu divácké participace:

„Každé dílo je interaktivní ve smyslu otevřenosti k interpretaci a k tomu, jak jej daný divák vnímá. Recepce je variabilní: závisí od osobních zkušeností, vzdělanostních předpokladů, historických a společenskopolitických podmínek.“<sup>52</sup>

Tento druh participace nazýváme **receptivní participací**. Je participací myšlenkovou, psychickou, mentální, zkušenostní, percepční, ne však aktivním hmotným úkonem zasahujícím do díla. Další úrovní možného postoje diváka k dílu je **aktivní participace**, která s přímým hmotným zásahem do díla počítá, a která je zde předmětem našeho zkoumání.

#### 4.1.2. Otevřené dílo, dílo jako hra a slavnost

Italský estetik Umberto Eco si začátkem 60. let si v umění povšiml nové kvality, kterou označil za otevřenost.

Eco otevřeným dílem nazývá „dílo v pohybu“. Jedná se zde o otevřenost v tom smyslu, že toto dílo totiž nemá finální, dokončenou podobu. Eco výstižně říká, že „autor je předává jako stavebnici.“ To znamená, že autor nastaví jakýsi rámec díla, který je ponechán interpretovi k tomu, aby jej dokončil. Otevřené dílo tedy dává možnosti interpretovi i divákovi nejen vyložit si je po svém (recepční participace), ale i „sestavit“ si je po svém.

Eco uvádí jako příklad otevřeného díla *Klavierstück IX* od Karlheinz Stockhausena. Interpret zde dostává arch notového zápisu se sekvencemi notových seskupení. Jednotlivá seskupení si hráč sám seřazuje podle svého uvážení. Tato interpretační svoboda je přitom skladbě vlastní.

Rozdíl mezi otevřeným a uzavřeným dílem je v tom, že u uzavřeného díla „...prezentuje autor konečný produkt s intencí, aby jeho kompozice byla oceněna a přijata ve stejné formě, jakou navrhl.“<sup>53</sup> Toto dílo má tedy „finální a kompletní formu“, zatímco dílo otevřené v sobě nese mnohovýznamovost a možnost vždy jej vystavět nanovo.

Jak však divák nebo interpret rozezná či pochopí, jakým způsobem má dílo dotvořit, „sestavit“? Hans Georg Gadamer ve svém díle „Aktualita krásného“<sup>54</sup> zkoumal vnitřní kontinuitu identity díla. Vycházel z paralely s hrou, symbolem a slavností. Pro účely této práce se zaměřím na

---

51 Ibid., str. 333.

52 Dinkla, S.: *Pioniere Interaktiver Kunst, von 1970 bis heute*. ZKM, Karlsruhe, 1997. str. 10.

53 Eco, U.: *The Open Work*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 1989. str. 3.

54 Gadamer, H.G.: *Aktualita krásného*. Umění jako hra, symbol a slavnost.

jeho pojmání hry a slavnosti, protože symbol se v jeho výkladu týká významovosti díla, která je mimo rámec této práce.

Podle Gadamera je hra základní funkcí lidského života. Jejimi základními charakteristikami jsou **pohyb sem a tam**, cílem však není žádný konkrétní bod, ale právě sám pohyb. Na to, aby se tento pohyb mohl realizovat, je potřeba **volného prostoru**. **Hra je tedy samopohyb**, usiluje totiž jenom sama o sebe, ne o nějaký cíl či konkrétní výsledek. Taková hra pro hru si sama vytváří vlastní vnitřní pravidla. **Na tato implicitní pravidla jsou diváci schopní přijít**, jsou schopní je pochopit. A protože podle Gadamera hra vyžaduje spoluhráče, není divák vynechán z děje, ale je jeho součástí, spoluhráčem. Komunikativní charakter hry se ukazuje v tom, že hra **nerozlišuje mezi hráčem a divákem**.

Divák hry, stejně jako divák uměleckého díla, je tedy podle Gadamera schopný pochopit jeho vnitřní pravidla. Tuto vnitřní logiku, která je v díle nutně obsažená, nazývá Gadamer **hermeneutickou identitou**. Na ní se ukazuje, že realizovaný záměr nemusí být ničím pojmovým, smysluplným nebo účelovým, ale třeba jenom sám sebou stanoveným předpisem pohybu. Hermeneutická identita zaručuje jednotu díla. Tato jednotka neznámá uzavřenost divákovi, ale koherenci. Hermeneutická identita je zároveň požadavkem vycházejícím od díla k divákovi, požadavkem k jejímu dotvoření.

Slavnost představuje setkávání, **shromáždění se**, ovšem ne libovolné, ale za sjednocujícím, nadřazeným účelem. Má pevné **normy**, defiluje se určitými způsoby řeči (v případě uměleckého díla vizuální). **Slavení není pasivní, je to činnost**.

Slavnost **má sobě vlastní časovou strukturu**. Neslavíme pro to, abychom přišli k nějakému výsledku, ale slavíme pro slavení samo: je to procházení slavností. Podobně je to s uměním. Každý si může určit **způsob a formy svého procházení**, se samotnou časovou strukturou slavností, stejně jako umění však nejsme schopni disponovat. Čas slavnosti není vyprázdněný, pragmatický čas (např. nestíhám tramvaj). V umění i slavnosti objevujeme jiný druh času – **samočas**. Tento druh času se zde ukazuje jako vlastní vnitřní čas, který zastavuje pragmatický čas a nutí nás k prodlévání.

Umělecké dílo je „organickou jednotkou“, tzn. že rozumíme jeho celku, chápeme je z jeho jednotlivostí holisticky. Každé umělecké dílo má vlastní existenci, vlastní čas a vlastní hermeneutickou identitu. Umělecké dílo jako takováto jednotka potom **připouští míru variability a změn, ale pouze do té míry, do jaké to neporuší jeho vnitřní strukturu, jeho živou jednotu, jeho samočas**. To znamená, že časové dílo není určované jenom svojí rozprostřeností v čase, ale zejména svým samočasem. Samočas díla musíme chápat zevnitř díla samého.

Gadamerovy myšlenky a koncept otevřeného díla jsou značně komplementární. Otevřené umělecké dílo nám tedy poskytuje prostor pro vlastní vklad, pro jeho nové vystavění i v

„hmotnějším“ slova smyslu. K tomu, aby divák věděl, jakým způsobem do díla vstupovat, musí pochopit jeho implicitní pravidla. Setrváváním u díla, přizpůsobením se jeho samočasu a pochopením jeho vnitřních pravidel potom divák může na díle participovat s porozuměním, tedy tak, že zachovává jeho vnitřní integritu, strukturu a samočas, ale zároveň znovu vystavuje jeho hermeneutickou identitu.

## **4.2. Formy aktivní divácké participace ve slovenské kolektivní akci**

### **4.2.1. Otevřená akce, uzavřená (totální) akce a uzavřená (totální) akce s otevřenými možnostmi**

Kolektivní akci jsem si vymezila jako dílo časoprostorové, které vyžaduje přímou aktivní účast publika. Na první pohled by se mohlo zdát, že kolektivní akce je automaticky otevřeným dílem. Není tomu ale tak. Otevřenost díla v současném umění většinou nevzniká jako vedlejší produkt, ale rozhodnutím autora. Jak říká Eco:

„Studie současných otevřených děl nicméně ukazují, že ve většině případů je jejich otevřenost intencionální, explicitní a extrémní – není tedy založena jen na samotné podstatě estetického objektu a jeho kompozice, ale přímo na jednotlivých čátech v něm kombinovaných.“<sup>55</sup>

Zjednodušeně řečeno, autor dílo otevřít může, ale nemusí, a kolektivní akce může oscilovat od otevřeného díla k uzavřenému. Otevřenost kolektivní akce můžeme ve zkratce popsat následovně: čím větší svoboda pro divákovy zásahy do akce, tím otevřenější akce. Právě otevřenost akce, tedy to, do jaké míry nechá autor diváka v rámci díla aktivně jednat, zde použijeme jako rozlišující kategorii pro různé druhy slovenské kolektivní akce.

Na tomto místě je vhodné zamyslet se nad kategorizací slovenské akce Tomáše Štrause. Štraus ve své eseji nastínil, že charakter kolektivní akce se často odvíjí od možností diváka podílet se na ní. Akci dělí do tří kategorií:

A. Umění jako uzavřená (totální) akce (Mlynářčik) – podrobně naplánované akce s přesným průběhem, ve kterých na sebe autor bere roli režiséra i hlavního animátora.

B. Umění jako otevřená akce (Želibská, Popovič, Koller, Bartoš) – akce, ve které autor dává divákům větší volnost pro spontánní vstup do děje.

---

55 Eco, U.: *The open work*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 1989. str. 47.



C. Akce s posunutým (jiným) smyslem (Bartoš, Koller, Popovič, Kern) – individuální performance, „pseudoperformance“ (děj bez diváků zaznamenaný jenom fotodokumentací) a umělecké aktivity na pomezí koneptu a akce.

Pro moje úvahy jsou zde podstatné zejména první dvě kategorie. Pokusím se je rozpracovat na základě logiky Ecova výkladu otevřeného díla. Pro tyto dva typy akcí přejímám Štrausův slovník. Třetí kategorii, jakýsi mezistupeň dvou zmíněných kategorií, jsem označila za „Uzavřenou akci s otevřenými možnostmi“.

#### **4.2.1.1. Uzavřená (totální) akce**

V tomto druhu akce autor nastavuje akci jako uzavřené dílo. Znamená to, že autor se snaží děj akce a její průběh co nejvíc ovládat. Strukturu a průběh akce má podrobně předeepsanou, nezřídka ve formě libreta nebo scénáře. Reakce publika je v tomto druhu akce zabudovaná do libreta a často je dopředu vymyšlené, jak do ní bude divák zapojen. Záměr, který autor s diváky má, je jim prezentován formou instrukcí, návodů, pobídek, poštových výzev, pozvánek nebo příkazů. Taková akce někdy probíhá formou plnění úkolů. Někdy zde divák plní funkci „živého materiálu“, pomocí kterého se autor snaží své dílo vystavět. Slovy Tomáše Štrause:

„Podľa organizačných a iných schopností a zamerania svojho talentu vystupuje tu (v uzavřené akci, Z.J.) autor totálně. Ak použijeme funkčné pojmy filmu či divadla, potom nielen jako scenárista, ale aj jako režisér, producent, prípadne aj protagonista: hlavný herec či animátor predstavenia. Ostatní účinkujúci sú štatisti, vykonávajúci zverené úlohu. Niekedy aj bez toho, že by si uvedomovali estetickú a inú podstatu a zmysel diania, do ktorého sú zapletení.“<sup>56</sup>

Účinkující, jak říká Štraus, nemusí vždy dokonale chápat, že jejich činnost se stává uměním. Autor mnohdy využívá aktivitu divákovi známou a vlastní (např. divák v rámci akce vykonává své řemeslo), kterou učiní součástí akce. Štraus uvádí, že takový typ akce je typický zejména pro Alexe Mlynářčika.<sup>57</sup> Domnívám se však společně s Omarem Mirzou, že i když některé jeho akce mohou být uzavřené, většinou staví akci jako otevřenou a divákovi dává volnou ruku. Mirza uvádí ve své práci srovnání Mlynářčika a Vostella.<sup>58</sup> Tvrdí, že Vostell sice počítal ve svých dílech s prvkem

---

56 Štraus, T.: „Tri modelové situácie súčasných umeleckých hier.“ In: *Slovenský variant moderny*. Bratislava, Pallas 1992, str. 102.

