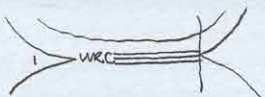


LUBOMÍR ĐURČEK



L. Đurček: Posolstvo IV / Message IV. 1982. Bratislava

Akcie Ľubomíra Đurčeka patria v kontexte nášho umenia k výrazovo najredukovanejším. Primkávajú sa k základným fenoménom alternatívneho umenia 70. rokov, k typu „expanded performance“,¹ i k body-artu ako „reči tela“. ² Sú zároveň dokladom skutočnosti, že v tomto desaťročí fotografický záznam akcie prestáva byť len rýdzo dokumentárny a stáva sa tesne zviazaný s konceptuálnym umením. Fotografia ako médium, jej minulosť i prítomnosť je stredobodom záujmu mnohých umelcov. Akcia sa často transformuje do podoby „konceptuálneho foto-pieces“, kde je aktuálna fotografia striktné podriadená myšlienke“. ³

Akčný rádius Đurčekových kreácií je často len trochu „posunutý“ mimo konvenčnú podobu bežných každodenných situácií a typické vzorce správania sa. Niektoré jeho realizácie pripomínajú Brechtove slová: „niekedy sa pozerám z okna a práve letí okolo vták a to je event. Zaznamenám, všimnem si, čo sa deje, čo sa deje v dobe, kedy vták letí okolo. Je to záležitosť smeru podobnosti.“ ⁴

Už na prvý pohľad nájdeme v Đurčekových tvorivých aktivitách istú duchovnú príbuznosť s Júliusom Kollerom. Je to predovšetkým vyhranený individualizmus (napriek tomu, že niekedy sa zapájajú do kolektívnych akcií), s tým súvisiaci problém sebareflexie vo forme rôznych denníkov, záznamov vlastných pochôdzok, práca s fotografiou – u Đurčeka aj s filmom a záujem o text, slovnú formuláciu (u Đurčeka aj poviedky) paralelne a rovnocenne využívanú vzhľadom na výtvorné realizácie a v neposlednom rade práca s vlastným telom v elementárnych pózach. Na rozdiel však napríklad od *Paralell Stress* D. Oppenheima z r. 1970, kde umelec najprv vytvoril veľký kopec zeme a potom sa zavesil tak, aby jeho línia opakovala líniu kopca, u Kollera i Đurčeka niekedy ide len o púhe dotvorenie už hotovej situácie. Elementárne gesto, prípadne pohyb môže byť niekedy symbolom istého spoločenského javu (napr. Kollerova častá póza poklesnutia v kolenách realizovaná na verejnosti pri rozličných príležitostiach vo variantoch *Skrčencia* ako metafora skutočnosti, že všetci sme sa „krčili“ pod jarmom totality). Povedané spolu

1. Pozri bližšie: JAPPE, E.: *Performance, Ritual, Process. Handbuch der Aktionkunst in Europa*. Mnichov – New York 1993, s. 25 a 40.
2. Americká performerka Carolee Schneemann vytvorila už v r. 1963 privátne akcie, ktoré nazvala *Eye Body* a ktoré dokumentovala prostredníctvom fotografie. „V týchto telesných „zátišiach“, ktoré anticipovali body a performance art, znovuoživila mýtickú imagináciu bohýň, využívajúc vlastné telo ako skulptúru.“ Pozri bližšie: RUSH, M.: *New Media in Late 20-th Century Art*. New York 1999, s. 41. Jedným z hlavných a prvých predstaviteľov spájajúcich performance s filmom vo svete bol Bruce Nauman. V r. 1968 zaznamenal sám seba ako model, prípadne detaily a aktivity svojho tela vo filmoch *Art Make-up N° 1*, *Walking an in Exaggerated Manner around the Perimeter of a Square* a *Playing a Note the Violine while I walk around the Studio* a pod.
3. LUCIE-SMITH, E.: *Art in the Seventies*. Oxford 1983, s. 32.
4. BRECHT, G.: Interview mit Robin Page für Clara Liss. *Texte zur eine Heterospektive von George Brecht*. Kunsthalle Bern, 1979. Citát P. REZKA in: *Fluxus*, s. 15, samizdat, 1980.

s P. Rezkom, „telo tu už nie je len vecou medzi vecami, ale aj médiom, prostredím, v ktorom sa s vecami stretávame. Telesné, to znamená pôvodné stretnutie, voči ktorému sú všetky ostatné odvodené (spomienka, predstava).“⁵ Zatiaľ čo napr. Koller v *Horizontálach U.F.O.* či v *Mimezis* fixuje pohyb v istej fáze, v snahe napodobniť určujúce prvky krajiny, ba až organicky s ňou splynúť, Ďurček, podobne ako Vito Acconci, používa plastické kvality ľudského tela ako alternatívu popísanej stránky, ako ekvivalent textových poznámok, kde je médium slova nahradené rečou „fyzis“. Elementárnu formu vyjadrenia v zmysle „živej skulptúry“⁶ vkomponúva nielen do mestského prostredia (napr. motív jeho postavy vychýlenej v smere pokrivenej lavičky), ale aj do prírody (napr. *Pieninský hieroglyf*, 1990), kde zachytil jednotlivé fázy pohybu svojho tela vymedzené rastrom vykachličkovanej terasy chaty korešpondujúcich aj s vrchmi v pozadí.

Spomínali sme už, že výraznou súčasťou Ďurčekových prác je fotografia. Niekedy pritom využíva možnosť špecifickej manipulácie s realitou, akú umožňuje fotografický obraz. V jednotlivých snímkach série *Geometrického priestoru* z r. 1975 vidíme jeho postavu kráčajúcu po chodníku, napriek evidentnému pohybu vpred (čo prezrádza postupne iný zorný uhol pohľadu na budovu, ulicu i priblíženie sa a pootočenie postavy), zostáva idúci vždy „alogicky“ v stredovej osi, rezaný vertikálou pouličnej značky. Ide tak o akési zvláštne popretie klasického Muybridgeovho pokusu zachytiť následnosť pohybov figúry vo vzťahu k priestoru (pozri napr.: *Descending Stairs and Turning Around* zo série *Animal Locomotion*, 1884–1885).⁷ Zreteľná je tu „objektívizácia“ tvorcu, nie „objektu“ v procese tvorby.

