

Platform DigiVAF(ex)

Festival PERFORMANCE 2010

ISBN 978-80-89078-76-9

2. 5. 2010 - KOŠICE

Fakulta umení, Technická univerzita, Košice
Koncepcia, teoretické prednášky k festivalu, pedagogické vedenie a organizácia minifestu: MgA. Michal Murin, ArtD.

Účastníci:
Simona Štulerová, Vladimíra Švecová, Miriam Koszegyhy, Alžbeta Meňkyová, Ester Raček, Peter Fabian, Michaela Burcaková, Iveta Muchová, Miroslav Kleban, Ľubomír Štec, Michaela Knížová, Dana Bodnárová, Alexandra Kišová, Veronika Valochová, Katarína Sučíková, Pavol Šimiček, Lenka Gallovičová, Katarína Garajová, Peter Varchol, Pavol Imrich, Viliam Živčák.

19. 5. 2010 - BANSKÁ BYSTRICA

Fakulta výtvarných umení, Akadémia umení, Banská Bystrica
Idea a iniciátor: Michal Murin
Pedagogické vedenie a organizácia: Doc.. Miroslav Nicz, Michal Murin, ArtD.
DVD - koncepcia a realizácia: Michal Murin v spolupráci s Lukášom Matejkom

Ateliér Intermédiá (doc. Miroslav Nicz)
Richard Čecho, Henrich Bandš, Milan Mazúr, Alexandra Vargová, Pavel Mackov, Matej Myslovič, Katarína Sujová, Radoslava Roziaková, Martin Keniž, Viktor Petráš, Ondrej Vozárik, Matej Opdlený, Jana Pažitková, Zuzana Grulichová, Tomáš Halkovič, Svetlana Mihalj.

Ateliér Digitálne médiá (Michal Murin, ArtD.)
Zuzana Badinková, Michal Huštaty, Nina Vrdblová, Jozef Pollák, Mária Júdová, Mário Kastelovič, Matej Ivan, Lucia Brcková, Michal Poláček, Jakub Lindiš, Peter Kollár, Martin Vrabec, Michal Šimonyi, Tatiana Grófová, David Orfánus, Juraj Ondráš.

1

Rok 1987 bol pre Balvan zlomový, v januári sme sa zaregistrovali na progresívnej oáze kultúry, Obvodnom kultúrnom stredisku Bratislava III so súborom Balvan, o tri mesiace neskôr sa zaregistrovalo Studio erté v Nových Zámkoch a v júni vzniklo tzv. prvé združenie výtvarníkov v Československu Tvrdohlaví. Studio erté zorganizovalo svoj prvý festival v júni 1988, kde sa zúčastnilí, podobne ako o rok neskôr, viacerí slovenskí akční umelci zakladajúcej generácie, ale už aj tí najmladší. Tu bolo vidieť ďalší konflikt generácií, keď konceptuálna akcia bola v protiklade so spektakulárnou prezentáciou. Je potrebné si uvedomiť, že v tom čase pojem performance ešte neprenikol do umeleckej sféry. Akční umelci klasickej akcie sa po prvom festivale v roku 1988 rozhodli zadefinovať novú stratégiu pre svoju tvorbu a uviesť sa v prehodnotenom formáte. Vplyv na to mala aj skutočnosť, že sa už prezentovali so svojim programom mladej maľby tzv. Mladí divokí so slovenským variantom talianskej transavangardy a nemeckej neoabstrakcie. Tak sa od októbra 1988 rodil Suterén, kurátorovaný Radislavom Matušikom, teoretikom akčného umenia, ale ktorý napr. nenavštívil festival v Nových Zámkoch. Výstava Suterén predstavovala novú stratégiu vo forme, kde okrem dvoch maľujúcich umelcov (Koller, Rónai) vystavovali prevažne dematerializáciou sa zaoberajúci akční umelci (Adamčiak, Krén, Meluzin, Pagáč, Oravec a pod.), ktorí vystavili svoje materializované objekty a inštalácie.