57 Ibid., str. 102.

58 Mirza, O.: *Aktionkunst in der Slowakei (1965-1989)*. Universität Wien. Wien 2008. str. 86.

náhody, ale všechno se snažil mít pod kontrolou a účastníci ke svým aktivitám dostávali pokyny. Mlynářčikovy akce připomínají mnohem více lidové zábavy, kdy je sice jasně dáno, kdy se co uděje, ale účastníci se mohou sami rozhodnout, co, kdy a jak udělají.

Někdy se v uzavřené akci autor přesnými kroky snaží divákovi zprostředkovat jistý druh zkušenosti. Připraví něco jako „zážitkovou akci“ a snaží diváky provést touto akcí tak, aby naplnili jeho záměr. Taková akce může mít za cíl divákovi zprostředkovat tělesnou zkušenost jako třeba zkoumání vlastností různých materiálů, fyzických a fyzikálních daností těla nebo krajiny apod.(např. Peter Bartoš). Může nabrat i podobu psychické zkušenosti, jako třeba zkoumání psychologických reakcí ve vyhocené nebo krajní situaci, parafráze politické nebo sociální skutečnosti (např. Ján Budaj). Třetí možností je synkreze svou předchozích zkušeností, realizovaná v psychosomatickém zážitku. Může se jednat třeba o psychofyzické enduranční akce, <sup>59</sup> sportovní akce s ironickým podtextem reagující na absurditu totalitních praktik apod. (např. Atrprospekt P.O.P. nebo Peter Meluzin). V těchto případech (s výjimkou veřejné pouliční akce) si je divák většinou dobře vědomý toho, že se stává účastníkem umělecké akce.

#### **4.2.1.2. Otevřená akce**

Otevřenou akci, na rozdíl od uzavřené akce, autor koncipuje mnohem volněji. Akce může mít scénář, ale autor buďto v něm od začátku počítá s prvkem náhody, nebo je scénář velmi schematický. Znamená to, že místo dopodrobna vymyšlené akce nastaví autor jenom jakýsi rámec, ve kterém má divák možnost svobodně se rozhodovat o míře a charakteru svého zapojení. Tyto akce jsou typické větší spontánností, reakcí na vnější situaci akce (počasí, nálada, náhodné události vstupující do děje). Divák např.může vzít organizaci do svých rukou, může vymyslet doplňkovou aktivitu, může svobodně zasahovat do průběhu akce. Divák se zde může stát součástí akce úplně náhodně, bez jasného vědomí, že se jedná o uměleckou akci (např. Jana Želibská), nebo může být osobně pozván k účasti (Vladimír Kordoš – Matej Krén).

#### **4.2.1.3. Uzavřená (totální) akce s otevřenými možnostmi**

Tento druh akce je jakousi kombinací mezi akcí otevřenou a uzavřenou. I když je ve své podstatě formálně bližší uzavřené akci, předse jenom skýtá divákovi více možností svobodné volby než akce uzavřená. Akce s otevřenými možnostmi funguje většinou na principech uzavřené akce.

---

59 Akce testující fyzickou nebo psychickou výdrž účastníků.

Jedná se buďto o plnění série úkolů, nebo o volby různých variant.

Autor zde na sebe bere roli průvodce, organizátora a akci se snaží ovládat. Do jeho role však výrazněji vstupuje jakýsi rozměr „moderátorství“. Diváky akcí provází, a ve chvíli, kdy přijdou k úkolu s více možnostmi, nechá je vybrat. Diváci si můžou sice vybrat jenom z možností, které pro ně vytvořil autor, je však na nich, pro kterou se rozhodnou (např. Radislav Matuščík).

### **4. 3. Příklady ze slovenské kolektivní akce**

#### **4.3.1. Divák a otevřená akce**

Za jednu z významných otevřených akcí v slovenské kolektivní akci považuji *Snúbenie jari* Jany Želibskej (1970). Akce sice měla scénář, zúčastněným umělcům i divákům umožňovala vlastní improvizaci. *Snúbenie jari* se odehrálo u Dolných Orešan s participací A.Mlynárčika, M. Adamčiaka, M.Urbáska a dalších umělců. Tato akce byla „sňatkem“ jara s létem, rituálem se sexuálními konotacemi, ale i návratem k přírodě a její čistotě, únikem do profánního času mimo stahující se mračna normalizačního dusna. Akce sama se skládala z několika částí: letadlo shazovalo na louky bílé stuhy, kterými pak „svadobčané“ zdobili stromy, děvčata pletla věnce a rozdávala se ozdobná myrta.<sup>60</sup> Radostná atmosféra události a volnost pro improvizaci způsobila, že se k akci spontánně přidali i místní vesničané.

Tomáš Štraus k akci říká:

„...ponecháva Jana Želibská väčší priestor pre fantáziu a aktivitu podielnikom dejov organizovaných výtvarníkom...Asociácie vznikajúce pod dojmom chvíle na tvári miesta v spoločnosti konkrétnych ľudí (povedľa odkazov na dejiny, mytológiu, prírodu, napríklad predstavy a očakávania účastníkov, konkrétna nálada a i.) možno ťažko vopred predvídať. Výsledná skutočnosť (zážitok vnímateľa) je tu vždy bohatšia ako pôvodný autorský zámer.“

Pokud i se i vesničané k akci přidali bez vědomí toho, že se účastní umělecké akce, byli živým vstupem náhody a akci dali nový rozměr. Např. skotačící děti obohatily symboliku sňatku jara a léta a dospívání děvčete v ženu. Byly tím, čím už děvče není nebo přestává být, a zároveň tím, čím se stane žena: matkou. Toto dílo tedy díky své otevřenosti získalo novou kvalitu.

Trochu jiným příkladem otevřené kolektivní akce Vladimíra Kordoše a Mateje Kréna

---

60 Rusinová, Z.: *Umenie akcie*. SNG Bratislava 2001.str. 42.

*Človek nie je blázon, aby zmokol...*, ktorá bola súčasťou II. Terénu. Akce se uskutečnila v zimě 1983 v budově školy na jednom bratislavském sídlišti. Účastníci byli dopředu informováni, aby si sebou na akci vzali sluneční brýle a deky. Ty si pak rozložili v jedné ze tříd, po vzoru autorů se svlékli do plavek a „začali trávit“ příjemné chvíle oddychu při vode.<sup>61</sup> Ze školního rozhlasu hrály simulované zvuky zpěvu ptáků a zurčení vody, atmosféru přírody dotvářel rozprašený sprej s vůní lesa. Součástí akce byl i bufet simulující bufety na koupalištích. Akce byla rozpuštěna, když se z rozhlasu spustila nahrávka bouře.

Rámec akce (její hermeneutická identita) byl jasně daný: bytí u vody. Otevřenost akce se zde projevila tím, že se účastníci podle vlastního uvážení věnovali různým druhům zábavy, které si samy zvolili. Natírali se opalovacím krémem, hráli společenské hry, navazovali mezi sebou kontakty, konzumovali potraviny zakoupené v bufetu, poslouchali tranzistorový přijímač.

Rozdíl v akcích je dán nejenom dvanáctiletým rozdílem, ale i odlišnými východisky autorů, jinými konotacemi děl apod. Obě však zachovávají otevřenou strukturu.

#### **4.3.2. Divák a uzavřená (totální) akce**

##### **4.3.2.1. Velká kolektivní akce**

Jako uzavřenou akci – poctu, můžeme chápat *Memoriál Edgara Degasa* Alexe Mlynárčika z roku 1971. Ta byla realizovaná jako pocta Degasovmu obrazu *Jazdecké kone před tribunou* z roku 1879. Akce se skládala z několika částí: z jezdeckých dostihů, z dražby uměleckých děl. Mlynárčik za pomoci francouzského teoretika Pierra Restanyho získal od významných novorealistických umělců díla do aukce. Tržby z aukce šli na ceny devíti dostihů, ze kterých měl sestávat „Degasův memoriál“. Ten byl zařazen do letního programu roku 1971 na dostihové dráze v Liptovském Mikuláši. Jak říká Pierre Restany, „všetko prebiehalo podľa pripraveného scenára a s prísnyim dodržiavaním pravidiel“.<sup>62</sup>

Všichni účastníci měli vymezené pravomoci a přesně určené role. Mlynárčikova touha po propojení umění a života ústí v zajímavou črtu: účastníci zapojení do akce vykonávali své řemeslo nebo povolání a jediné, co se lišilo, byl kontext. Stali se součástí akce, ale „tak jak jsou“ (jezdci na koních jezdili na koni, apod.). Zároveň ale Mlynárčik pečlivě využívá jejich „parametrů“ a používá je cíleně, jako stavební materiál akce.

---

61 Matušík, R.: *Terén. Alternatívne akčné zoskupenie 1982-1987*. SCCAN, Bratislava, 2000.

62 Restany, P.: *Inde. Alex Mlynárčik*. Bratislava 1994. str. 121.

#### 4.3.2.2. Pouliční akce

Zcela jiný druh aktivizace diváka se objevil v pouličních akcích. Pouliční akce, které svou povahou navazují na myšlenky hnutí hippies, ale i revolučních situacionistů.

Pouliční akce má širokosáhlý dosah, protože za svého diváka považuje kohokoli, kdo se v dané době pohybuje v dané lokalitě. Její primární diváckou skupinou je široká veřejnost, neadresný kolemjdoucí, občan, anonymní masa. Jak píše Zora Rusinová v souvislosti s pouličními body-artovými kreacemi L.Ďurčeka:

„Ide o situácie, kedy sa divák, okoloidúci, hocikto na blízku, nevdojak stáva fyzicky súčasťou miesta, aktivity produkovanej umelcom.“<sup>63</sup>

Zejména v městských socio-psychologických hrách odehrávajících se na přelomu 70. a 80. let v ulicích Bratislavy se ukazuje tato charakteristika jako velmi výstižná. Divák se totiž stává participantem ne vědomou aktivitou, ale pouhým fyzickým vstoupením do prostoru akce.

Je třeba si zde uvědomit riskantnost tohoto typu veřejných aktivit, které probíhaly v období tvrdé normalizace. Po zveřejnění Charty 77 se zpřísnila státní kontrola a akční seskupení se ještě více uzavírala sama do sebe. Na malé kolektivní akce byly zváni jenom prověřeni lidé, přátelé apod. Pouliční akce (i pokud se jednalo o nenápadnou performance) byla extrémní reakcí na normalizační dusno a pro umělce bylo značně nebezpečné věnovat se jí.

Toto dusno ale výrazně omezovalo i reakci diváků – kolemjdoucích. Na rozdíl od Západu, kde divák mohl do pouliční akce svobodně zasahovat, v našich podmínkách tyto akce vyvolávaly podezření. Málokdo se nechal zatáhnout do politicky nečitelné aktivity. Divák reagoval způsoby, jakými by ve svobodných podmínkách možná nereagoval. Můžeme však proto tvrdit, že o to existenciálnější rozměr tyto aktivity měly. Právě poukázat na vztahy mezi jedincem a společností, jedinci navzájem a na vztah k sobě samému bylo záměrem pouliční akce v našem prostředí.

Veřejné prostranství městského prostředí využíval jako agoru ke svým provokativním kolektivním akcím zejména Ján Budaj se svou „Dočasnou spoločnosťou intenzívneho prežívania“ (DSIP). S městským prostředím jako místem pro atakování kolemjdoucích, jako výstavní skříní tristního stavu společnosti a jedinců v ní. Laik bez výtvarného zázemí Budaj se svými aktivitami snažil napadat konformismus ve společnosti. Tvrdil, že konformnost vzrůstá ve skupině, kde člověk nikoho nezná, nebo ve společenské situaci, kde se člověk necítí bezpečně. Jedinec podle něj ale měl šanci na proměnu, a to „intenzívným zážitkom životnej udalosti“.