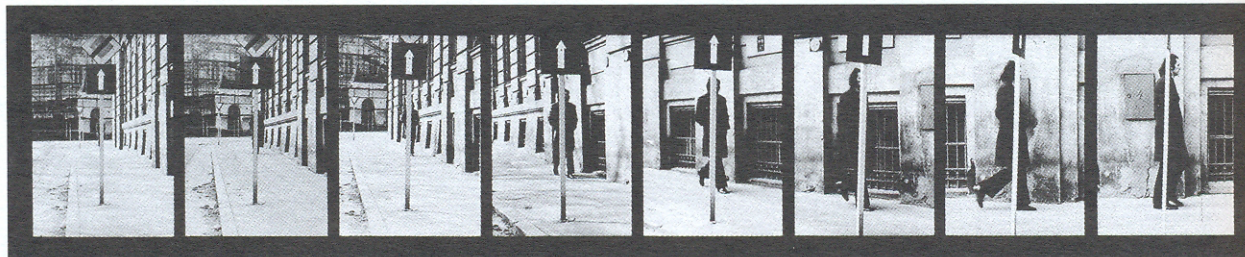
Druhú skupinu tvoria pohyby tela, ktoré sa viažu na nejaký význam, sú určitou konkrétnou metaforou autorovho vnútorného postoja voči vonkajšiemu svetu. Rovnako ako Acconciho práce aj na niektoré Ďurčekove eventy možno nazerať v súvislostiach psychologického pojmu „power field“ (silové pole), ktorý Kurt Lewin opísal v *The Principle of Topological Psychology*. Podľa neho každé individuum vyžaruje vlastné silové pole, ktoré zahŕňa všetky možné interakcie s inými ľuďmi a objektmi v špecifickom fyzickom priestore.⁸ Ide o situácie, kedy sa divák, okoloidúci, hoci kto na blízku, nevedojak stáva fyzicky súčasťou miesta, aktivity produkovanej umelcom. V tejto súvislosti uvedme Ďurčekove na verejnosti opakované tzv. *Simultánne eventy*, napríklad moment, kedy si prikryl rukou polovicu tváre presne v zlomku sekundy, keď

náhodný japonský turista stlačil spúšť aparátu. Ďurček sa tak vedome zároveň „vydelil z masy“, podobne ako v prípade, keď sám robil „živú skulptúru“ alebo keď koncipoval kolektívnu „geometrickú figúru“.

Ďurčeka pritom stimuluje, a teraz odcitujem slová, ktoré si poznamenal na margo projektu *Zabudnuté objekty – periférne umenie* z r. 1975, kedy sa mu „život zmenil v rozporuplnú skutočnosť“: „...na jednej strane snaha o vlastný obraz sveta (s úctou k vnútorným impulzom) a na druhej strane obraz sveta vnucovaný ako štátnymi inštitúciami tak jednotlivcami (s úctou k vonkajším impulzom).“ Pričom, ako ďalej pokračuje Ďurček: „prijatť ho, podľahnúť iba jednému obrazu, vonkajšej sile, by znamenalo priznať nekompetentnosť vlastnej osobnosti.“⁹

Ďurček spočiatku na dokumentáciu nepomýšľal, a to aj preto, lebo ako dokladajú jeho vlastné slová, „jednou z dôležitých podmienok tejto aktivity bola anonymita“.¹⁰ Anonymitu by sme však mohli označiť aj za inú obdobu „ufónstva“, inakosti, „prikrytia svojej identity“. Ak Koller unikal do „ufónskych“ paralel bežných situácií, tzv. univerzálnych futurologických operácií (*U.F.O.*), kde všetko normálne nadobúdalo skrytý podtext „sci-fi situácie“, absurdity a naopak, všetko absurdné sa stávalo normou, teda aby ukázal, že v danom spoločenskom živote sa hranice „normálnosti“ stierali, Ďurček (podľa vlastných slov) utekal z mesta, „no nie do prírody“, pohyboval sa „v periférii, na hraniciach mesta a vidieka, územia nikoho, ... kde skončili všelijaké nepotrebné veci“, ktoré „degradovali prírodu na kus mŕtvej pôdy, na cintorín, na smetisko.“¹¹ Napokon, sem situoval aj akciu *NFRMC – Informácia... o rukách a ľudoch* (1982), ktorú označil ako „divadlo, hru pre 16 účastníkov“. Zdokumentoval ju nielen na magnetofónovej páske, knihe s diapozitívmi a v textoch, ale aj na 16 mm filme.

Minimalizovaný pôdorys akcie však Ďurčekovi nebránil vtiahnuť do deja rituálne prvky, vtláčajúce jeho aktivitám magický rozmer. Napríklad, v permanentnej, dodnes neukončenej *Demonštrácii* z r. 1977 (ku ktorej datovaniu autor pripojil znak nekonečna – ležiacu osmičku) zastavoval návštevy odchádzajúce z jeho bytu s prosbou o niekoľko minút. Pred ich prekvapeným pohľadom bral do rúk predmety v izbe a umiestňoval ich do stredu obývacieho priestoru v akejsi improvizovanej inštalácii. Potom obradne prikryl bielu skrinku čiernym plátnom, sklom a bielym papierom. Za prítomnosti mikrofónu a zosilňovača si vyzul topánky, vstúpil na čierne



L. Ďurček: *Geometrický priestor / Geometrical Space*. 1975

5. REZEK, P.: Tělo, věc a skutečnost v současném umění, Jazzpetit, Praha 1982, s. 91.

6. Živá skulptúra, pojem spojený s menom Piera Manzoniho, Chrisa Burdena, Gilberta a Georga, Stefana Wewerku a pod., sa vo svete objavovala v rôznych podobách už od polovice 60. rokov. Reč tela v rámci performance sa presadila najmä na výstave „Körpersprache“ v Berlíne r. 1975–1976, kde sa predstavili Bruce Nauman, Nan Hoover, Klaus Rinke demonštrujúci vo foto a video prácach skulptúralne vlastnosti svojho tela alebo jednotlivých jeho častí. Spočiatku boli takéto práce rozvíjané v ateliéri, predvádzané len pred kamerou.“ In: JAPPE, E.: C. d., s. 25.