V tomto prostredí však už vidíme nástup novej generácie akčných prejavov (Stacho, Rónai, Kalmus - narodených okolo roku 1953) a zároveň umelci narodení neskôr (Murin, Juhász, Mesáros – okolo roku 1963). Musím za seba povedať, že ja som mal informácie o svetovom dianí (Abramovič, predstaviteľia fluxu, Wilson, Trisha Brown, Living theater, butó, Grotowsky) podstatne skôr ako o slovenskom (nebolo odkiaľ), a tak som necítil priamu väzbu na slovenské akčné umenie. Jediný z týchto starších umelcov, ktorý robil akcie a so svojou koncertnou skúsenosťou tým pádom akceptoval „javiskovú“ performance, bol Milan Adamčiak, s ktorým som o to viac neskôr spolupracoval na projekte Transmusic Comp. (1989 - 1996). Ešte predtým som však v roku 1988 vydal samizdatom časť publikácie Roselee Goldbergovej: Živé umenie (10 kusov). Jej interpretácia živého umenia, javiskovej produkcie, oscilujúcej medzi experimentálnym divadlom, experimentálnym tancom a experimentálnou hudbu, ktorá dokáže pracovať s atribútmi javiskového útvary, je komponovaná a štrukturovaná. ma v tom čase osobne oslovila. Časť z tohto samizdatového prekladu som uverejnil v časopise PROFIL 3/1993. V tomto čísle uvádzam po prvý raz ako strešný pojem performance – do ktorého integrujem umenie akcie, event, happening podľa americkej histórie umenia. Dovtedy akční umelci používali slovo performance ako dehonestáciu, ako niečo neurodzené. Veď aj preto výstava a katalóg v SNG má názov Umenie akcie. Ako protipól, monografia Studia erté nesie podtitul Performance a Multimedia Art.

Akčné umenie bolo koncom 80. rokov niečo výnimočné, malo nádych tajomnosti a zakázanej minulosti, bolo neoficiálne, teda už samotná forma bola gestom proti oficiálnej kultúre a odporu voči režimu. Starší umelci potom verejnú prezentáciu svojich akcií chápali ako návrat, oslobodzovanie. Tu je však nutné povedať, že oni verejne vystupovali pred väčším publikom až na festivale v Nových Zámkoch a miešali sa v nich dva pocity: tešil ich záujem a pocit politického odmäku na jednej strane, ale mali aj rezervovaný vzťah k festivalovej atmosfére, kedy ste v priebehu troch dní mohli vidieť aj

Festival PerformACTION 09 bol po prvý krát zorganizovaný ako alternatívny a experimentálny edukačný produkt predmetu Akčné umenie a performance v školskom roku 2008/2009 pod vedením pedagóga MgA. Michal Murin, ArtD. na Fakulte umení, Technickej univerzity v Košiciach v koordinácii s projektom DigiVAF(ex) na Fakulte výtvarných umení, Akadémie umení v Banskej Bystrici. DVD z podujatia vyšlo v edícia DigiVAF(ex) Press 009, ISBN 978-80-89078-60-8.

Michal Murin: PerformACTION II. / DoubleFest akčného umenia a performancie 2010, FU TU Košice a IDM FVU AU, Banská Bystrica.
Vydavateľ: Fakulta výtvarných umení, Akadémia umení, Banská Bystrica, edícia DigiVAF(ex) Press 013, náklad 100 ks, ISBN 978-80-89078-76-9 2010
Grafika a DVD: Lukáš Matejka
© autori, 2010

AKČNÉ UMENIE A PERFORMANCE NA SLOVENSKU (oral history) Rozhovor s Michalom Murinom, otázky položil Michal Stolárik. 6. – 7. 4. 2010

1. Ako ste Vy osobne vnímali situáciu umenia (všeobecne) pred rokom 1989? Aké boli možnosti vystavovať, čo výtvarné inštitúcie?