---

63 Rusinová, Z.: *Umenie akcie*. SNG. Bratislava 2001. str. 140.

Zaslepenost a nesprávnost mechanismů, ve kterých žil, si měl divák uvědomit, když přišel na to, že se jednalo o fiktivní situaci, hru.

Budajovy akce byly aranžované a probíhaly ve vybrané lokalitě města podle připraveného plánu a pracovaly s jednoduchou změnou běžné situace v městském prostředí.

Jako příklad nám zde bude sloužit akce, kterou DSIP zinscenovala během festivalu *Týden pouličního divadla*. Členové DSIP si polehali do úzké uličky v centru Bratislavy a svými těly bránili lidem v průchodu. Každý procházející obdržel kartičku s textem: „Zúčastnili ste sa jednej z akcií divadla na ulici.“ Akce byla fotodokumentována i snímána kamerou.

V Budajovém okruhu se pohyboval i L. Ďurček. Participoval na některých akcích DSIP a sám tvořil kolektivní akce obdobného charakteru. Jeho další akční tvorba, která pracovala s minimalizovanými body-artovými kreačemi,<sup>64</sup> ovlivnila i jeho chápání kolektivní akce. Na rozdíl od Budajových akcí byly ale Ďurčekovy akce výtvarnější a i jejich propozice jsou výtvarně propracovanější (viz příloha). Jeho akce měly svá pravidla: nepřipouštěly například fyzický kontakt s divákem, a po tom, co se divák stal součástí akce, dostal informaci o tom, že se jednalo o fikci.

Za všechny Ďurčekovy kolektivní akce jmenujme v tomto případě soubor akcí *Rezonance* z roku 1979. Tyto akce probíhaly podle přesných schémat, které Ďurček spoluaktérům rozdával v papírově formě.

„Na vymedzenom území mesta sa bude počas niekoľkých hodín nachádzať asi dvadsaťčlenný kolektív (oblečenie každodenné). Jeho aktivita zameraná na vytváranie psychologicko-sociálnych situácií bude prechádzať opätovne raz jednou, raz druhou fázou: 1. stotožnením sa s masou chodcov 2. vyčlenením sa z tejto masy (vytvorenie niektorej z „geometrických figur“ znamená súčasne vytvorenie konkrétnej situácie). Čas sformovania geometrickej figúry má byť čo najkratší. Každý chodec, ktorý sa bude podieľať na tvorbe situácií, dostane kartu s čiastočnou informáciou.“<sup>65</sup>

Na rozdaných papírových schématech byly zaznamenány jednotlivé možné variace pohybu a tvarové útvary, které mohla skupina vytvořit.

V jedné z akcí z této série, *Aureola*, se dvacetičlenná skupina seskupila kolem chodce, a její tvar mapoval pohyb, který vykonával chodec. Když chodec začal být nesvůj, skupina se rozpadla. Podobně probíhaly i další intervence do prostoru chodce (např. pasáž nebo zeď z lidí, kterou musel chodec překonat, apod.).

---

64 Mnoho jeho soukromích akcí připomíná minimální gesto J.Kovandy nebo raná díla B.Naumana.

65 Poznámky k projektům, z archivu autora. In: Rusinová, Z.: *Umenie akcie*. SNG. Bratislava 2001. str. 41.

### **4.3.2.3. Divák a malá kolektivní akce : modelová situace**

Typ akce - modelové situace zažil svůj nejmarkantnější výskyt v 80. letech a skýtá autorovi nový prostor pro práci s divákem. Velkých akcích koncipovaných jako slavnosti, se účastnili pozvaní hosté nebo přidružení pozorovatelé či spontánně se přidávající účastníci. Ve veřejných akcích byly diváky všichni libovolní kolemjdoucí. Jak jsem zmínila výše, normalizace ovlivňovala to, jakým způsobem jednali diváci ve veřejných akcích. V experimentálních modelových situacích, čili malých kolektivních akcích byli často diváky přátelé nebo umělcům blízké osoby. Byly to tedy často akce přístupné jenom vybraným členům.

Ukázkou takového typu uzavřené akce na Slovensku může být už zmiňovaná kolektivní akce Petra Meluzina *Perníková chalúpka*. Striktně vymezená akce se konala na vzdálené zastávce autobusu v okrajové části Bratislavy. Meluzin natřel oprýskanou a nečistotami pokrytou zastávku z vnější části marmeládou, na kterou nalepil kusy knäckerbrotu. Uvnitř zastávky stál stoleček s magnetofonem. Na pásce v magnetofonu byl nahraný projev Gustava Husáka, který ten den běžel v rádiích. Účastníky Meluzin po jednom přivolával do zastávky bliknutím baterky. Každému účastníkovi přikázal odloupnout si knäckerbrot, posadit se na stoleček a donutil je poslouchat ze sluchátek projev. Účastník musel konzumovat knäckerbrot a nesměl manipulovat s magnetofonem, ani odejít dřív, než mu to Meluzin dovolil.

Uzavřenost akce je patrná. Účastník dělá všechno podle povelu autora. Přistupuje, plní jednotlivé kroky. Meluzin své akce často budoval na absurdním ději parafrázujícím normalizační realitu.

### **4.3.3. Uzavřená (totální) akce s otevřenými možnostmi**

Tento typ akce se ve slovenském akčním umění nevyskytuje často, je však zajímavou synkrezí dvou forem akce.

Ukázkou takovéto akce může být *Test* Radovana Matušťika, realizovaný v rámci II. Terénu. Účastníci byli pozvaní na blíže neurčenou akci. Na místě setkání je očekával Peter Meluzin, který je bez bližšího vysvětlení vyvedl na louku, kde každému účastníkovi rozdál pokyny. Dozvěděli se z nich, že byli vybráni k testování nové inovační metody vzdělávání, které probíhá v několika fázích: „1. výstup na vrchol a vstup do lesa, 2. písomné inštrukcie, 3. výber textov v upravenej besiedke, 4. štúdium textov, 5. overovacia komunikcia prostredníctvom textov prednášaných na pokyn vedúceho testu, 6. jednomyselné schválenie“.<sup>66</sup> Účastníci byli následně postupně voláni do altánku, kde je

---

66 Matušťik, R.: *Terén. Alternatívne akčné zoskupenie 1982-1987*. SCCAN, Bratislava, 2000.

Matušík nechal vybrat si jednu nebo více stran ze čtyř zavěšených knih. Účastníci pak jednotlivě studovali svůj text. Na výzvu se schromáždili a podle pokynů spolu komunikovali svými částmi textu.

Je patrné, že i když je struktura akce uzavřená, existuje zde pole pro vlastní rozhodování jednotlivých účastníků. Sami si vybírají části textu, který chtějí prostudovat, vybírají si místo, kde jej chtějí studovat.



## 5. Závěr

Ve své bakalářské práci jsem se pokusila naznačit charakter slovenského happeningu a kolektivní akce v letech 1964 - 1989. Vymezila jsem specifika slovenské kolektivní akce. Považuji za ně přetváření trendu kolektivní akce v umění i v době, kdy ve světě už ztratila na síle. Nejasnost forem a synkreze zejména s konceptuálním uměním, pohyb akčního projevu mimo oficiální scénu, silný vliv sociálněpolitických událostí na charakter, témata a provedení akcí, subtilnější podoba a důraz na efemérní jevy, sepětí s přírodou a lidovými tradicemi a nepřítomnost ústřední individuální performance autora, to vše ji odlišuje od paralelních forem akcí jinde ve světě.

Vysvětlila jsem principy otevřeného díla a mechanismů, na základě kterých jsou diváci schopni zapojit se do spoluvytváření kolektivní akce. Vymezila jsem tři kategorie akce podle míry otevřenosti: otevřenou akci, uzavřenou (totální) akci a uzavřenou (totální) akci s otevřenými možnostmi. Na příkladech konkrétních kolektivních akcí jsem se pak ilustrovala principy jednotlivých kategorií.

## 6. Zdroje a použitá literatúra

- Dinkla, S.: *Pioniere Interaktiver Kunst, von 1970 bis heute*. ZKM, Karlsruhe, 1997.
- Eco, U.: *The Open Work*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 1989.
- Gadamer, H.G.: *Aktualita krásného. Umění jako hra, symbol a slavnost*. Archa, Bratislava 1995.
- Galová, R.: *Subverze v umění*. Univerzita Karlova, Praha 2008.
- Geržová, J.: *Slovenské výtvarné umenie 1949 – 1989 z pohľadu dobovej literatúry*. Afad press. Bratislava 2006.
- Goldberg, R.: *Performance Art. From Futurism to the Present*. Thames and Hudson, London 2001.
- Henri, A.: *Happenings and Environments*. Thames and Hudson, London, 1974.
- Hrabušický, A. (ed.): *Slovenské vizuálne umenie 1970 – 1985*, SNG, Bratislava 2002.
- Jablonská, B.: *Osemdesiate. Postmoderna v slovenskom výtvarnom umení 1985-1992*. SNG, Bratislava 2009.
- Kolesár, Z., Mrenicová, Z. eds.: *Umenie sedemdesiatych rokov*. VŠVU, Bratislava. 1997.
- Matušík, R.: *...Predtým. Prekročenie hraníc. 1964-1971*. Považská galéria umenia, Žilina, 1994.
- Matušík, R.: *Terén. Alternatívne akčné zoskupenie 1982-1987*. SCCAN, Bratislava, 2000.
- Mirza, O.: *Aktionkunst in der Slowakei (1965-1989)*. Universität Wien. Wien 2008.
- Morganová, P.: *Akční umění*. Votobia, Olomouc 1999.
- Popper, F.: *Art, action and participation*.
- Restany, P.: *Inde. Alex Mlynárčik*. Bratislava 1994.
- Rusinová, Z. a kol.: *Dejiny slovenského výtvarného umenia. 20. storočie*. SNG, Bratislava 2000.
- Rusinová, Z., Mrenicová, E. eds.: *Na križovatke kultúr? Stredná Európa a umenie 20. storočia*. SNG, Bratislava 2002.
- Rusinová, Z.: *Umenie akcie*. SNG Bratislava 2001.
- Štraus, T.: *Slovenský variant moderny*. Pallas, Bratislava 1992.
- Štraus, T.: *Tri otázky : Od päťdesiatych k osemdesiatym rokom*. Pallas 1993.
52. *Bulletin Moravské galerie v Brně*. MG, Brno, 1996.