7. RUSH, M.: C. d. s. 10–11.

8. Pozri bližšie: GOLDBERG, R. L.: Performance Art. From Futurism to the Present. Reprint, New York 1993, s. 156.

9. In: Poznámky k projektom. Archív autora.

10. Poznámky z osobného rozhovoru s autorom.

11. In: Poznámky k projektom. Archív autora.

plátno a vytvoril sústredenú gestickú kresbu, ktorú potom opečiatkoval, zapísal čas a mlčky ponúkol prítomným. Táto performance prezrádza maximálnu psychickú a fyzickú koncentráciu na jednoduchý úkon, vracia bežným veciam obradnú funkciu, spomaľuje rýchlo bežiaci čas, dáva mu nový psychologický rozmer, núti nepripraveného diváka zastaviť sa v bezprostrednom toku života, na pár minút uprieť zrak na čosi, čo je, a predsa nie je všedné. Je to „zastavenie“, aké požadoval Brecht v súvislosti s fluxusovým gagom, okamih, povedané spolu s Rezkom „kedy sa zastavíme v štádiu „medzi““. ¹²

Na rozdiel od Kollera sú Ďurčekove akcie existenciálnejšie, vyznievajú osudovejšie, zmrazujú, majú v sebe niečo z Dostojevského *Zápisov z mŕtveho domu*, niečo z Kafkových literárnych vízií. Explicitnou ukážkou je Ďurčekova akcia *Návštevník* (1980) evokujúca orwellovsky fatálnu manipuláciu s človekom prostredníctvom politických ideí. Ďurček v nej vykonal niekoľko návštev svojich priateľov, pričom mal ústa zapchaté novinami (Pravda) s jasne čitateľným titulkom Ústredný výbor. Neurobil nič, len zazvonil pri dverách, pár sekúnd postál pred prekvapeným hosťiteľom a odišiel. Vo vyhrotenej situácii vtedajších často opakovaných vypočúvaní na ŠtB sa niektorí vyľakali, iní to pokladali za varovný signál, „že sa niečo chystá“. Ďurček neodpovedal na vyslovené otázky, lebo jeho ústa boli vyplnené „pravdou“, zvrhol sa a po chvíľke odišiel. Obmenu tejto performance, ktorú si môžeme vysvetliť ako metaforu nemožnosti hovoriť to, čo si človek naozaj myslí, skutočnosti, že sme sa v atmosfére strachu často stávali len „hláskou trúbou“ naočkováných ideí (alebo sme mohli mlčať), predstavuje privátna akcia len pre jedného človeka (autora samého) *Prijímanie I – III (Stotožnenie)* z r. 1980. V troch fotosekvenciách vidíme obmenu Ďurčekovej tváre s otvorenými ústami: v prvej v nich sa jeho hlava akoby skláňa k čejsi ruke, ktorá drží hostiu (azda vyzýva k prijatiu). Pri bližšom pohľade si všimneme, že „hostia“ je falošná, že je vlastne papierovým oválom v tvare roztvorených úst, ktorý v druhej sekvencii vyplní otvor medzi perami, takže v nich má vkolážované nakreslené „zavreté pery“ (azda symbol mlčanlivosti, uzavretosti). V tretej sekvencii olemujú otvorené Ďurčekove ústa nakreslené zuby, akoby mu v nich „zamrzol“ cudzí smiech. A. Hrabušický na adresu tejto akcie napísal, že Ďurček „tu spája protirečivé svetonázorové kontexty – kresťanský (odkaz na sväté prijímanie) a komunistický, no v širšom zmysle aj kontext modernej civilizácie, plnej informačných šumov“. ¹³ V tejto súvislosti treba vyzdvihnúť fakt, že práve tento typ performance je v našom umení výsostne autentický, podstatne súvisí so situáciou v našej krajine v období normalizácie, kedy polícia ostro sledovala akékoľvek, čo len najmenšie kolektívne aktivity a hľadala v nich otvorenú provokáciu voči socialistickému režimu. Zároveň – len z hľadiska formálneho – Ďurčekove privátne eventy pripomínajú niektoré z prvých body-artových pieces Bruce Naumana, ktoré vznikli len v spoločnosti jeho kamery (napr. *Standing, Sitting, Leaning, Bending, Squatting, Laying down* z r. 1965) a hologramy *Making Faces* z r. 1968. ¹⁴

Z podobných psycho-sociologických motívov vyrastajú aj Ďurčekove pouličné akcie z r. 1979 pod názvom *Rezonancie*, niektoré realizované aj s Jánom Budajom a jeho *DSIP – Dočasnou spoločnosťou intenzívneho prežívania*. Podľa autorom vopred stanovených propozícií mali prebiehať nasledovne: „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 figúr“ znamená súčasne vytvorenie konkrétnej situácie). Čas sfomovania geometrickej figúry má byť čo najkratší. Každý chodec, ktorý sa bude podieľať na tvorbe situácií, dostane kartu s čiastočnou informáciou.“ ¹⁵ K tejto pouličnej intervencii existuje presná konceptuálna schéma možných permutácií a variácií pohybu zúčastnených s obrazcami jednotlivých geometrických figúr. Akcie, v ktorých organizátori v priebehu niekoľkých hodín vytvorili v bratislavských uliciach určité situácie prostredníctvom premenlivých konfigurácií a kontaktov s chodcami Ďurček ďalej členil na „dynamicke“ (*Aureola, Pochodeň, Pasáž-ulita, Idol, Uzol, Monument, Pevnina, Duna*) a „statické“ (*Kotlina, Exil, Fantóm, Chrám, Chumelica, Besiedka, Lavína*). Napr. v dynamickej *Aureole* dvadsaťčlenný kolektív sfomovaný do tvaru kruhu obkolesil chodca, pričom jeho tvar rešpektoval smer, ktorým išiel chodec. Keď ten pocítil narastajúcu obavu a hrozbu, skupina sa ako vo filmovom strihu v okamihu rozpadla. Cieľom bola katarzia, ktorá nastala, keď si chodec uvedomil, že išlo o hru. Inokedy to bol koridor z postáv, ktorým ľudia prechádzali, alebo múr z tiel zatarasujúcich cestu, cez ktorý museli prejsť, prípadne pasáž, na jednom konci uzavretá a pod. V „statických“ akciách, ako napr. v *Chumelici* mal tvar „geometrickej figúry“ rotovať vzrastajúcou rýchlosťou a pod.