Iste nepoviem lož, keď poviem, že pre mladých umelcov je v súčasnosti ťažké vystavovať v galériách. Časť dnes zavedených umelcov bola v čase normalizácie mladá „ako bolo vtedy úzusom“, tak umelec mal po škole 10 rokov tvoriť a až potom ho mal „objaviť“ kumsthistorik.
V roku 1985 po prejave Gorbačova spoločnosť ožila: niektorí jednotlivci to pochopili na druhý deň, redakciám časopisov to trvalo cca 2 roky, inštitúciám až po roku 1989. Gorbačovov prejav prišiel po 15 rokoch od začiatku normalizácie 1970. V tom čase sa zaktivizovalo prezentovanie umenia v kultúrnych zariadeniach určených pre amatérskych umelcov, lebo vtedy sa amatérskej tvorbe venovala pozornosť a neoficiálni umelci túto skutočnosť využívali ako krytie na svoje výstavy. Maliari boli neprofesionálnymi fotografmi (Sikora, Kordoš), experimentálna hudba a grafické partitúry Milana Adamčiaka boli prezentované ako amatérske kresby pod dohľadom lektora amatérskej výtvarnej tvorby Júliusa Kollera a pod.. Takže tento priestor, odborne nazývaný „šedá zóna“, fungoval podobne ako dnes akcie ohlasované na Facebooku – ani tam nie sú pozvánky na výstavy v štátnych inštitúciách. Každý umelec po absolvovaní akademického vzdelania, aj keď bol v slobodnom povolani (to znamená, že sa nemusel zamestnať) bol registrovaný v Zväze umelcov. Niektorí boli z tohto zväzu vyhodení (po roku 1970) a tak im nebolo umožnené sa zúčastňovať výberových konaní na výtvarné riešenia architektonických stavieb alebo na

2

30 akcií. Ja som stál na opačnej strane, bol som zvyknutý na javiskové prezentácie, na festivaly, vo svojich prezentáciách som preferoval performance a akciu - akčné umenie som chápal ako historicky uzavreté. Vo svede sme od konca 70. rokov s nástupom postmoderny svedkami nástupu performancí a ja som sledoval túto líniu od polovice 80. rokov v našich podmienkach.

3. Cítili ste zmenu po roku 1989? V čom konkrétne?

V tom čase, po roku 1989, mnoho umelcov pohybujuích sa v hraničných médiách uvádzali akčné umenie ako dominantnú formu umeleckého prejavu, stávalo sa priam módnou záležitosťou, akčné umenie začali robiť dokonca aj výtvarníci z oblasti textilu, papiera, a pod. Keď si pozrieme staršie životopisy mnohých umelcov, vo vtedajšej dobe si uvádzali akcie bežne. Po roku 1993 je to však už zriedkavejšie, viac uvádzajú výstavy objektov a inštalácií, ktoré prichádzajú v tom čase „do módy“. Po roku 2000, po výstavách mapujúúcich akčné umenie a po boome videoperformancí sa opäť stretávame s uvádzaním akcií v životopisoch autorov. V rokoch 1990 – 1993 som realizoval cca 120 performanceí (Balvan, Transmusic Comp. a individuálne) za tri roky, už z toho je vidieť, že to bolo žiaduce médium, ale aj to, ako akceptovaná a rešpektovaná forma to v tom období bola. Takmer všetky akcie a performance v tom období som mal už objednávané a honorované. Osobne som uveril forme akcie/performance a naďalej som v nej pokračoval, popri písaní pre Profil (ako zástupca šéfredaktora dvojtyždenníka, neskôr mesačníka) a organizovaní a písaní pre SNEH – Spoločnosť pre nekonvenčnú hudbu (zborník Avalanches, 1995). Od roku 1995 sme spolu s Jozefom Cseresom začali organizovať každoročne intermedialný festival Sound off (do 2002).

Festival v Nových Zámkoch sa stal po roku 1989 tzv. oficiálnym festivalom so štedrou podporou a sponzoringovým nadšením. Začiatkom 90. rokov bolo na festivale v priebehu troch dní prítomných aj 30 zahraničných umelcov. Na dokreslenie spoločenskej akceptácie poviem, že na otvorení bolo bežné mať obložené stoly s veľkou recepciou. Festival v rokoch 1993 a 1994 bol striedmy, ale ročníky 1995 a 1996 (vyšiel CD-ROMový katalóg), kde som kurátorsky pripravil zastúpenie slovenských akčných umelcov, mali opäť charakter významnej udalosti, ktoré sa v tak veľkom rozsahu ešte zopakovali v rokoch 1998, 2001 (v SNG) a 2002.