Ostatní zdroje:

Bátorová, A.: *Aktionkunst in der slowakei in den 1960er Jahren: Aktionen von Alex Mlynárčik*. LIT Verlag, Berlin 2009

<http://books.google.com/books?id=Pdzv0vAIOR4C&lpg=PA91&ots=Zcg9ugCy3K&dq=jana%20%C5%BEelibsk%C3%A1%20sn%C3%BAbenie%20jari&hl=sk&pg=PA4#v=onepage&q=jana%20%C5%BEelibsk%C3%A1%20sn%C3%BAbenie%20jari&f=false>

Arns, I.: Interaction, Participation, Networking: Art and Telecommunication, in: Daniels D., Frieling R. (eds.): *Media Art Net 1: Survey of Media Art*, Wien, New York 2004.  
[http://www.medienkunstnetz.de/themes/overview\\_of\\_media\\_art/communication/11/](http://www.medienkunstnetz.de/themes/overview_of_media_art/communication/11/)

Pracovní paměť

Akce Jána Budaje a DSIP, Lubomíra Ďurčeka online

<http://kultura.sme.sk/c/4873858/obnovena-strata-verejneho-priestoru.html>  
<http://workingmemory.sk/>

Rozhovory s Alexem Mlynárčikem

<http://www.radiozet.sk/index.php/hostia/724-alex-mlynarik-v-radiu-zet.html>  
<http://www.tyzden.sk/kultura/nechcel-som-byt-replikou.html>

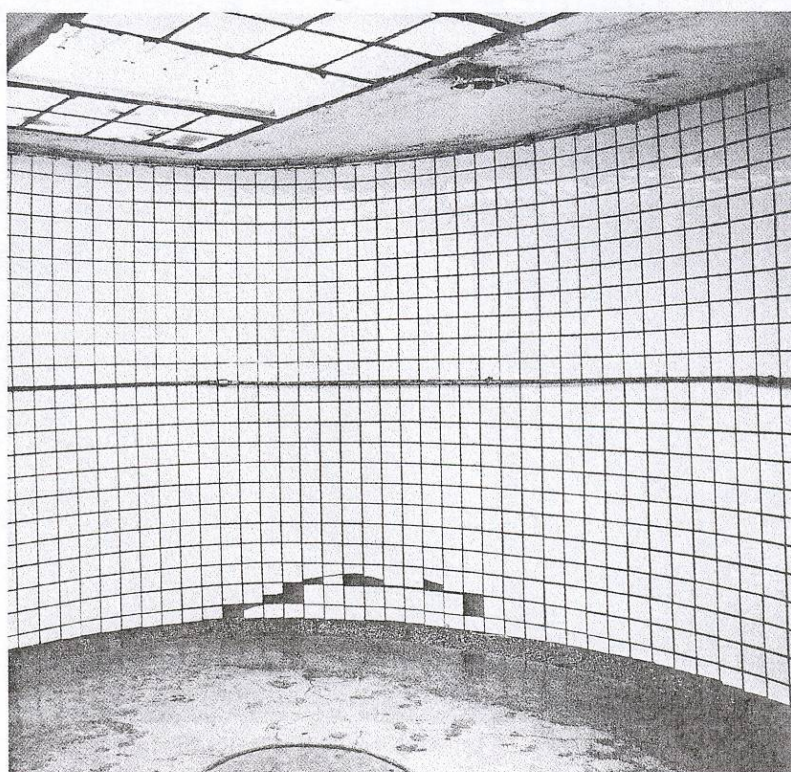
Arslexikon

<http://www.arslexicon.cz>

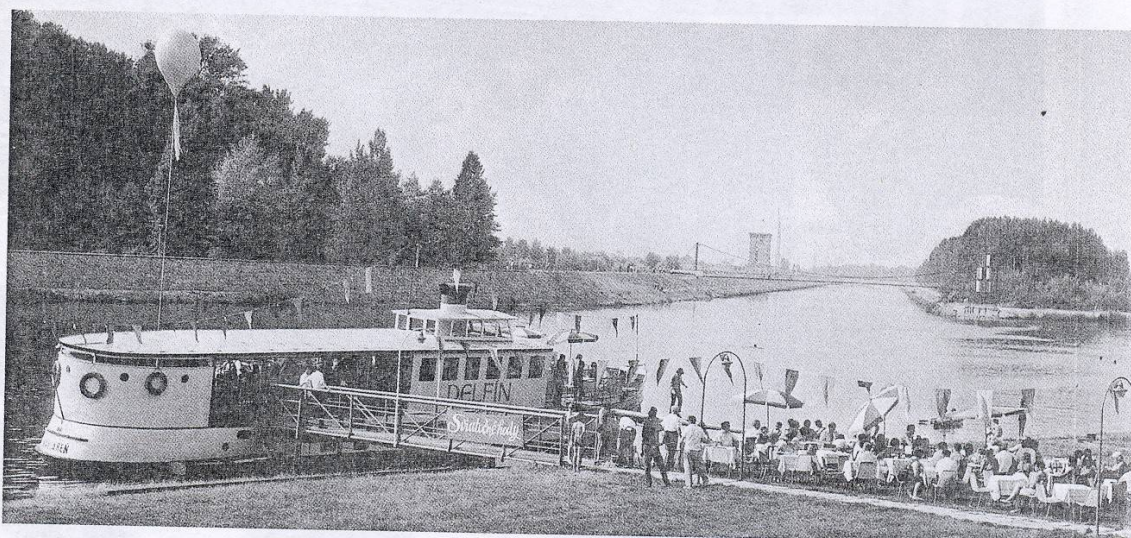
Eco, U. *Otevřené dílo*. Neautorizovaný překlad.

<http://cirkus-umberto.ic.cz/OperaAperta.pdf>

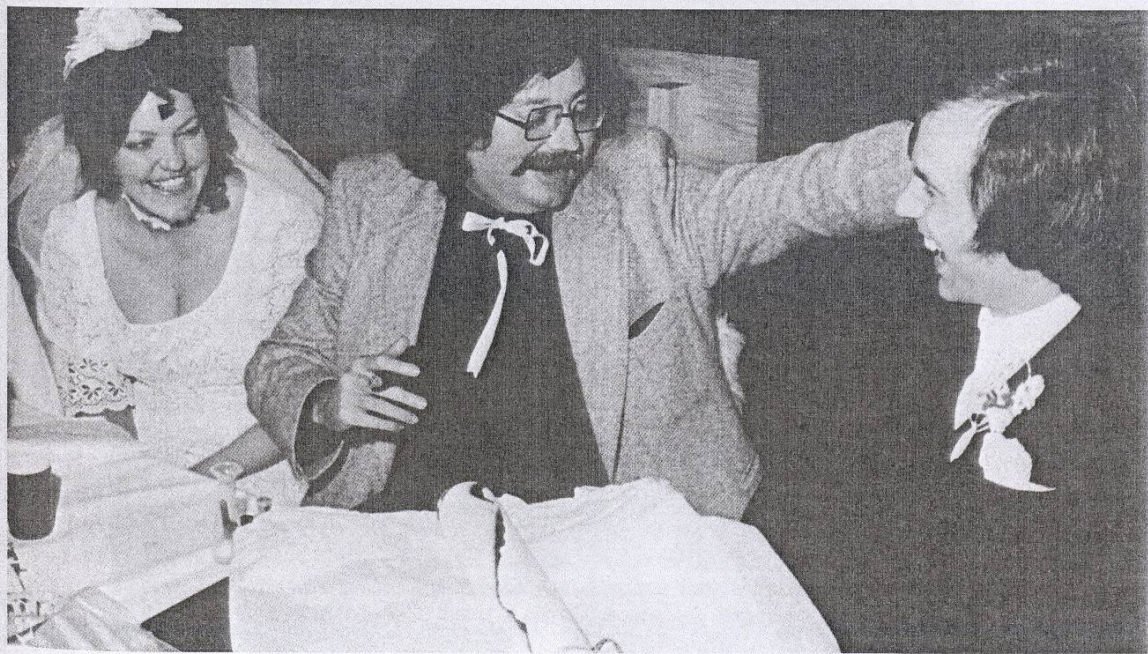
## **7. Obrazová příloha a seznam obrázků**



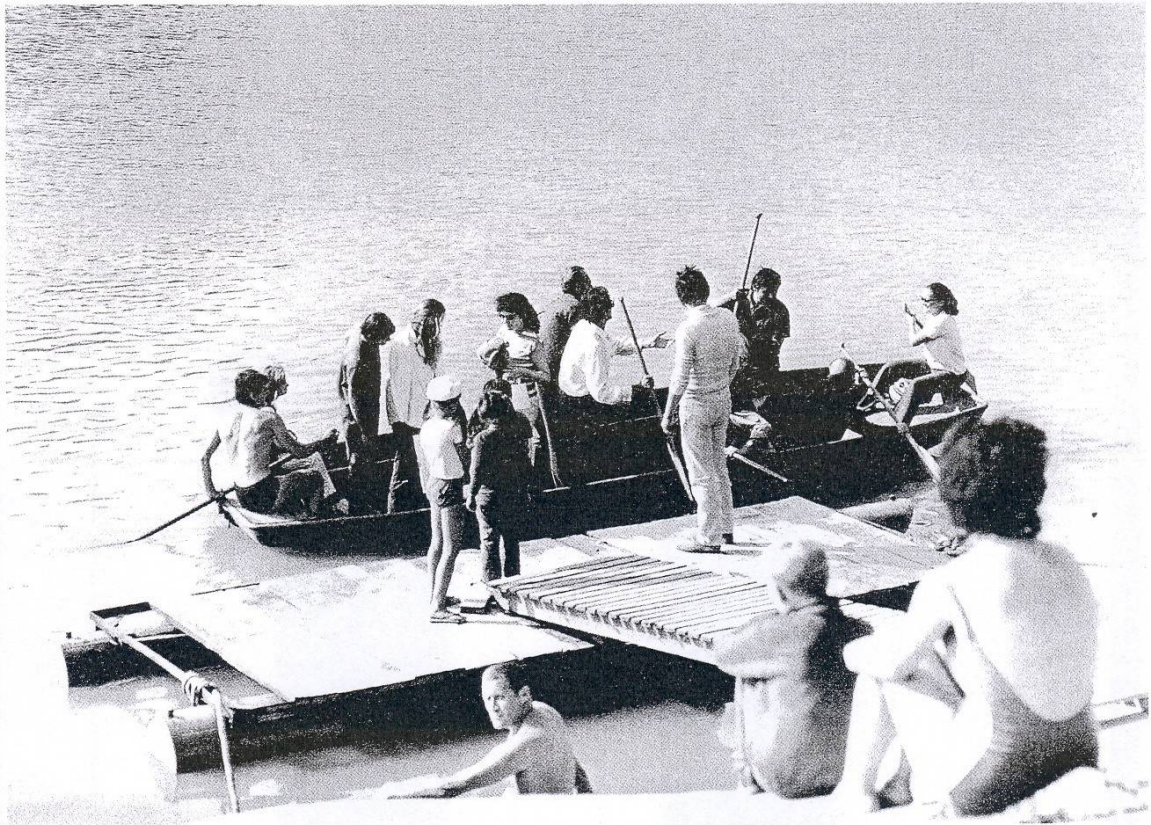
Alex Mlynárčik, *II. Permanentné manifestácie, Pre mužov*. Hurbanovo náměstí, Bratislava 1966.



Alex Mlynárčik, *Juniáles a Sviatočné hody*. Piešťany 1970.



Alex Mlynárčik, *Evina Svadba*, Žilina 1972.



Peter Bartoš, *Činnosť v piesku a blate*, Dunajský ostrov, Bratislava 1970.

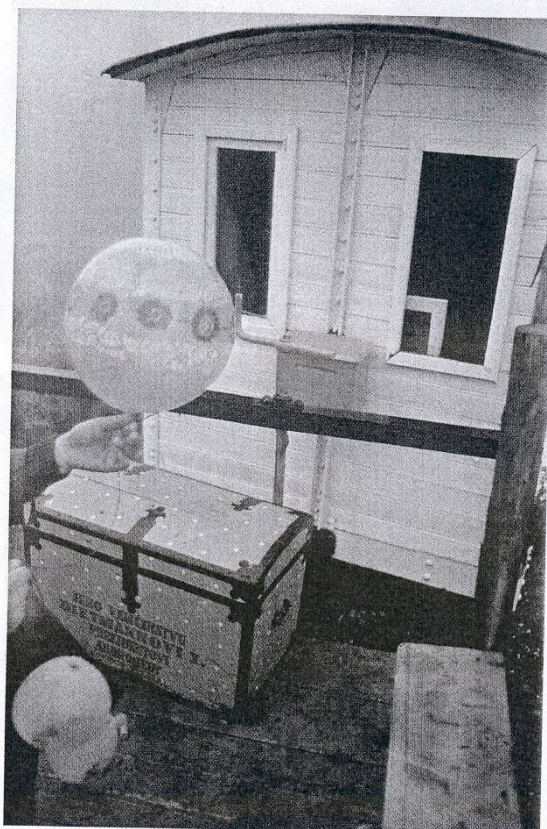




Peter Bartoš, *Činnosť v piesku a blate*, Dunajský ostrov, Bratislava 1970.