Tieto „intervencie“ blízke pouličnému divadlu, sa zakladali na inštrukciách, ktoré Ďurček zúčastneným spoluhráčom rozdal vo forme xeroxu. Ďurček starostlivo dbal na to, aby neprekročil mieru kontaktu, principiálne vylučoval fyzický dotyk a po fáze „vyčlenenia“ rozdával divákovi a „postihnutým“ chodcom kartičky s upozornením, že šlo o fikciu. V zásade ide o analytické štúdium vzťahov človeka a sveta v rámci daného spoločenského systému, pokus vyprovokovať psychické reakcie chodca na neočakávaný zvrät v bežnej situácii na verejnej komunikácii. Ďurčekove práce s publikom by sme mohli čiastočne prirovnať aj k situácii šamana v určitej uzavretej societe. Aj jeho kontakt vyžaduje skúsenosti publika, ktoré sa podieľa na kolektívnom „rituáli“, kde telesný pocit je najintuitívnejšou skúsenosťou. Rovnako ako šaman v primitívnych kultúrach aj Ďurček skúmal „kolektívny pól“ – problém vzťahu medzi individuom a skupinou, alebo presnejšie, medzi „určitým typom individui a určitými nárokmi skupiny... aj medzi ním a publikom sa nastoľuje systém opozícií a korelácií“,

12. REZEK, P.: C. d., s. 133.

13. HRABUŠICKÝ, A.: Rozlúčka so sedemdesiatimi rokmi. In: Umenie sedemdesiatych rokov. Zborník prednášok. VŠVU-SNG, Bratislava 1997, s. 50.

14. Sekvenčné budovanie obrazu s troma autoportrétmi pripomína prácu poľského performeru Wincenty Dunikowski-Duniko, *The Hold I – Duniko's Wind*. 1976. Pozri: In: Lucy-Smith, E.: C. d., s. 33. Napokon, v širších súvislostiach sú Ďurčekove performance *Návštevník* i jeho variant *Prijímanie* kompatibilné s niektorými prácami Ha Schultza, najmä s jeho sebareflexívnou *Lovelov* (1969), zachytávajúcou vo fotodokumentácii muža s dolnou časťou tváre prikrýtou antiseptickou maskou. S Ha Schultom zblízuje Ďurčeka aj všeobecné chápanie umenia ako diskurzu, presvedčenie, že je potrebné zviditeľňovať každodenné veci, vybrať ich z okruhu bežných vzťahov a v ozvláštnenej podobe prinútiť diváka, aby sa nad nimi zamyslel.

15. In: Poznámky k projektom. Archív autora.

jeho „psychické univerzum“ je v čase akcie rovnako ako u šamana, „projekciou sociálneho univerza“. ¹⁶

Ďurčekove pouličné akcie sú duchovne príbuzné aj niektorým raným happeningom A. Kaprowa, ktorý o svojich výskumoch komunikácie hovoril, že sú „v istom zmysle umením a v istom zmysle sociológiou s dynamickým nábojom“, ¹⁷ non-verbálnej komunikácii s verejným publikom W. Vostella, ale i behavioristickým performances 70. rokov vo svete. Z podobného, hoci opačného princípu sociálnej komunikácie vyvolanej posunom mimo „normy správania“ vyrastal aj pouličný event *Horizontálny a vertikálny pohyb – Transfigurácia* (1979), kedy sa Ďurček ako autor sám stal „obefou“: na chodníku Obchodnej ulice v Bratislave, uprostred davu chodcov sa postavil na svoje ruky a opakovane sa pokúšal vstať. Fotografia zachytáva okrem dvoch fáz Ďurčekovho pohybu aj tvár chodca, ktorý sa, potom ako si dodatočne uvedomuje, že videl čosi nezvyčajné, obzerá a s údivom sleduje Ďurčekovu postavu v pozícii, ktorá je paradoxne aj symbolom jeho vlastnej pozície „nemohúcnosti“. Ďurček tu zároveň prekročil prezentáciu „Ja“ na mestskej ulici, ktorá je podľa Henninga Becha „zvyčajne len prezentáciou povrchu“: „V živote mestskej ulice sú si ľudia navzájom iba povrchmi. Chodec si razí cestu stredom prehliadky povrchov, ktorej je sám účastníkom – prechádzka mestom je prehliadkou expozície povrchov, kde ten, čo sa prechádza, je sám exponátom.“ ¹⁸ Škoda, že niekoľko Ďurčekových projektov pre *Týždeň pouličného divadla* ako i pre Budajove *Tri slnečné dni* zostalo nerealizovaných. Z pouličných akcií na princípe boja-hry vyrástol aj projekt pre nerealizovanú *Dynamickú maľbu (Biela a Čierna)* či *Prosím, obráťte ma správnym smerom*. Ako skonštatoval Tomáš Štraus, pripomínajúci tradíciu ruskej revolučnej scénografie ulice – Jevremova, Mejercholďa, Altmana, Annenkova: „Ďurčekove scenáre sú osobitým vizualizovaným dejom, alebo inak: dramatickou a oživenou (temporálne rozskicovanou) kresbou, obrazom či sochou. Usídlenie na pokraji druhu, mapovanie jeho hraníc a presah do iných, dosiaľ menej vyskúšaných oblastí umeleckej tvorby“. ¹⁹

V privátnej akcii *Mechanické pohľady* (1980) počas osláv 1. mája Ďurček vytvoril obdobu „video guerilly“ – pouličnej práce s kamerou, keď si priviazal k ruke fotoaparát a v trvaní hodiny, medzi 10. a 11. v neuvedených intervaloch dvíhal mierne ruku a stláčal spúšť. Išlo mu o akési mimovoľné pohľady „do kúta“, ako keď človek oddychuje, a tak sa stalo, že fotoaparát zaznamenal napríklad symbol hviezdy pod nohami demonštrantov. Zámer zachytiť udalosť bez osobnej angažovanosti potvrdil využitím náhody, keď vďaka rozsypaniu diapoziťív vytvoril ich „nový časový sled“ tým, že každý dia už na zemi označil poradovým číslom a uložil do zásobníka. ²⁰