V roku 1993 sa všeobecne mení klima v spoločnosti (mečiarizmus 90. rokov ako paralela normalizácie v 70. rokoch) a dokonca aj odborné prostredie je presýtené akčným umením, ktoré enormným nárastom akoby devalvovalo, dokonca použijem aj expresívnejší výraz – bol mu prejavovaneý dešpekt. Je to aj tým, že množstvo autorov sa neuvážene vyjadruje akciou a pritom nie sú s touto formou vnútorné zladení. Aj ja maľujem – ako sprievodný jav svojich akcií, ale nikdy som sa tieto maľby sa nesnažil pretlačiť do dejín slovenskej maľby, ale opačné príklady tu máme. Mečiarizmom sa otvorila nová téma aktivizmu a politiky v akčnom umení, ktorej sa venuje len málo umelcov vrátane mňa, ale podstatne viac až po vstupe Slovenska do Európskej únie, kde sú na tieto témy vypisované granty a sú pozitívne akceptované ako spoločenská objednávka.

6

výstavy. Hoci ale na takých výstavách, aké sa vtedy oficiálne organizovali, by relevantní umelci ani nechceli vystavovať. Preto je dôležité hovoriť, že stratégia každej generácie bola rôzna. Umelci v 70. rokoch robili akcie, a fotodokumentáciu používali ako podklad pre stítoľač a to posielali do zahraničia na výstavy. Diela sa posielali poštou - ako „plagáty“, mail art, koncepty sa posielali ako list, inzerát, telegram. Mladšia generácia bola skôr „esteticky“ orientovaná, neprezentovala sa touto „undergroudovou“ formou, ktorá jej bola vzdialená. Na Slovensku je kultivovaná istá výlučnosť umenia a ukončené akademické vzdelanie je jedinou legitimitou k tvorbe umenia (dokonca aj konceptu). Diametrálne iná situácia je v Maďarsku, Poľsku, Čechách, Juhoslávii a Rusku, kde práve tieto nové umelecké formy – fluxus, koncept, mail art, subverzívita, anti-inštitucionálnosť – robia umelci, ktorí nie sú vzdelaní v akadémiách umenia, sú to samovzdelanci – self educated (nepoužívam na Slovensku sprofanované slovo autodidakta s výsmešným významom), ktorí do „ideologických“ škôl buď nechceli ísť študovať, alebo nemohli kvôli svojmu pôvodu, alebo kvôli zdeformovanému prostrediu si nenašli cestu do takéhoto akademického prostredia. Keďže neakademický umelec alebo akademický umelec, ktorý nebol členom stavovskej organizácie, nemohol vystavovať v inštitúciách určených pre „preverených“ umelcov, tak výstavy niektorých príslušníkov dvoch generácií (tí, čo končili vzdelanie v 60. a v 70. rokoch) nebolo možné vidieť v galériách. V súčasnosti sú takito umelci hlavne v Chorvátsku a Slovinsku vyhľadávaní a je na nich upriamená pozornosť relevantných svetových historikov umenia. Na Slovensku je situácia opačná – aj to málo neakademicky vzdelaných umelcov, ktorí boli aktívny v období 70. a 80. rokov nie je dostatočne uvádzaných v tzv. neoficiálnom umení – pretože je zvolená interpretácia: že opakom oficiálneho akademicky vzdelaného prorežimného umelca je neoficiálne umenie a teda taký umelec by mal byť akademicky vzdelaný, ktorý sa ale režimu vyhýbal – a z tejto kategórie sa tak vymanili umelci bez požadovaného vzdelania (pretože si mohli robiť svoje aktivity bez dohľadu oficiálnych štruktúr).

Mladí umelci končiaci v 80. rokoch si neprežili rok 1968 ako totálne sklamanie. A preto nedokázali pochápať tento politický zlom, tak ako je pre súčasnú mladá generáciu nemožné pochopiť zlom v roku 1989. Takže mladí, ktorí sa snažili v systéme režimu robiť novátorské činy, začali vystavovať na koncertoch, v parkoch s množstvom mladých divákov, s rockovými skupinami. Existoval systém ohlasovacej povinnosti a nahlásené akcie sa mohli aj zrealizovať, lebo boli politicky „soft“, aj keď potenciálne protispoločenské. Takže na vašu otázku odpoviem, že v diverznom a subverzívnom prostredí v Bratislave boli bohatý umelecký život a v štátnych galériách nebolo na čo pozrieť. Odchýtil som napr. výstavu Igora Kalného v Slovenskom spisovateľovi, výstavu Vlada Kordoša v kultúrnom zariadení na Bulharskej a podobne. Od marca 1986 som bol na vojenskej základnej službe v Prahe a mal som možnosť zažiť odmäk na pražskej scéne – výstavy, predstavenia a koncerty. Z Prahy som sa vrátil do už prebudenej a životaschopnej bratislavskej scény v apríli 1987. O mesiac na to už som mal performance na akcii Pamiatky a súčasnosť(organizátor Ladislav Snopko), kde bolo 300 divákov, potom akcie na otvorení výstav Exteriéry, Súčasná slovenská fotografia v Slovenskom rozhlase alebo jej reінstalácia v Brne, ktorú ŠtB na druhý deň po vernisáži zatvorilo a vela iných dôležitých a zásadných akciách som teda mal otváracie akcie spolu so skupinou Balvan. Dôležitú úlohu zohralo aj Obvodné kultúrne stredisko III na Vajnorskej ulici. 12. -