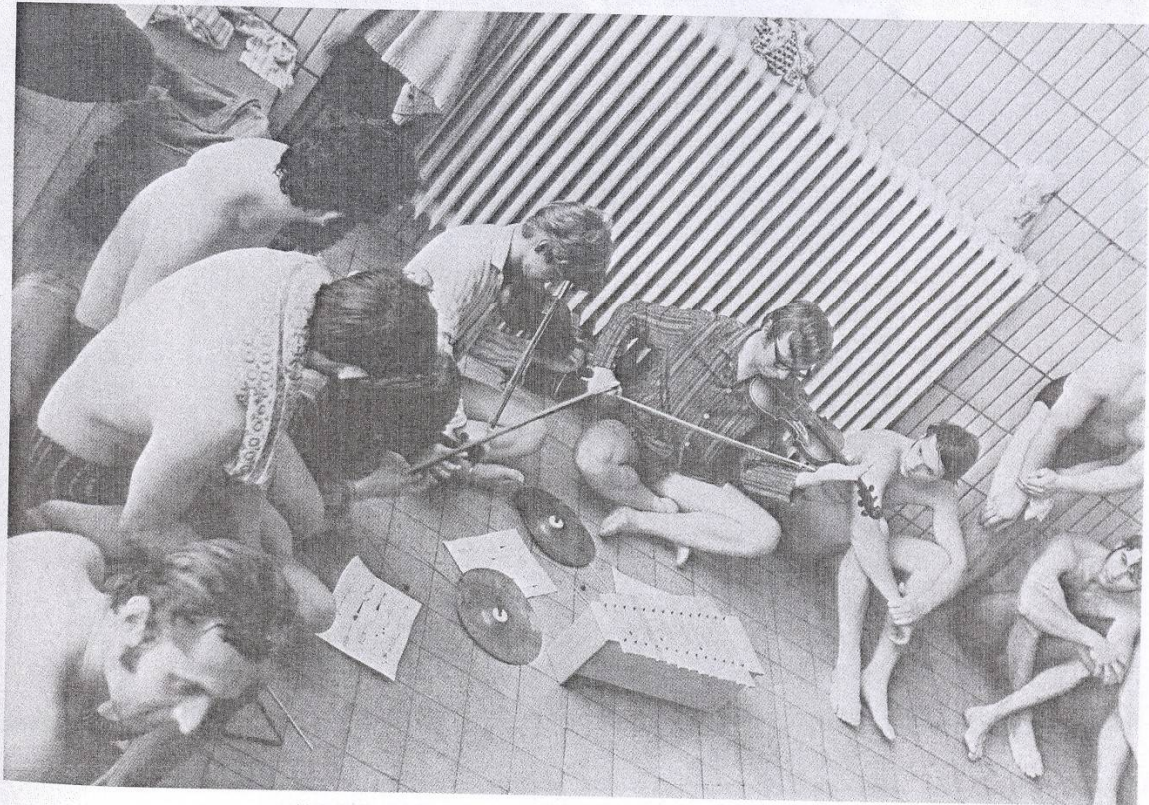
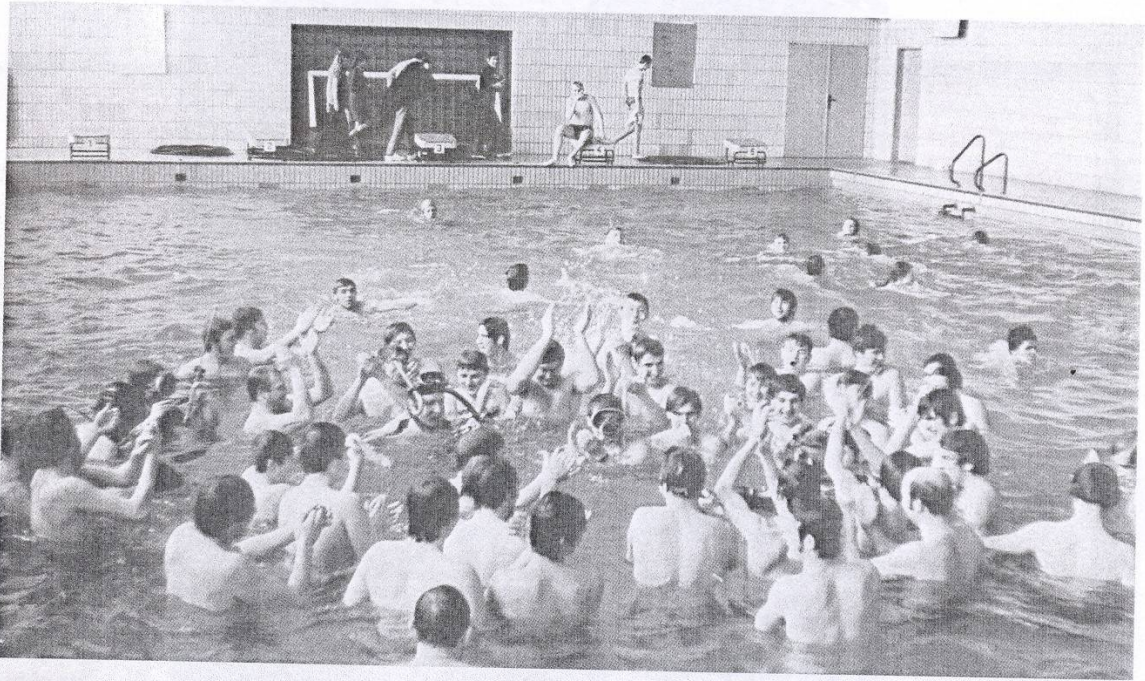


A. Mlynářčik: Deň radosti. Keby všetky vlaky sveta... / Day of Joy. If All the Trains of the World... 1971. Zakamenné



Alex Mlynářčik, *Deň radosti. Keby všetky vlaky sveta.* Zakamenné 1971.

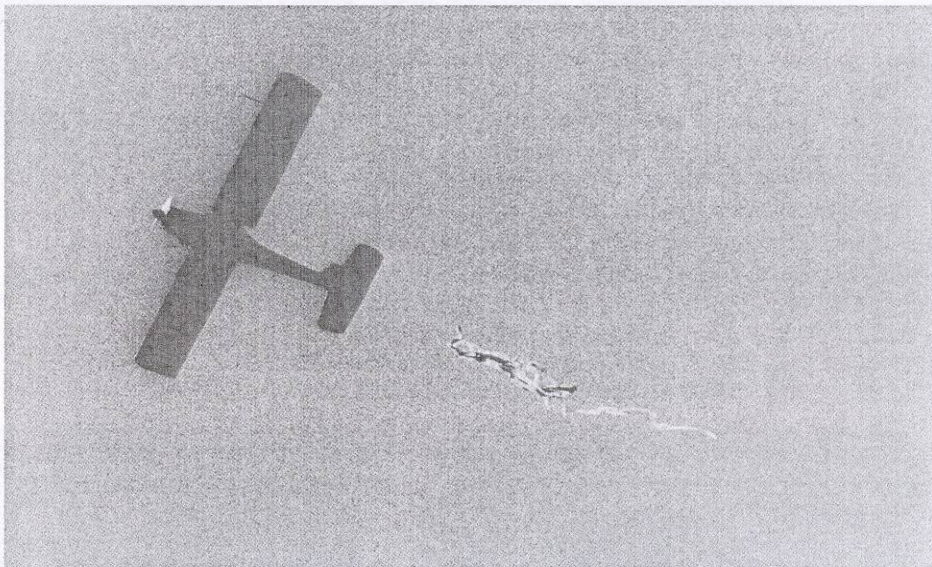




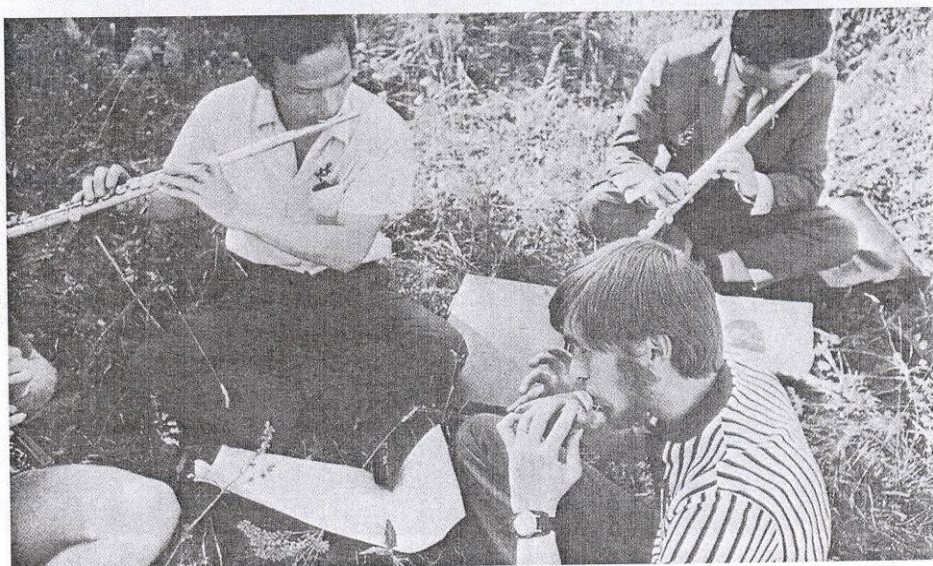
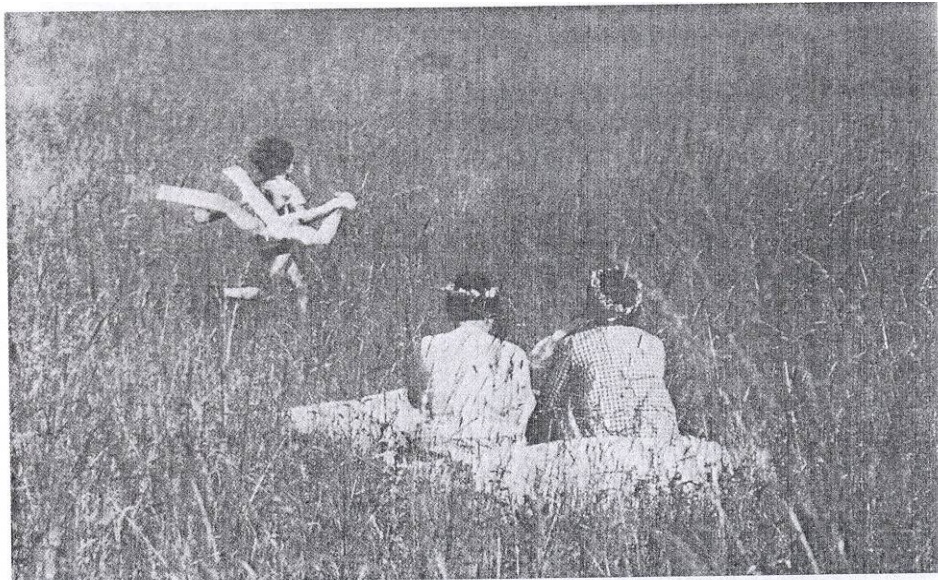
Milan Adamčiak a Robert Cyprich, *Vodná hudba*, Bratislava 1969.