Špeciálnu oblasť Ďurčekových akčných realizácií predstavujú filmy *Domov* a *NFRMC Informácia... o rukách a ľuďoch*. Sú koncipované ako kolektívne akcie s analytickým zámerom. V *Domove* (1983) ide popri odkaze na mýtickú Odysseu aj o hravo-vážne skúmanie fyzickej, ale i psychickej výdrže zúčastnených. Skupina štyroch ľudí s previazanými očami bola odvedená na zalesnený kopec, kde cez úzky ot-

vor vošli do kocky z plátna zvnútra čiernej a zvonka bielej. V tomto ušitom textilnom kubuse sa pohybovali lesom na bratislavskej Železnej studienke, padali a vstávali, pripomínali zvláštneho slepého tvora, ktorý sa potkýnava a farbavo posúva vpred. Akciu zvukovo zaznamenával magnetofón, zvonka ju snímali dve kamery a zvnútra fotoaparát. Účastníci sa stávali zároveň súčasťou útroby živej skulptúry a zároveň aktérmi obradu putovania, ktorého priebeh bol sčasti nepredvídateľný. V tomto spojení objektu a akcie sa skúmalo nielen správanie dobrovoľníkov, ale prostredníctvom meniacej sa morfológickej kvality prevažujúcej sa hmoty, masy, objemu sa zviditeľňoval pohyb sám o sebe ako fyzikálna veličina. Divák pozorajúci sa na film, má napokon možnosť konfrontovať dva možné pohľady, zvonka i zdnu, jeho pozornosť sa sústreďuje nielen na vonkajší tvar telesa vo vzťahu k prostrediu, terénu, ale i na jeho vnútrošok (mäkké útroby). ²¹ Objekt sa tu stal ozaj „živou skulptúrou“, ktorá mení v čase svoj tvar i miesto. Napokon, na záver, pri ceste kam dorazili, skončila jeho puť. Po rozrezaní objektu sa čierno-biele zrelativizovalo, vonkajšie a vnútorné sa spojilo, ti, čo boli vo vnútri, sa premiešali s tými, čo boli vonku. Fotoaparát a magnetofón neustále snímali a dokumentovali celý priebeh, pokým sa všetci nerozišli v meste – akcia skončila záberom na námestie SNP.

V r. 1982 v hre pripomínajúcej divadlo pod názvom *NFRMC Informácia... o rukách a ľuďoch* (ktorú Ďurček zdokumentoval nielen na magnetofónovej páске, knihe s diapoziťivmi a v textoch, ale aj na 16 mm filme) situovanej na bratislavské smetisko v blízkosti ulice a áut, vychádza autor z „prelieknutia“: „už je to akosi tak, že ruky sú prvé, ktoré potvrdzujú domnienku o existencii iných“. Išlo o sprostredkovanie empirickej skúsenosti, o výskum dotyku ako základného fyzického kontaktu medzi niekoľkými ľuďmi: „pri stole sa ich zišlo šesť/ krát dva/ teda dvanásť/, nevedeli, kde sa nachádzajú/ nevideli na seba navzájom/ nerozprávali sa/ možnosť poznania a dorozumenia bola daná iba rukám, ale s tým/ že neopustia hranice stola: hra sa skončila, účastníci sa rozišli domov bez/ toho/ aby uvideli miesto hry/ aby sa videli navzájom/ aby sa rozprávali“. ²² Ďurčekovi sa tak podarilo v elementárnej „cudnej“ hre zdôrazniť pojem dotyku v spoločenskej komunikácii a zároveň zmyslový orgán hmatu a jeho význam v živote človeka, ktorý je často potláčaný prevahou zraku, relatívne objektívnym obrazom zvädzajúceho vizuálna. Problém zmyslov v tom čase rezonoval v akčnom umení u nás i vo svete (napr. *Touch activity* moravského umelca J. H. Kocmana).

Pre Ďurčeka, rovnako ako pre šamanov v primitívnych spoločnostiach bola vždy ústredným problémom skúsenosť publika, správanie sa ľudí. Akciu organizoval v rozpätí dvoch pólov, z ktorých jeden tvorí vnútorná neprenosná skúsenosť jednotlivca a druhý kolektívny konsenzus. Ďurček tak svoj záujem o vzťah medzi individuom a skupinou, alebo presnejšie medzi určitým typom individuí a určitými nárokmi skupiny realizoval na ulici i v prírode, v exteriéri i v presne, „existenčne“ vymedzenom interiéri.

Dotyk rozšírený z plochy rúk na celé telo ritualisticky zdôraznila performance pod jednoduchým názvom *Akcia* (1982),

16. LÉVI-STRAUSS, C.: Štrukturálna antropológia I. Bratislava 2000, s. 187.

17. REZEK, P.: C. d., s. 133.

18. BAUMAN, Z.: Úvahy o postmoderní době. Praha, 1995, s. 107.

19. ŠTRAUS, T.: Umenie kontestácie. VŽ, 35, 1990, č. 10, s. 25.

20. V tejto polohe sa jeho konceptom predchnuté eventy blížili Dieterovi Meierovi a jeho *Zeitspur* (vychádzke po Mníchove trvajúcej od rána do večera, po každej minúte sprevádzanej zastavením a fixovaním daného miesta označením s menom dátumom a pečiatkou ako i telefonickým oznamovaním svojej polohy vždy po dvoch hodinách).



L. Ďurček: **Domov / Home**. 1983. Bratislava, Železná studienka

realizovaná v rámci akčného zoskupenia *Terény* na Somárskej lúke v Bratislave, ktorej dokumentácia je zachytená v čiernej knižke – fotografickom albume. Tentoraz nešlo o vzájomné dotyky ľudí, ale o dotyk jediného človeka – autora s rôznymi materiállovými substanciami (papier, tráva, zem) a energiou ohňom. Performance sa odohrávalo pred očami jediného diváka (ktorý robil aj fotodokumentáciu) a ktorý nesmel prekročiť vzdialenosť 5 metrov. Ďurček najprv písal na papieri, ktoré pokrčil, urobil z nich kopy a podpálil ich. Potom vlastným telom oheň prevälcoval. Na jeho bielom tričku zostali stopy, s ktorými vyšiel do bratislavských ulíc. Dotyk teda bezprostredne zdokumentoval aj šírami posolstva – „výtvarnými“ gestickými stopami ohňa ako média na svojom tričku.

Tematizácia dotyku, maximálnej koncentrácie a gesta evokujúceho gestické kaligrafické záznamy umenia Ďalekého východu sa v inej podobe vrátila aj v *Posolstve IV.* (1982), spoločne vytváraných tušových kresbách niekoľkých postáv (Ďurčeka a jeho študentov), ktorých ruky sa navzájom držia a vytvárajú akúsi vertikálnu „reťaz“, na konci ktorej je „výtvarný nástroj“ a pod ním plocha papiera. Výsledných šesť znakov nebolo produktom súčasne sa pohybujúcich rúk, ale odvíjajúceho sa postupného pohybu, „spusteného“ najvyššie položenou Ďurčekovou rukou, ktorá vydala impulz a ten sa širil smerom dolu k naspodnejšej ruke držiacej štetec. Pri porovnaní s pouličnými modelmi situácií tu autor v inej rovine skúma pocitový prah, hmatovú vnímavosť, schopnosť vedome sa prispôbiť kolektívu, zaznamenať a ďalej motoricky odovzdať

pôvodné posolstvo, teda v konečnom dôsledku vlastne prenos informácie.