3

Z môjho pohľadu nástupom mečiarizmu scéna na Slovensku stagnovala nielen politicky, ale aj umelecky, veľká väčšina umelcov sa aktivizuje mimo umenia, v reklame, grafických štúdiách a pod. Len v regionoch bolo badať dozvuk a dopad bratislavského diania predchádzajúceho obdobia a regionálne galérie dávali bratislavským umelcom priestor k veľkým prezentáciám. Na západe Európy už tri roky po r. 1989 ochabol záujem o východoeurópske umenie a usporiadaním výstavy Európa – Európa (1993) považovali túto kapitolu za uzavretú. Až do vstupu východoeurópskych krajín do EÚ bola chabá finančná podpora a zdujem o umenie východného bloku všeobecne.

4. Čo pre Vás osobne znamená telo? Prečo ste sa ho rozhodli využívať vo Vašom výtvarnom vyjadrovaní?

Vo svojej tvorbe vyšiel na jednej strane z tej časti experimentálneho divadla, ktoré dejiny výtvarného umenia inkorporujú do svojich dejín a podobne tej časti hudby, ktoré sú súčasťou viac výtvarného umenia (sound art). Týmto javiskovým produkciám dominovalo telo a gesto. Myslím, že som to bral v téze, „sebou robím umenie“. Evidujem zverejnené vety z vtedajšej doby, kedy hovorím, Lette moje údy kam chcete, robte umenie. (teatralizované a hudobné performance), Lette moje slová kam chcete, robte umenie. (koncepty, idey). Pre mňa je telo پیام, ale aj slovom, textom, rozprávaním. Vela vecí v živote sa vyvíja tak, že je to prirodzené, a toto je ten prípad. Preferujem bezmateriólovosť a idey, ale musím povedať, že aj absencia veľkých pracovných priestorov determinuje, že sa venujem viac telu a myslí.

5. Ako vidíte budúcnosť akčného umenia? Osobne vnímam, že sa na súčasných tendenciách prejavujú čím ďalej tým viac intermedialné presahy, myslíte si, že toto je cesta?

Dick Higgins napísal text definujúci intermédiá už v roku 1965. Na Slovensku sa koncom šesťdesiatych rokov uvádza pojem poetickější - polymúzickosť. V roku 1991 pripomenul tento termín Milan Adamčiak zorganizovaním Festivalu intermedialnej tvorby FIT (1991). Tento termín však má svojich odporcov a intermédiá sa u nás začínajú používať oveľa neskôr ako v okolitých krajinách, veď napr. slovo intermédiá absenteju v Slovníku súčasného umenia (ed. J. Geržová, 1999) a miesto toho je uvedený termín multimédiá ako ten, ktorý by mal integrovať aj intermédiá. Dnes po desiatich rokoch vidíme, že multimédiá sa stali čímkoľvek, ale nie umeleckou formou vo výtvarnom umení (skôr v dramatických umeniach, podobne ako je to s termínom audiovizuálny, ktorý sa vzťahuje viac k filmovej tvorbe). K tomuto problému však viac v PROFIL 4/2000. Takže ja si myslím, že intermedialné presahy, keďže sú prítomné v akčnom umení už 40 rokov, nevedú zákonite k povzbudeniu formy, samotná forma sa totiž integruje do iných foriem a prestupuje ich. Podľa mňa, ako to vidím ja – klasická akcia sa stáva súčasťou edukačného procesu, vieme učiť performance, čo kedysi bolo nemysliteľné. Tieto elementy akčnosti potom vstupujú do iných variantných foriem. Progres ale vidím aj vo vťahovaní nových technológií a v stratégii neokonceptu. Dôležitú úlohu zohráva aj archív a zozbierané informácie o realizovaných akciách a tieto informácie je dôležité ďalej medializovať. Ak sa stane akčný prejav súčasťou všeobecného vzdelania a kultúry, nebudeme mať pocit, že musíme začínať každým od začiatku.