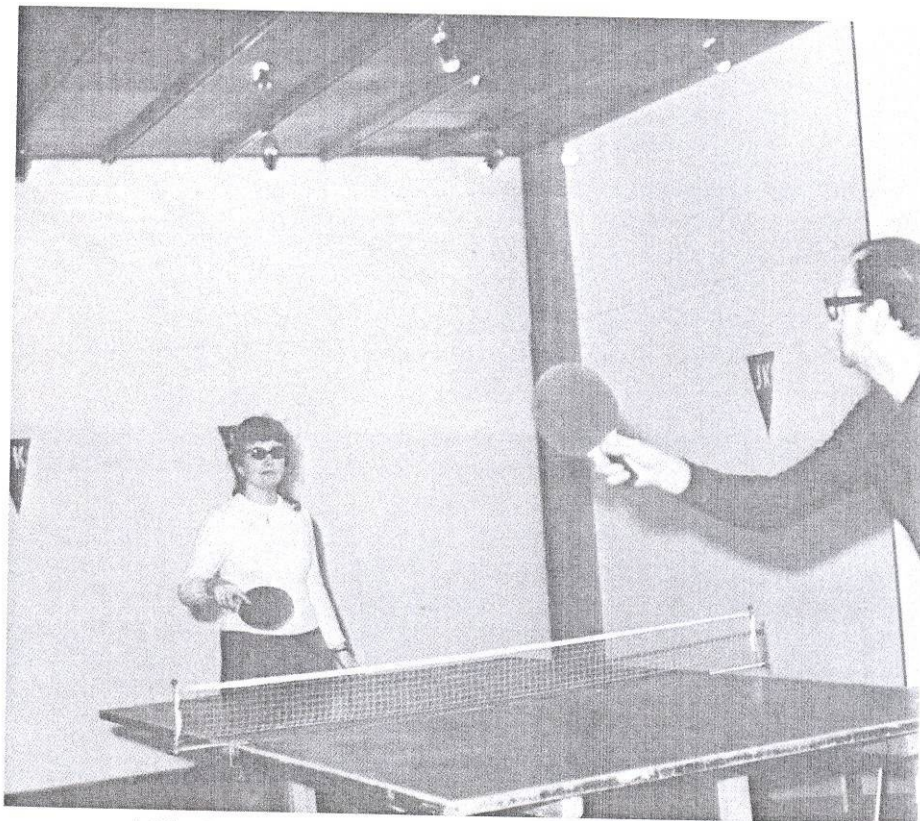
Milan Adamčiak a Robert Cyprich, *Vodná hudba*, Bratislava 1969.



Jana Želibská, *Snúbenie jari*, Dolné Orešany 1970.



Jana Želibská, *Snúbenie jari*, Dolné Orešany 1970.



Július Koller, *Ping-pong klub J. K.*, Bratislava 1970



## TERÉN

JE

– návrh, aby ste uskutočnili Vašu akciu, ktorej realizácia predpokladá a využíva voľnú krajinu, prírodu i ľudský zásah v nej, vo vymedzenom časovom úseku a priestore;

– žiadosťou rešpektujúcou princípy a ciele Vašej tvorby a preto ponúkajúcou iba spoločný priestor a čas na individuálnu realizáciu ľubovoľného typu akcie alebo na priamu inšpiráciu špecifikom kraja a ročného obdobia;

– reakciou na frekvenciu jednej z možností situovať aktuálnu akciu, ktorej presné miesto a dátum, ako aj rozsah účasti a podobu zaznamenania určí autor v súlade so svojím zámerom;

NIE JE

– sugesciou témy a zámeru ani propagáciou istej problematiky či istého situovania akčného prejavu;

– ani modifikáciou aktuálneho ekologického hnutia, ani preferovaním neoromantickej alternatívy k technickej civilizácii, ale ani vyhrotenou polemikou s týmito možnými verziami;

– teda ani ďalším organizovaním plenárových prezentácií, ani zámenkou na edíciu dokumentov istej časti postmoderných snáh.

## TERÉN

je teda

vnútorne diferencované spoločenstvo typovej, termínovej, miestnej a inej rozdielnosti našich individuálnych snáh, ktoré prijali vymedzenie týmito podmienkami realizácie:

1. Tvorca „Terénu“ realizuje svoju akciu organicky zviazanú s voľnou krajinou kdekoľvek v sektore vymedzenom na priloženej turistickej mape a kedykoľvek v čase od 1. do 30. 6. 1982.
2. Môže ísť o akciu ľubovoľného typu, pričom je možné realizovať plánovanú akciu v navrhovanom kraji alebo novú akciu priamo inšpirovanú jeho špecifickosťou.
3. Vylučuje sa iba akokoľvek motivovaný mechanický prenos akcie určenej pre iné prostredie.
4. Autor každej akcie osobne pozýva alebo nepozýva ďalších účastníkov akcie, fotografa alebo navrhovateľa „Terénu“, podľa povahy akcie.
5. Realizátor prezentuje akciu po uzatvorení „Terénu“ na priateľskom stretnutí fotografiou, textom, nákresom, filmom a pod.; tieto prostriedky a dokumenty zostávajú zásadne v jeho osobnom vlastníctve.

Bratislava 13. 5. 1982

Manifest voľného akčného seskupení Terén. Bratislava 1982.



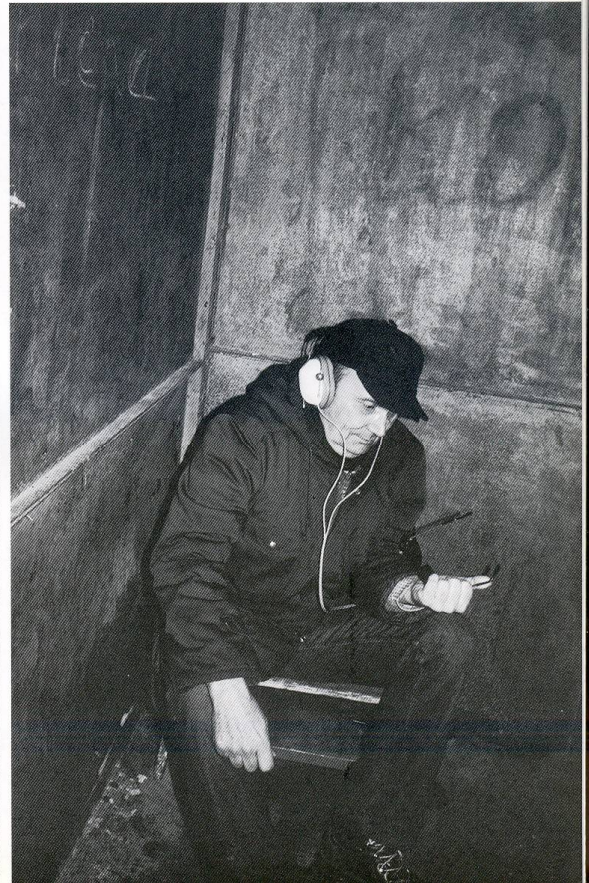
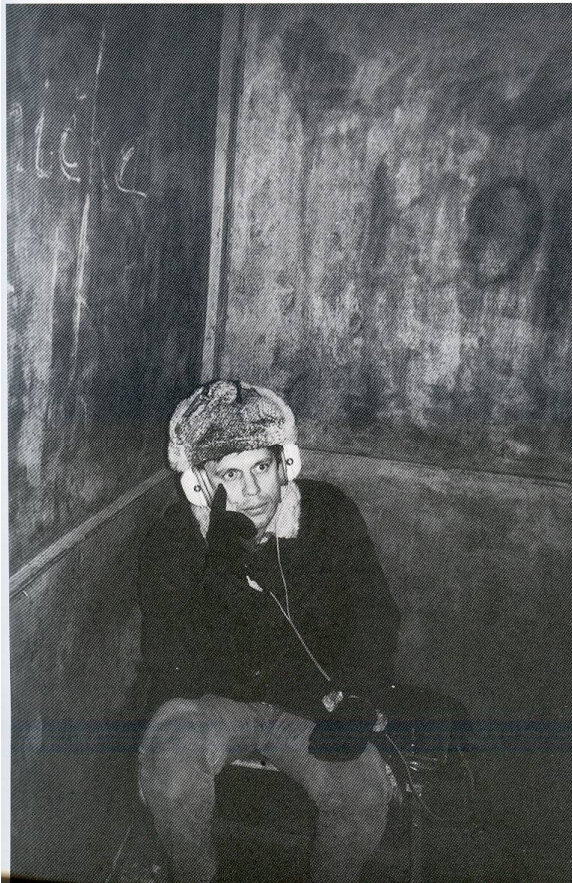
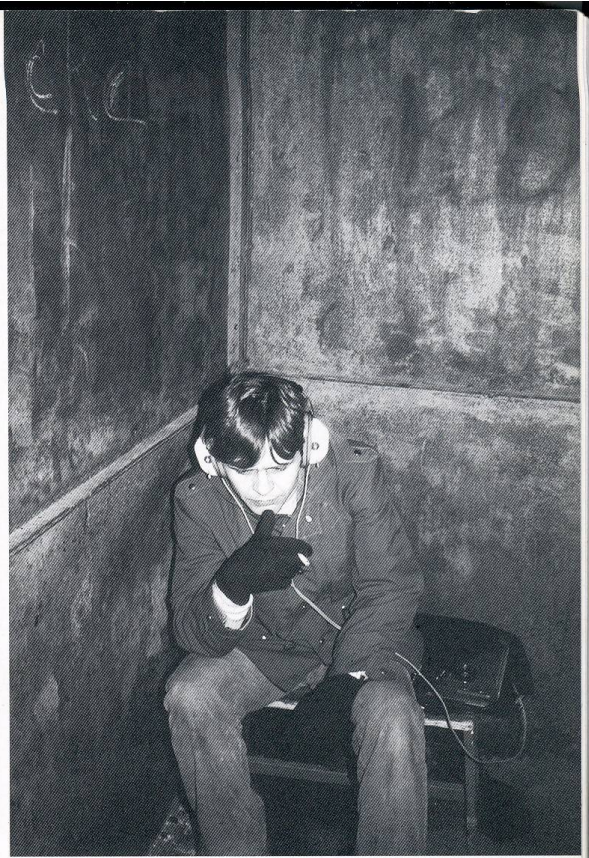
p. meluzin