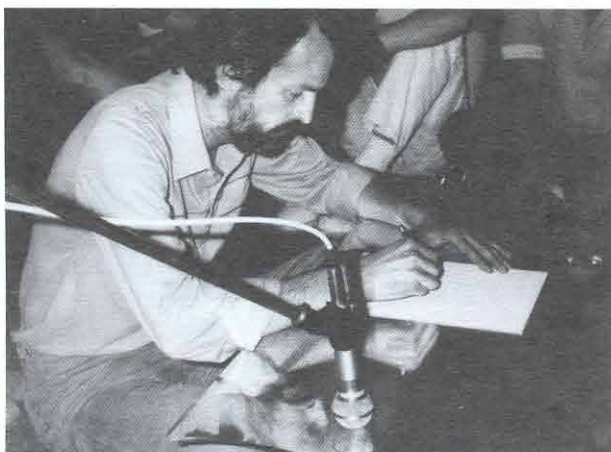
Ako sme už spomínali, Ďurček sa zúčastňoval činnosti akčného zoskupenia *Terénov* v rokoch 1982–1985. Dodatočne, po ukončení *Terénov* Meluzinovým hravo-ironizujúcim *Pohrebom Terénu* z r. 1985, reagoval na výzvu P.O.P. vytvoriť „pomník (poctu) mŕtveho *Terénu* (podpisy xeroxované) *IDA E*“, na „prácu s neobmedzenými formálnymi a materiállovými možnosťami.“²³ Ďurček akceptoval túto výzvu ako poctu „mŕtvej avantgarde“ – etablovaným avantgardistom a vážne vyhlásil, že to bude jeho „prvá monumentálka“. Potom ako oboslal v máji 1985 „zasvätených“ a vyzval ich na kolektívnu spoluprácu (vo februári 1986 získal poslednú odpoveď), prišlo k „realizácii – tzv. budovaniu pomníka“ (1986–1987) a napokon v auguste 1988 k jeho adjustácii v exteriéri. Ďurčekova výzva a realizácia sa svojou mail-artovou povahou a tvorivou metódou primkyna skôr ku konceptu, resp. konceptuálne východisko (ktoré svojím využitím trojice bodov A,B,C pripomenie Bartošovu dlhoročnú „fixnú konceptuálnu ideu“), vedie v tomto prípade, po spracovaní podkladov od jednotlivých účastníkov k výslednej realizácii trojdimenzionálneho objektu.

Ďurčekove aktivity sú aj po r. 1989 poznamenané tesnou symbiózou akčného a konceptuálneho prístupu. Základom jeho kreativity zostávajú projekty, filmy a performance redukované na moment totálnej koncentrácie, spojené s výskumom psychických a fyzických možností tvorcu i diváka.

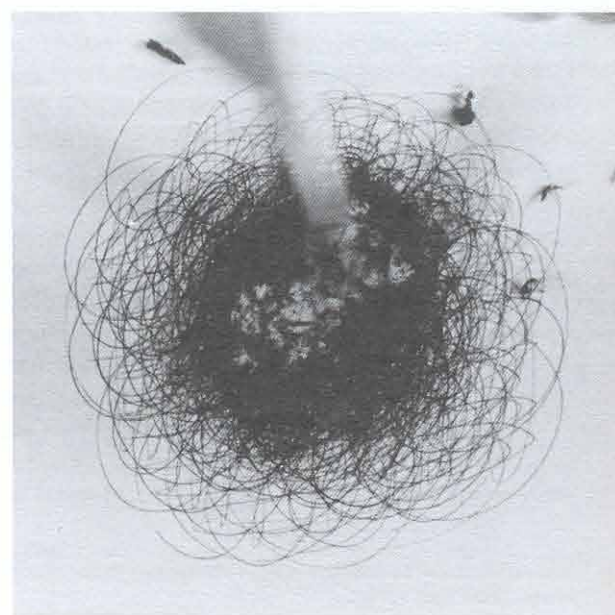
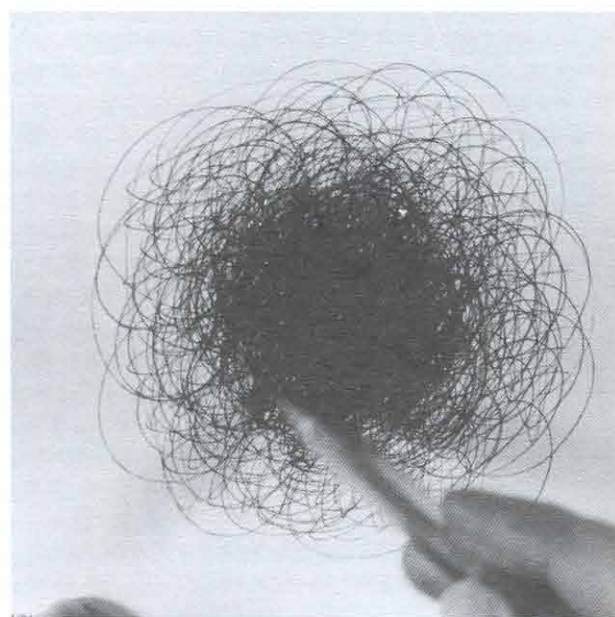
21. V iných súvislostiach sa skúmaniu pohybu v priestore s dôrazom na gravitačnú dezorientáciu venovala newyorská performerka Trisha Brown, napr. *Walking on the Wall*, 1970.