Ak hovorme o budúcnosti akčného umenia a performance, musíme tiež povedať, že

7

13. mája 1989 tam prebehol trojdňový festival mladého umenia – koncerty, divadlá a výstavy – Malý veľký tresk, kde vystavoval aj Peter Rónai, Peter Kalmus predstavil svoj objekt „Pomník konca komunizmu“, a ja som mal live objekt „Doba si vyžaduje amputáciu poslednej končatiny“. Bolo to tri týždne po pološtatej výstave Suterén, kde v dielach nerezonovala politika vôbec. Z môjho pohľadu slovenské kultúrne a umelecké prostredie vtedy bolo tak aktívne, že deväťdesiate roky, prevažne od 1993-1999, sú z tohto pohľadu akoby mŕtve. V deväťdesiatych rokoch sa síce prebúdzajú mimobratislavské výtvarné inštitúcie, ale to bol len dozvuk tejto explózie.

2. Ako sa v dobe pred revolučným rokom vnímalo akčné umenie?

Ako kto. Je potrebné asi poznať tie generačné pnutie. Na Otvorenom ateliéri Rudo Sikora dostal podmienku, že ak pozve Filka, Mlynárčik sa ho nezúčastní. Filko tak vypadol z Otvoreného ateliéru, ale nie z spoluprác, ktoré realizovali spoločne (dielo Výkričník, 1973). Takže definujeme jednu generáciu od Mlynárčika a Filka cez Kollera, Adamčiaka, Cypricha a Sikoru, ktorá sa síce javí ako jednoliata, ale medzi jej reprezentantmi sú už pätnásťročné rozdiely. Úplne inú stratégiu majú Bartoš, Kern, Tóth, inú Ďurček, Budaj, inú Meluzin, Kordoš. Každý k tomu pristupoval inou cestou. Napr. Kordoš svoje akcie realizuje skôr ako fotoakcie, Budaj je viac spojený s formami pouličného divadla, Bartoš je introvertný, podivínsky, Adamčiak sa odmlčal v rokoch 1971- 1988, Filko v roku 1981 emigroval, Mlynárčik mal architektonické realizácie, z ktorých platil svoje akcie pre desiatky účastníkov (Argentia, doktor Profik 2009) v čase, kedy sa v Bratislave báli stretnúť piati výtvarníci bez toho, aby na druhý deň nešli na výsluch. Generácia najstarších akčných umelcov, poznačená konceptom 60. a 70. rokov, veľmi ťažko do seba integrovala napr. POP (Pagáč Oravec Pagáč) – v tom čase mladých študentov, ktorí mali farebné fotografie veľkého formátu, čo bol pravý opak drobných fotiek z akcií, reliéví, fragmentov z akcií, ktoré si zase cenila a považovala staršia generácia. Ale je potrebné povedať, že v podstate sa s akčným umením nedalo bežne stretnúť, vedeli o ňom len tí, čo sa navzájom poznali, navzájom sa pozyvali, častokrát ako svedkovia umeleckého aktu. Proste tento druh aktivity sa verejne neprezentoval, teda okrem Budaja s Labyrinthom a Mlynárčika. Moja cesta viedla cez americkú umenovednú literatúru, cez časopis Jezz Petit, cez televíziu ORF, cez osobnú korešpondenciu s galériami v USA. Spoznával som teda svetovú scénu a to ma utvrdzovalo, že som na dobrej ceste, hoci na Slovensku táto forma nemala svojich reprezentantov. Informácie boli veľmi chabé, skôr tabuizované, zahalené tajomstvom a autenticky sa nedalo pracovať so žiadnym informácnym materiálom. Od roku 1984 som realizoval performance, ktoré oscilovali medzi divadelnou akustickou performanciou a akciou. V roku 1985 som vstúpil do skupiny Labyrint II, následníka Budajoveho Labyrintu I, a uberal som sa cestou teatralizovanej performance ovplyvnenej divadlom Grotovského a japonským tancom Butó. Medzi rokmi 1986 – 1992 sme so skupinou Balvan realizovali cca 60 vystúpení od experimen-tálneho divadla cez experimentálny súčasný tanec až po inštalčné teatralizované performance – body motion (pohyb tela). Len pre úplnosť dodávam, že to nebola moja jediná forma v ktorej som sa vyjadroval. Robil som koncepty, akustické performance, grafické a textové partitúry, a dokonca aj live objekty a inštalácie tela vo urbannom prostredí a pod..