### PERNÍKOVÁ CHALÚPKA

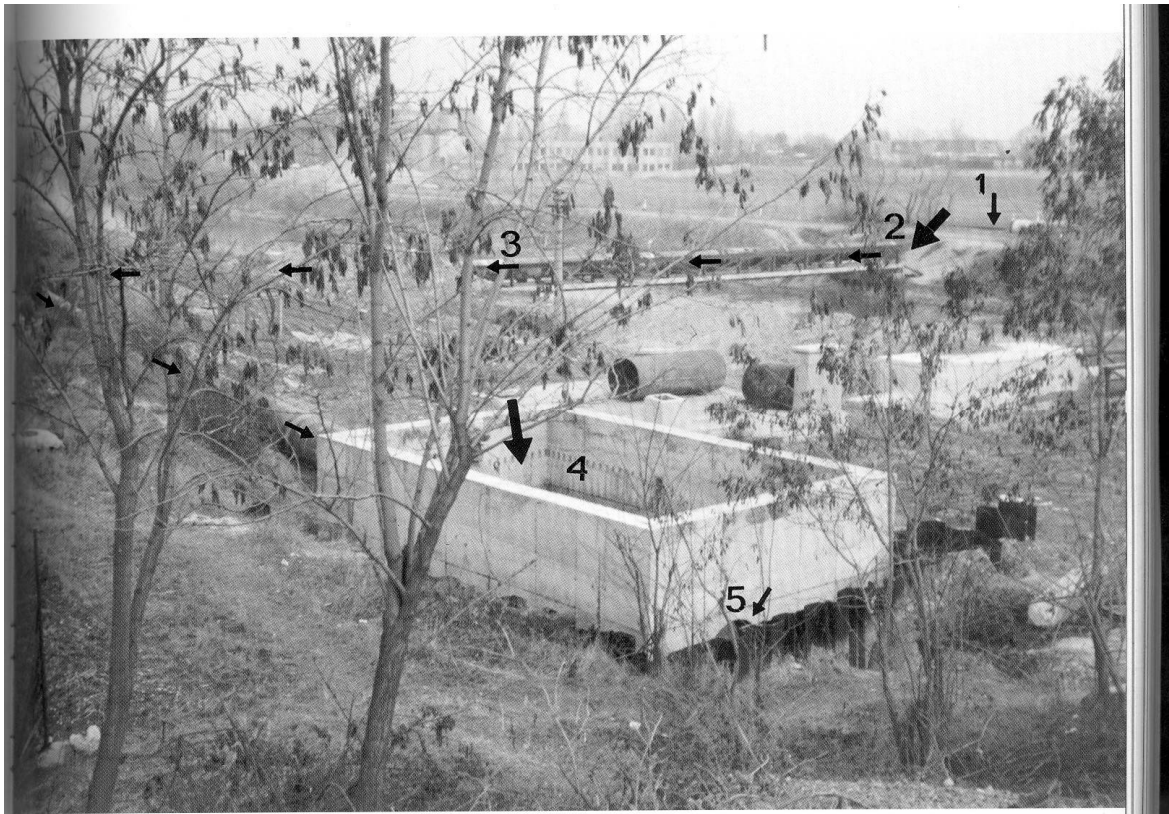
Na autobusovej zastávke (plechová buda 4 x 2,5 x 2 m) som vopred vyhotovil sokel: 1/2 m vysoký pás "obkladačiek" z knäckebrötu bolo prilepených hrubou vrstvou marmelády na vonkajšiu stenu budy. Účastník je bliknutím baterky nasmerovaný k „Perníkovej chalúpke“ a vyzvaný na odlúpnutie 1 obkladačky. Po vpustení dovnútra je usadený na štokerlík v kúte, kde mu príkazom „konzumujte!“ nasadzujem slúchadlá a zapínam magnetofón. Na páске je jediný program: novoročný prejav prezidenta a generálneho tajomníka ÚV KSČ G. Husáka. Počas prehrávky (keď to situácia vyžaduje) prevoniam priestor intimsprejom. Občas účastníkovi vrátim nahrávku o kus späť (možnosť zopakovať si prepočutú dôležitú časť). Miestami zosilňujem zvuk a vykonávam skusmo kontrolu posluchu.

Real. pozn.: Akcia prebiehala (1. 1. – Nový rok, 1983) za krematóriom od 19. do 22. hod. za postupnej účasti 6 participantov. Sediaci účastník bol priebežne osleповaný diaľkovými svetlami prechádzajúcich áut. Ku koncu došlo k deformácii zvuku vplyvom chladného počasia. Počas akcie som v búde 2x vykonal malú potrebu.

Peter Meluzin, *Perníková chalúпка*, Bratislava 1983.



Peter Meluzin, *Perníková chalúpka*, Bratislava 1983.

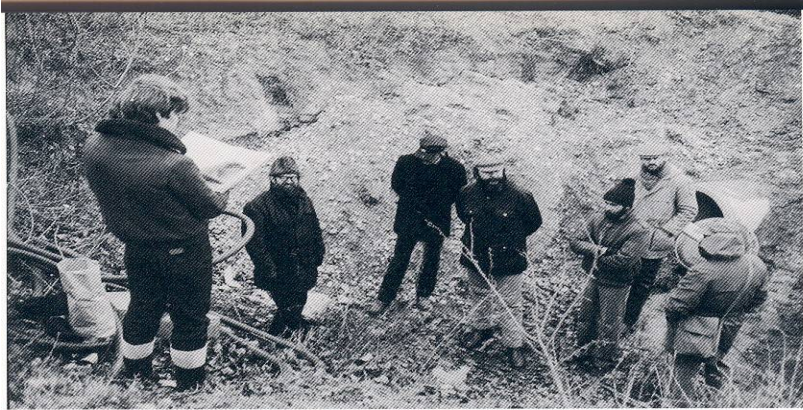


### SCHWARZES LOCH

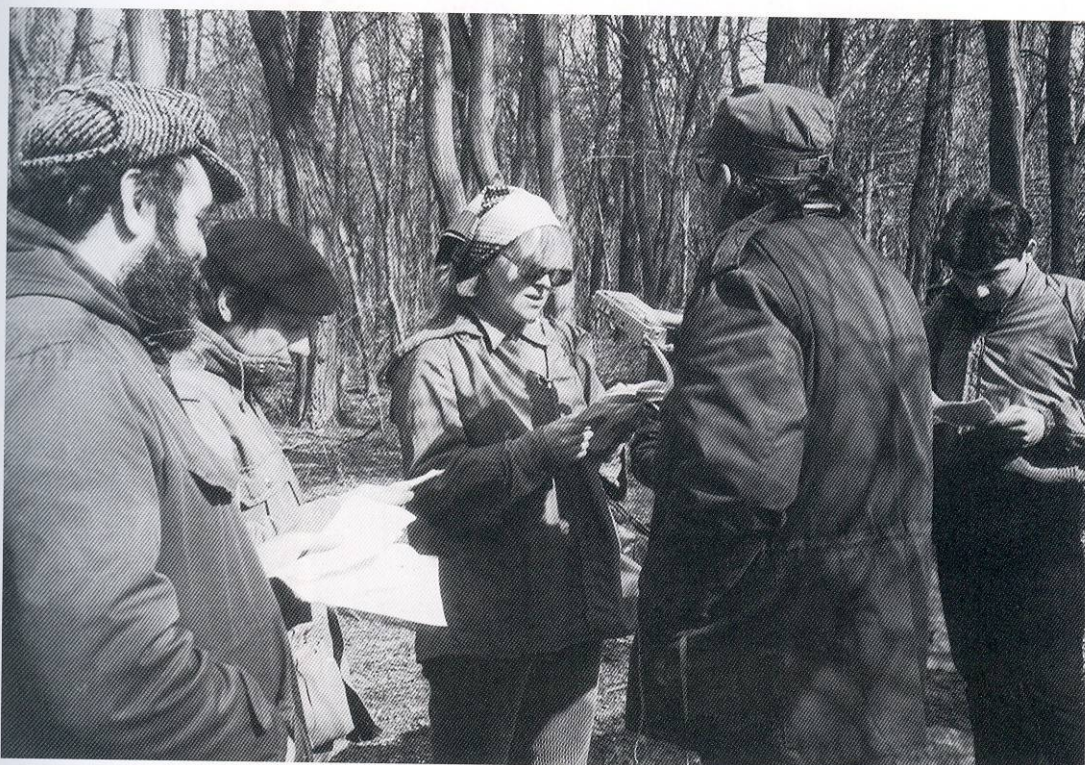
Objekt budúcej čističky vo Vrakuňi: katéter (110 m dlhé potrubie,  $\varnothing 120$  cm) prechádzajúci cez Malý Dunaj, za ktorým sa lomí v pravom uhle vľavo a ústi do jadra čiernej diery (betónový košiar 10 x 8 x 5 m). Otvory košiara sú križom „zašprajcované“ hranolmi, obtočenými „ostňákom“. Sú zakryté čiernymi kruhmi s otváracími priezormi. V priestore košiara je len špinavozelená voda pod ľadom.

Príchod uchádzačov (autami) priamo pred „čakáreň“ (jama, ktorá izoluje uch. od ďalšieho diania)

- uvítací prejav pomocníka p. /1/
- žiadosti o vstup, potvrdené podpismi uch. /2/
- p. naväzuje uch. na fixovaný chomút /3/
- vstup /4/
- prechod katétrom, každý uch. sólovo /5/
- K. tajne cez priezory sleduje postupné príchody uch. a zaznamenáva ich fotograficky /6/
- po naplnení košiara všetkými uch. sa až na sporadickú fotokontrolu s bleskom nič nedeje (príp. manipulácia uch. s priezorom sa trestá)
- „nasadený“ e.c. pod zámkou WC zalezie do katétra a nepozorovane odchádza tou istou cestou späť von
- K., p., a e.c. spolu opúšťajú miesto, zanechajúc uch. v košiar



Peter Meluzin, *Schwarzes Loch*, Bratislava 1983.



Radoslav Matuščík, *Test*, Bratislava 1983.



Radoslav Matuščík, *Test*, Bratislava 1983.

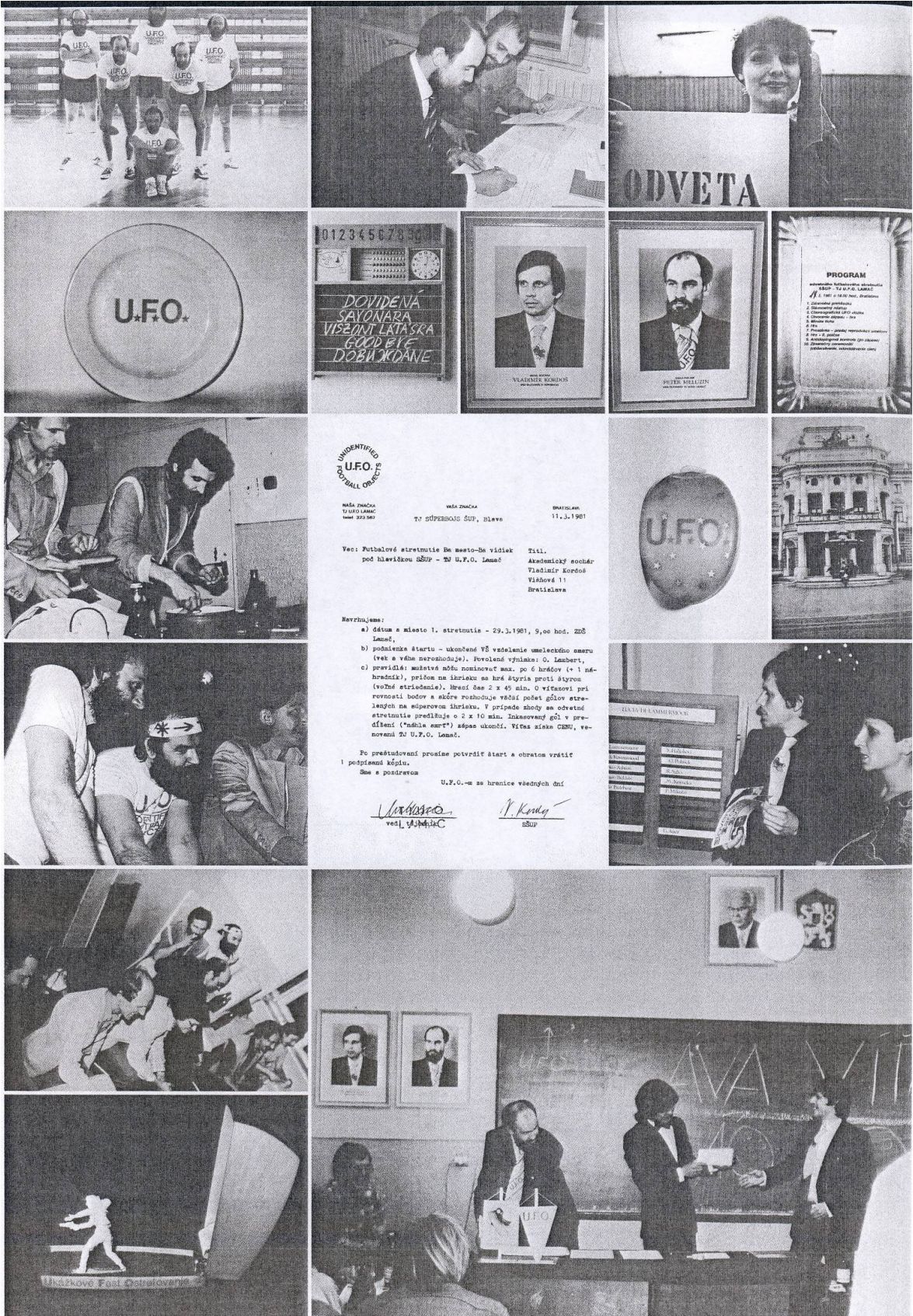


Artprospekt P.O.P., *Úderníci*, Bratislava 1983.