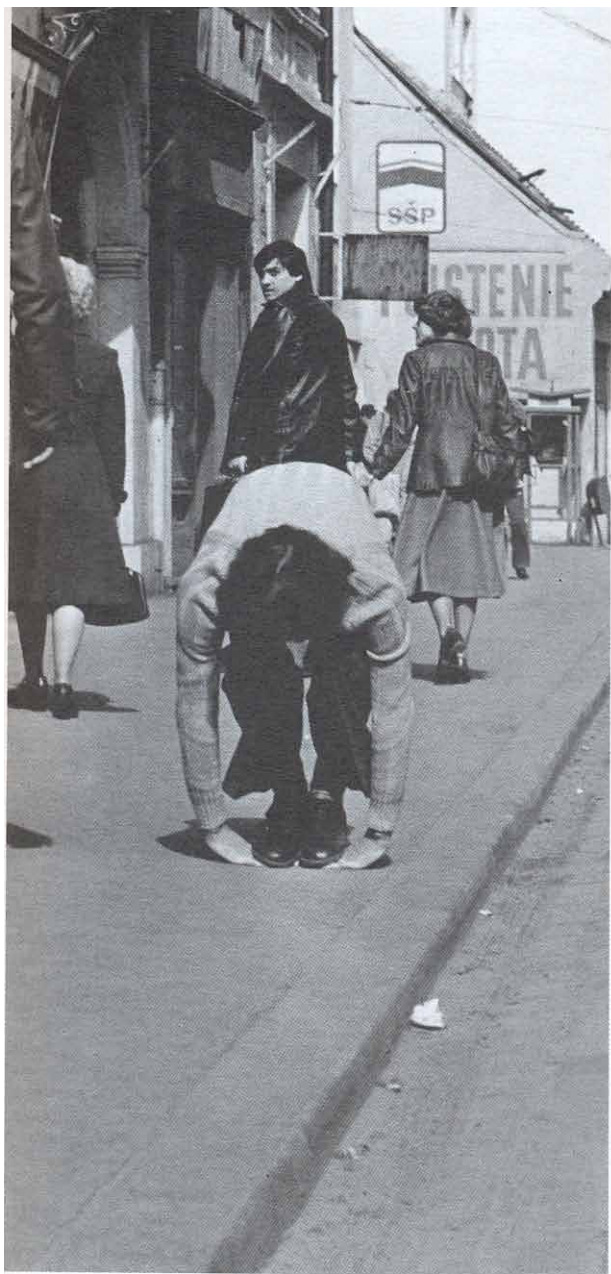
22. In: scenár akcie v archíve autora.

23. MATUŠTÍK, R.: In: *Terén*. Alternatívne akčné zoskupenie 1982–1987. Bratislava 2000, s. 201–209.

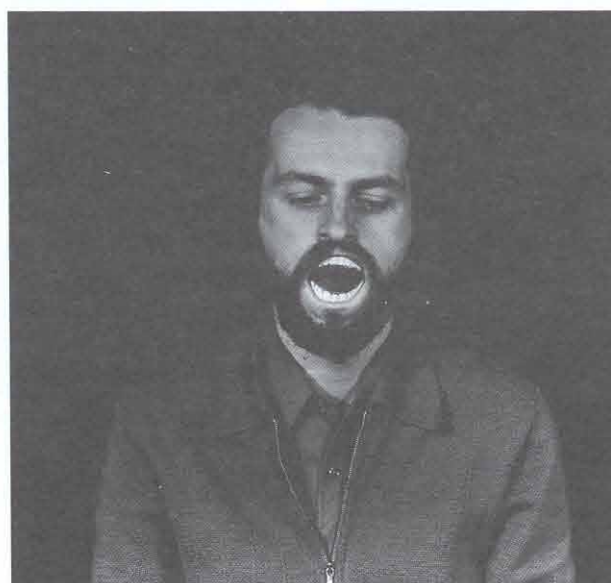
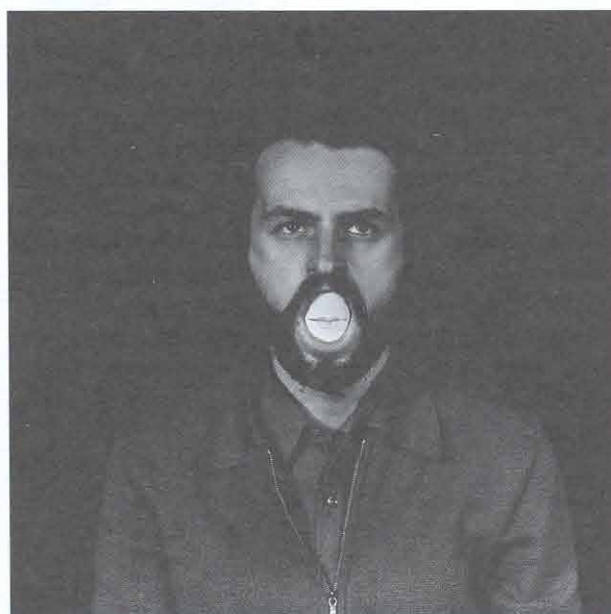
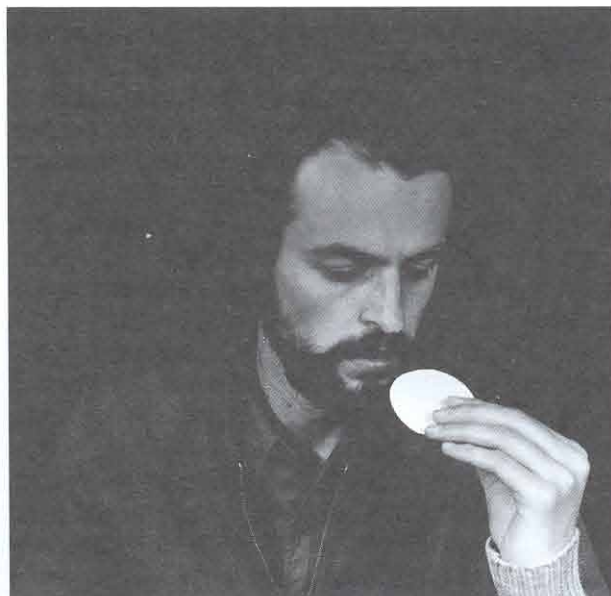


L. Ďurček: *Demonštrácia / Demonstration*. 1977

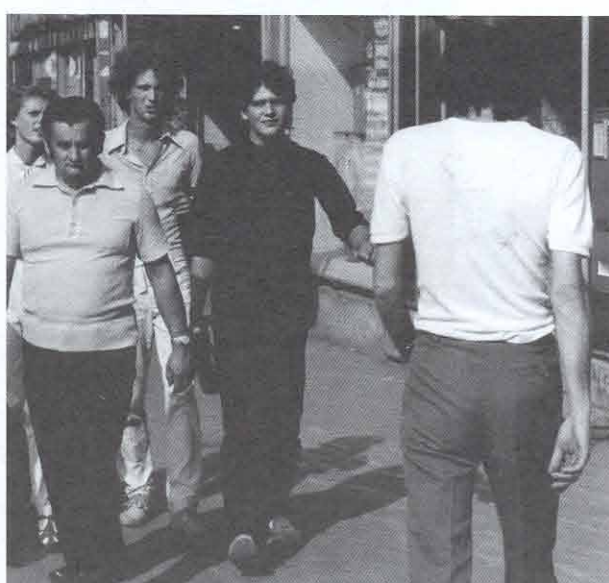




L. Ďurček: Horizontálny a vertikálny pohyb – Transfigurácia / Horizontal and Vertical Movement – Transfiguration. 1979. Bratislava