4

slovenská históriografia umenia hovorí na Slovensku o niekoľkých koncoch akčného umenia, každá generácia má svoj koniec. Či už to bol Otvorený ateliér, alebo Terény a prechod akčných umelcov k objektom a inštaláciám koncom 80. rokov, alebo koniec spektakulárnych performancí a videoperformance na prelome storočí. Vývoj však ukazuje, že ani to nie je posledná smrť performance. Videoperformance, videoakcie, fotoakcie, videovizuály z akcií alebo digitálne soundartové performance sa stávajú jazykom, ktorým prehovrá najmladšia generácia umelcov. Ale na druhej strane postupné vytrácanie – nazvem to pure_performancii – je spôsobené aj osvojením si formy komunikácie s divákom novými stratégiami výtvarného umenia a témy, ktoré sú spracovávané performermi 70. – 90. rokov, sa po roku 2000 stávajú v kontexte súčasného umenia témami mainstreamového výstavného umeleckého diania.

Akčné umenie je integrované do neokonceptuálneho umenia, a preto sú dve možnosti, buď akčné umenie historicky uzavrieme (to sa udialo už niekoľkokrát), alebo budeme hovoriť o akčných a performabilných prvkoch/aspektoch v súčasnom umení – či je to sociálna intervencia, aktivizmus, oral history, archeológia sociálnych väzieb a vzťahov, videoart-videoakcia, Vling, vizuálne akustické intervencie do verejného alebo galerijného prostredia, interaktívne inštalácie, ktoré vyžadujú akciu aj od diváka a tak podobne.

Snažím sa skenovať celý náš priestor a mal by som vedieť odpovedať na vašu otázku, kam smeruje akčné umenie, ale najviac zaznamenávam intervenciu akčného umenia do reklamy, do mainstreamovej kultúry, do multimediálnej zábavy. Terminologický to označujem mainstreamizácia, spopolárnovanie avantgárd (celého 20. storočia). Je tu nespočetné množstvo príkladov, ako snowboardový design oblečenia má citácie na geometrické umenie, alebo texty na tričkách sú textartom 60. a 70. rokov a podobne. Mladí umelci apropriujú umenie umenia, ale aj kultúru a tieto historické väzby sú viditeľné len s odstupom a poznaním. Ak by ekonomická kríza trvala dlhšie, akčné prejavy a nehmotné umenie by zaznamenali opäť väčšiu rezonanciu a následne by bol vytvorený trend súčasného umenia, ako tomu bolo počas krízy 70. rokov, kedy sme boli svedkami vzrastu konceptuálneho umenia a arte povera (chudobné materiály), alebo v 90. rokoch vo forme istého upgradu – obrovské prezentácie videoartu, videoinštalácií vo svete. Rozhodne sú podnetné aktivity mladých umelcov, ktorí ako svoju akciu robia organizátorov umeleckého diania, je mi to blízke, pretože priepasť medzi živým umeleckým dianím a teoretickou historickou praxou je obrovský. A podobne názorová vzdialenosť bola aj pred 20 rokmi. Sú dejiny, ktoré sú tvorené kunsthistorikmi a ich aktivitami, ale sú aj dejiny umenia, ktoré historiografia nepostihuje v reálnom čase, ale až ex post.

Keď sa však pozriem na akčné umenie globálne, so zahraničnou skúsenosťou, vidím, že generácia umelcov, ktorí akčné umenie robili v 70. rokoch mimo galérií – mimo výstavné inštitúcie – začína v 80. rokoch organizovať festivaly podobne ako hudobníci, literáti a divadelníci. Keďže je to forma založená na čase, potrebujete mať diváka na konkrétnom mieste a v čase. Festivalový život akčného umenia zasiahol aj Slovensko a Transart Communication v Nových Zámkoch patríl do svetovej siete takýchto festivaloch, kde začínali mnohí dnes významní výtvarní umelci. Pozornosť západu sa orientovala na

8