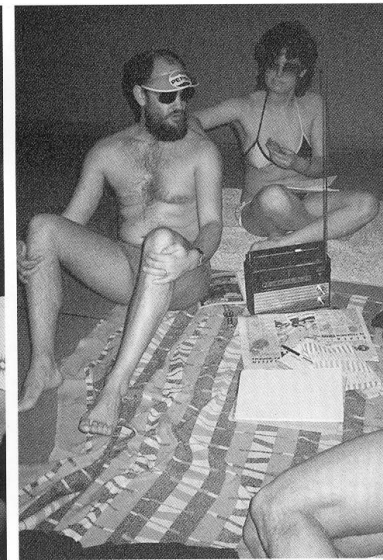
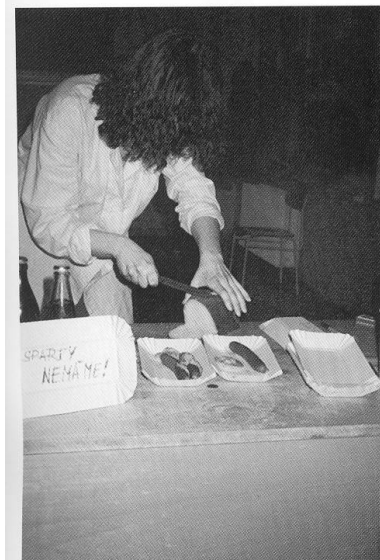
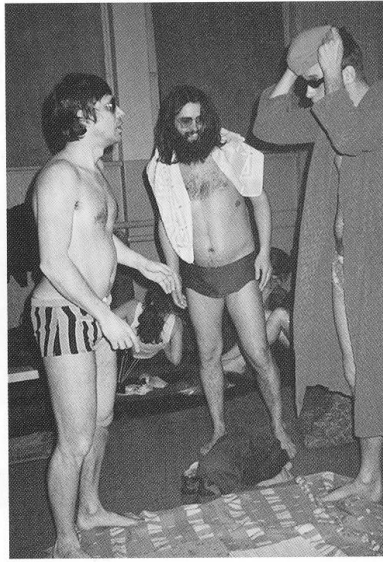
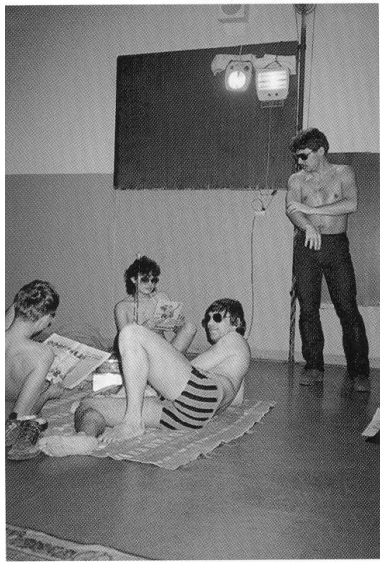




Artprospekt P.O.P., *Úderníci*, Bratislava 1983.



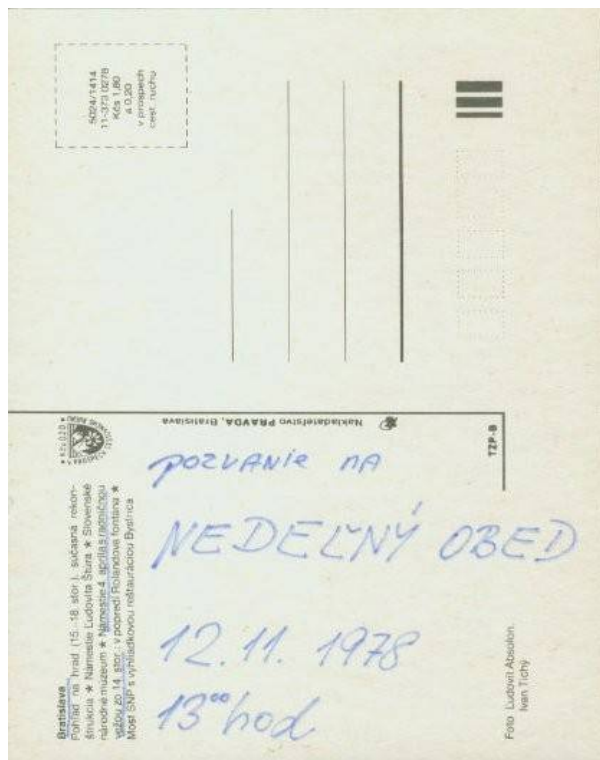
Peter Meluzin, *U.F.O.tbal*, Bratislava 1981.



Vladimír Kordoš – Matej Krén, *Ved' človek nie je blázon, aby zmokol...*, Bratislava 1983.



Ján Budaj a DSIP, *Ulička prehradená telami, Týždeň divadla na ulici*, Bratislava 1979.



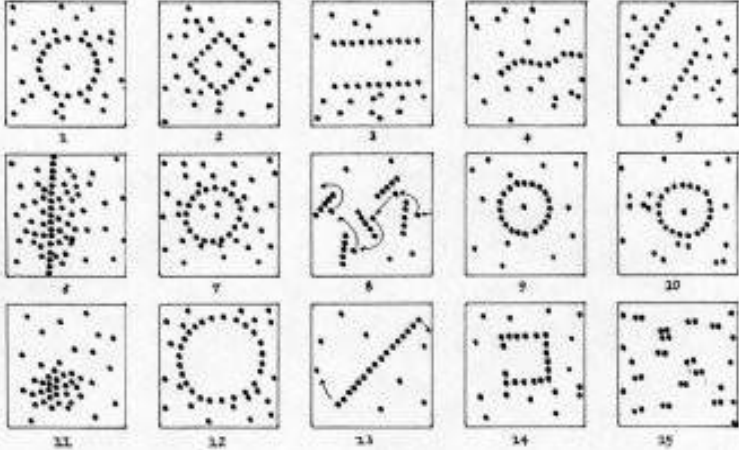
### REZONANCIE

Na rysovanom listu mesta sa bude počas niekoľkých hodín nachádzať asi dvadsaťpäť kusov /oblastí/ káfového /oblastí/ káfového. Jeho aktivita smerovaná na vytvorenie psychologicko-perceptívnych situácií bude prebiehať vďaka tým ľuďom, ktorí budú mať: **ITOTODŠENÍM** sa s masou zúčastníť

**VYČLEŠENIE** sa z tejto masy /vytvorenie niektorých a "geometrických figúr" /vzniká /vzniká vyvolanie konkrétnej situácie./

Čas odmerovania "geometrických figúr" má byť 20 minút.

Každý zúčastnený, ktorý sa bude podieľať na tomto situácii, dostane kartu s klasifikovanou informáciou.



<p>1. dynamická; <b>AUREOLA</b>; tvar rešpektuje smer, ktorým ide zhadzo</p> <p>2. dynamická; <b>FGCEODEŠ</b>; tvar narábať sa smer, ktorým ide zhadzo</p> <p>3. dynamická; <b>FKSÍŠ - FLITÁ</b>; s/príchod - vždy h/príchod z jednej strany zadržovaný</p> <p>4. dynamická; <b>TDOL</b>; charakter nesvedčí určité smer cesty</p> <p>5. dynamická; <b>DZDL</b>; s/príchod vždy h/príchod z oboch strán zadržovaný</p> <p>6. statická; <b>MOMENT</b>; sila je prečíslovaná tak, aby bol každý páry /mlá/ volí nepriamo /vzniká/ obdĺžnik obojstranne spojený smerom</p> <p>7. statická; <b>SEVENIA</b>; sila je rozdelená do dvoch v oboch smeroch</p> <p>8. dynamická; <b>DHA</b>; viaceroch prechádzajúcich cesty rešpektuje</p>	<p>9. statická; <b>KOTLIHA</b>; postava, či tvar zohľadňuje celým postavou ústredným</p> <p>10. statická; <b>EXIL</b>; zostávajúci charakter obdĺžnikový, či tvarú ústredným</p> <p>11. dynamická; <b>FATOM</b>; masu zhadzo vyvolá sa s hifu sa smer /vzniká/</p> <p>12. statická; <b>CEŠM</b>; vyvoláva postava celým postavou k stredu hifu</p> <p>13. dynamická; <b>KUMELIA</b>; tvar rešpektuje vzhľadom spinovému</p> <p>14. statická; <b>SELESA</b>; vyvoláva prístavu v určitej oblasti celým postavou k okrajom hifu</p> <p>15. dynamická; <b>IAFIA</b>; sila je rozdelená do dvoch prichádzajúcich smerom</p>
--	---



Ľubomír Ďurček, *Rezonancie, Týždeň divadla na ulici*, Bratislava 1979.

In: Rusinová, Z.: *Umenie akcie*. SNG, Bratislava 2001.:

Alex Mlynárčik, *II. Permanentné manifestácie, Pre mužov*. Hurbanovo námestí, Bratislava 1966.

Alex Mlynárčik, *Juniáles a Sviatočné hody*. Piešťany 1970.

Alex Mlynárčik, *Evina Svadba*, Žilina 1972.

Peter Bartoš, *Činnosť v piesku a blate*, Dunajský ostrov, Bratislava 1970.

Alex Mlynárčik, *Deň radosti. Keby všetky vlaky sveta*. Zakamenné 1971.

Milan Adamčiak a Robert Cyprich, *Vodná hudba*, Bratislava 1969.

Jana Želibská, *Snúbenie jari*, Dolné Orešany 1970.

Július Koller, *Ping-pong klub J. K.*, Bratislava 1970

In: Matuščík, R.: *Terén. Alternatívne akčné zoskupenie 1982-1987*. SCCAN, Bratislava, 2000 :

Manifest voľného akčného seskupení Terén. Bratislava 1982.

Peter Meluzin, *Perníková chalúpka*, Bratislava 1983.

Peter Meluzin, *Schwarzes Loch*, Bratislava 1983.

Radoslav Matuščík, *Test*, Bratislava 1983.

Artprospekt P.O.P., *Úderníci*, Bratislava 1983. Peter Meluzin, *U.F.O.tbal*, Bratislava 1981.

Vladimír Kordoš – Matej Krén, *Ved' človek nie je blázon, aby zmokol...*, Bratislava 1983.

Pracovná pamäť, <http://workingmemory.sk/>

Ján Budaj a DSIP, *Ulička prehradená telami, Týždeň divadla na ulici*, Bratislava 1979.

Ján Budaj a DSIP, *Obedy I*, Bratislava 1978 – 1979.

Ľubomír Ďurček, návod k akcii *Rezonancie, Týždeň divadla na ulici*, Bratislava 1979.

Ľubomír Ďurček, *Rezonancie, Týždeň divadla na ulici*, Bratislava 1979.