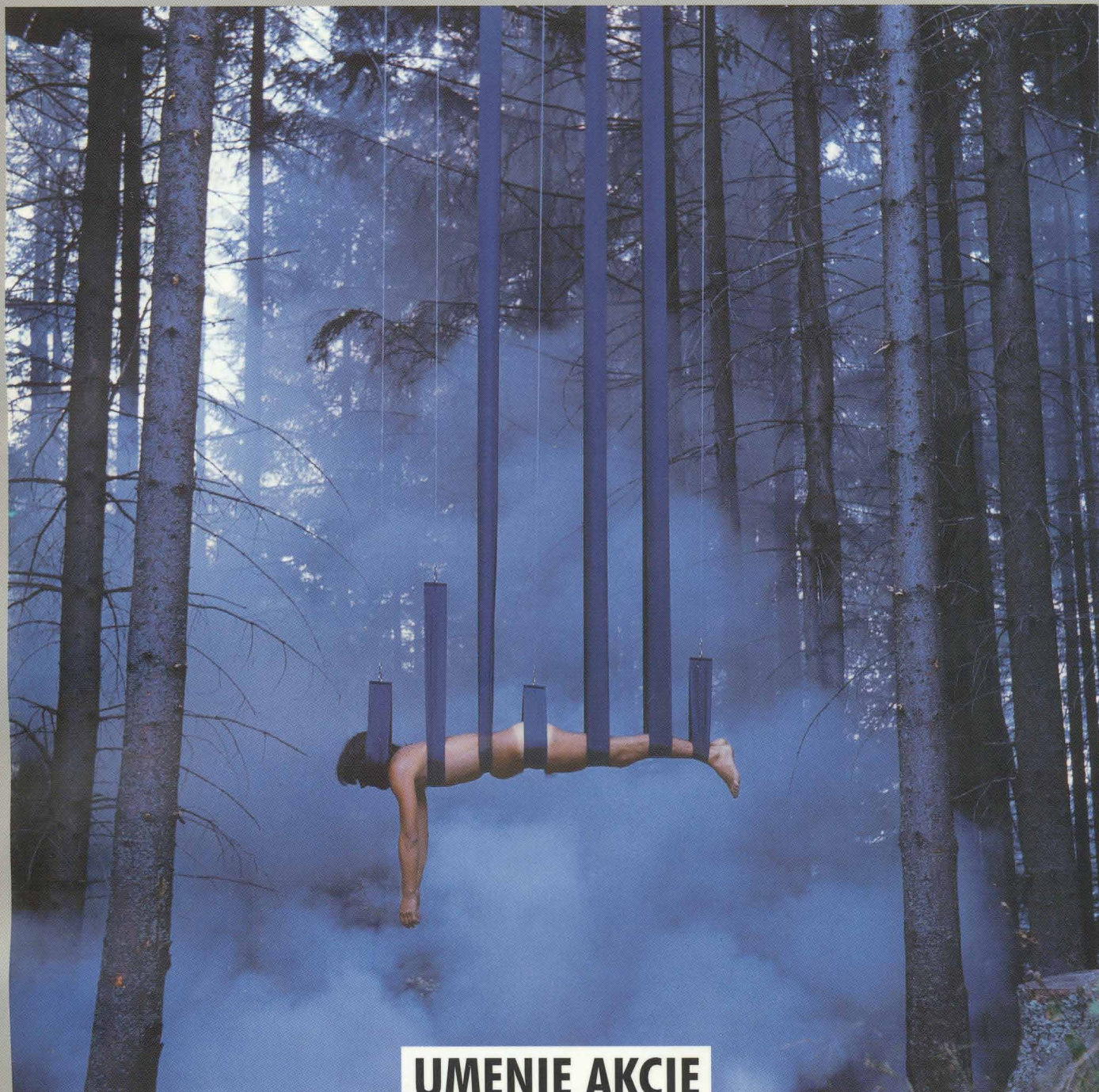
L. Ďurček: Prijímanie I – III. Stotožnenie / Acceptance I – III. Identification. 1980



Ľ. Ďurček: *Akcia / Action*. 1982. Bratislava, Somárska lúka



Ľ. Ďurček: NFRMC. 1982



UMENIE AKCIE

*Action
Art*

1965 - 1989



UMENIE AKCIE / ACTION ART 1965-1989

26. apríl – 19. august 2001

Esterházyho palác



Slovenská národná galéria v Bratislave

Generálna riaditeľka SNG Katarína Bajcurová

Editorka Zora Rusinová

Kolektív autorov Gábor Hushegyi, Ivo Janoušek,
Radislav Matuščík, Zora Rusinová, Tomáš Štraus

Jazykové redaktorky Irena Kucharová, Ľud'ka Kratochvílová
Anglické resumé Beata Havelská

Návrh obálky Peter Meluzin
Grafická úprava Peter Meluzin
Zalomenie Jarmila Zdráhalová

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

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

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

Copyright © Slovenská národná galéria, Bratislava 2001

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

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

Translation © Beata Havelská 2001
Graphic design © Peter Meluzin 2001

ISBN 80-8059-054-0

Text publikácie bol imprimovaný ku dňu 3. 8. 2001

OBSAH

I. UMENIE AKCIE 1965–1989

Zora Rusinová

INTERPRETAČNÉ A KONTEXTUÁLNE ASPEKTY

UMENIA AKCIE NA SLOVENSKU 7

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

Gábor Hushegyi

STUDIO ERTÉ 219

Farebná fotodokumentácia 224

Summary (*Zora Rusinová*) 261

II. SÚVISLOSTI

Radislav Matuščík

Samizdatové programové, teoretické a historické texty (výber) 267

Tomáš Štraus

Tritisíc rokov stará avantgarda. Z rodokmeňa tzv. akcionizmu 285

Summary 302

Ivo Janoušek

Akční umění: zvrát a konec modernismu 303

Menoslov autorov a zoznam akcií z výstavy 309

Výber z bibliografie 315